

Assisi, 26 settembre - 2 ottobre 1966

Alberto PESCE

"I FILM NON VIETATI AI MINORI: MODELLI UMANI
E PROBLEMI EDUCATIVI"

Premetto di essere soltanto un uomo di scuola e un giornalista cinematografico, e questo spiega già l'ambito e i limiti della mia relazione, che giungerà a puntualizzazioni e proposte sul piano di una problematica educativa, dopo aver tentato un esame fenomenologico e analitico della 'modellistica' umana nei suoi aspetti socioculturali e morali.

Per tale ricerca, si è adottato come campo d'azione la serie dei film, 160 per l'esattezza, distribuiti a Milano nella scorsa stagione, tra il 1 ottobre 1965 e il 31 maggio 1966, film di cui ho curato un'appendice ciclostilata con l'elenco dettagliato dei titoli, dell'origine nazionale, del giudizio del CCC, del posto occupato nella graduatoria degli incassi alla data del 1^o giugno u.s. e del genere (come indicazione orientativa, e non preclusiva, specie per chi non abbia avuto la possibilità di una visione diretta dei 160 film).

Spunto di avvio per la ricerca può essere, ragionevolmente mi sembra, la figura dell'eroe, dietro cui si muove il meccanismo identificativo dello spettatore, sia pure con processi percettivi e psicologici a volte imprevedibili, ma in ogni caso con una polarizzazione tendenziale verso temi, motivi, personaggi, normativi all'interno della cultura di massa, e socialmente operanti come tali.

L'incontro dello spettatore adolescente con l'eroe avviene a vari livelli, non solo per una diversità oggettiva del meccanismo di identificazione fra spettatore ed eroe, ma anche per la diversa eco della sua stimolazione psicoemotiva.

Ad un primo livello, il film tende a ricalcare, quasi senza variazioni, le 'gesta' magicamente avventurose degli eroi archetipici, nazionali o tribali, nelle quali ogni popolo è indotto a rileggere i temi premorali della propria infanzia, traslati in forma epica o leggendaria, risolti per lo più nel disegno di una superiore prestanza fisica e muscolare degli eroi. Costoro sono tali anche per potenza personale e prestigio di casta, ma soprattutto per aitanza fisica, astuzia e gagliardia. Di questi elementi, essi si avvalgono nelle loro imprese per ristabilire l'ordine turbato o ricostituire il prestigio della autorità legittima, in nome di un senso inte-

grale e primitivo di giustizia, nonchè di una concezione, netta e manichea, del bene, del dovere, dell'amore che dà una leggera patina moralistica alla invincibile intrepidezza degli eroi e delle loro forze primigenie.

Inoltre, siano questi eroi un semidio (l'Eracle di IL CONQUISTATORE DI ATLANTIDE o di LA SFIDA DEI GIGANTI) o un eroe mitico (MACISTE E LA REGINA DI SAMAR) e un gigante forzuto (l'Ercole di IL MAGNIFICO GLADIATORE) o addirittura un gruppo di gladiatori (GLI INVINCIBILI TRE, SETTE CONTRO TUTTI, GLI INVINCIBILI DIECI GLADIATORI), si attribuisce loro, in ogni caso, anche un gusto disinteressato per l'avventura, un baldanzoso amore per il rischio, un costante desiderio di mettere a prova la propria muscolatura nel contrasto con la natura ostile o gli uomini 'cattivi' nella prospettiva di una attività beneficatrice in favore della tribù o della città o del gruppo sociale di appartenenza.

Questa figurazione eroica, ridotta ormai dopo il "boom" macistico di alcuni anni fa, a pochi esemplari sopravvissuti, si ritrova anche nel protagonista della saga western, dove però il nerbo fisico e muscolare è spesso anche la proiezione esterna di una nobiltà di sentimenti e di spirito. Nonostante la varietà dei volti, dei nomi, delle vicende, l'eroe, in simili film, è un personaggio unico, a tutto tondo, è colui che spara meglio di tutti ma non alle spalle, ha il pugno facile ma non ne approfitta, è morigerato o addirittura astemio laddove i 'cattivi' fanno bisboccia, beve latte quando gli altri ciompano nel whisky, porta rispetto persino per le sciantose del 'saloon' proprio mentre gli avversari le involgariscono, è buono, leale, coraggioso, ha un senso dell'onore chiarissimo ed elementare, connaturato ai suoi istinti, e una sana ricchezza di sentimenti e di affetti, come il ricordo della 'mamma morta' (I 4 FIGLI DI KATIE ELDER, SHENANDOAH, LA VALLE DELL'ONORE), o la bruciante vergogna per l'indegnità del padre (GLI UOMINI DAL PASSO PESANTE, MEZZO DOLLARO D'ARGENTO) o la pietosa bugia di una amorosa paternità (100.000 DOLLARI PER RINGO) o il fervore di una fraterna amicizia (SFIDA A GLORY CITY) o il romantico innamoramento per una diafana fanciulla-massiaia (ALL'OMBRA DI UNA COLT). Pistolero o cowboy, l'eroe può essere anche una specie di cavaliere solitario alla Shane, costretto al vagabondaggio come il cavaliere medievale delle chanson de geste, ma a differenza del cavaliere antico, del tutto privo di una formazione e di una prospettiva religiosa (nel West Dio non esiste, se non nella citazione biblica con senso gnomico o moralistico, e manca anche il prete, e solo nei racconti del West ispanoamericano, per verisimiglianza, ci può essere l'elemento scenografico della chiesa).

Ciò che importa però è l'azione del personaggio, la mitologia di una azione concepita come l'espressione primitiva e spontanea di una necessità di natura. Purtroppo, questo culto della azione gagliarda tende ogni giorno di più ad esplodere con trau-

matico sadismo; in alcuni film, come SFIDA A GLORY CITY diventa spettacolo pagano di un'indomita energia ma nel western all'italiana (si pensi a ADIOS GRINGO o UN DOLLARO BUCATO o PERCHE' UCCIDI ANCORA o GLI UOMINI DAL PASSO PESANTE) , gioca a freddo sul processo identificativo delle represses aggressività dello spettatore e sciorina giù dallo schermo le gesta brave dell'eroe o dei suoi nemici che colgono ogni occasione per seviziare e infierire senza pietà con pugni , sberle, manrovesci, colpi di judo o karatè, sino al massacro sanguinolento con il preciso scopo di sommuovere emotivamente istintività belluine insufficientemente o maldestramente represses sotto una cappa civile e cortese.

In ogni caso, l'azione dell'eroe western, più o meno capziosamente , viene sempre giustificata e presentata come l'effetto naturale di una prevaricazione personale o familiare o tribale: l'eroe deve magari vendicare un affronto personale che non ammette mezzi termini o soluzioni cristiane o perdoni vigliacchi come in PERCHE' UCCIDI ANCORA, lo Steve MacDugall, un ex-militare che lascia l'esercito per darsi alle vendette contro chi gli ha ucciso il padre o gli sta insidiando la sorella, o come in MURIETA JOHN il giovane Joaquin, che non ha pace sino a che non è riuscito a vendicare l'assassinio della moglie, o come in SHENANDOAH, LA VALLE DELL'ONORE, quell'orgoglioso farmer della Virginia che è costretto a darsi stizzosamente d'attorno quando il macello della guerra gli incrina la sua inconsutile proprietà e gli ruba la serenità lavorativa della sua maschia nidiata). Oppure deve agire per legittima difesa, a causa del solito malvagio ricco, rapace e rissoso (così si comportano I 4 FIGLI DI KATIE ELDER, MURIETA JOHN, il Gary di UN DOLLARO BUCATO, lo Steve di ALL'OMBRA DI UNA COLT, Jim l'expistolero di LO SCERIFFO NON SPARA, l'altro Jim di SE SPARI T'UCCIDO, il Carrancho di L'UOMO CHE VIENE DA CANYON CITY), o è sollecitato, quasi contro voglia, a reintegrare immediatamente, senza ingerenze di terzi o del lento meccanismo della giustizia ufficiale, quindi per virtù propria e sempre a vantaggio della comunità, uno stato di cose infranto o sconvolto (si pensi alla difesa dei rancheri da parte dei due protagonisti in SFIDA A GLORY CITY) o alle sequenze finali di UN DOLLARO BUCATO, di 100.000 DOLLARI PER RINGO, di L'UOMO DA CANYON CITY, di LA VALLE DELLE OMBRE ROSSE).

L'eroe, talora, è dichiaratamente dalla parte della legge, come lo sceriffo perseguitato da un lontano complesso di colpa (LO SCERIFFO NON SPARA) o l'agente federale travestito di SE SPARI T'UCCIDO, o l'ufficiale nordista di IL SENTIERO DELL'ORO o di ASSEDIO ALL'ULTIMO SANGUE, tal'altra è un cavaliere senza macchia e paura, di ispirazione epicoromanza, 'a latere' della legalità, come Occhio di Falco nella produzione tedesca dei film western (LA VALLE DELLE OMBRE ROSSE, per esempio). Ma spesso è un ex-fuorilegge, vittima sfortunata di circostanze più che colpevole, ostacolato nella sua

"rentrée" legalitaria dalla malvagità dei cattivi o dalla incompiensione dei buoni.

Il modello, qui, comincia a non essere più a tutto tondo, perchè il passato getta ombre equivoche sul personaggio (LA SFIDA DEGLI IMPLACABILI, L'UOMO CHE VIENE DA CANYON CITY, ADIOS GRINGO) o perchè il presente si adegua, sia pure in nuce, alla spregiudicata criminalità dei 'bountykiller' dei giustizieri a cottimo (UN DOLLARO BUCATO, ALL'OMBRA DI UNA COLT, LA TAGLIA), ma le prove avverse appaiono di tale violenta ed eroica gagliardia (come nei tre ultimi film sopra citati) o di tale crudele ferocia (come nei tre precedenti) che l'eroe arriva a purgare le debolezze della sua distorta umanità riscattandosi in una luce ideale. Il clichè adottato da L'UOMO CHE VIENE DA CANYON CITY è tipico del genere: Red, ex-deportato comune, sicario a cottimo, reagisce ai sistemi schiavistici del ricco Morgan, è torturato a sangue, si riprende e travolge il despota e i suoi accoliti.

Anche l'eroe dei film di cappa e spada, tipo LA MERAVIGLIOSA ANGELICA o dei film spionistico-avventurosi, tipo AGENTE 007, OPERAZIONE THUNDERBALL, ricalca un analogo clichè narrativo, e cioè presentazione, prime peripezie, prove avverse, sacrificio, apparente debacle, resurrezione. La differenza, semmai, è nel ritratto. Sia la 'marchesa degli angeli' che 007 non sono realtà umane, anzi sono realtà dislocanti, ma non gratuite o casuali, perchè sono proiezioni compensative e fiabesche di un immaginario popolare contemporaneo. Angelica è una donna moderna, scaltra, spregiudicata: è, come James Bond, una eroina eterodiretta, che reagisce agli stimoli senza ambiguità, portando una misura in ogni gesto nel momento in cui la nasconde sotto una naturalezza apparente, e in virtù di un invidiabile fiuto per gli affari, di una spavalda dose di decisione nella ridda delle azioni, e di una smagliante bellezza (quella di Michele Mercier), in perfetta armonia con i toni caldi e morbidi delle fastose scenografie di Versailles o del Medio Oriente. Angelica non ha dimensioni interiori se non quelle che ruotano intorno a pochi centri di interesse, l'avventura, il piacere, la ricchezza, il successo, la potenza, è un tipo di femmina che sa sempre quello che vuole e dove vuole arrivare e non ha incertezze o ansietà nell'azione, neppure sul letto delle alcove regali o aristocratiche o subproletarie, dove finge di cedere all'assalto erotico mentre in realtà seduce e mena la 'ronde' amorosa dei suoi spasimanti. Per questo, la faticosa e talora illusoria emancipazione della donna trova in Angelica il suo mito segreto, il miraggio ideale cui affissarsi e potenziarsi, magari solo con l'immaginazione, prima di rientrare 'costola d'Adamo' nell'alveo dei complessi e dei pregiudizi gerarchizzati.

James Bond poi } e come lui qualche altro agente segreto - "è un tipo di adulto che rappresenta abbastanza bene le più recenti generazioni del benessere: il suo sviluppo fisico si è compiuto bene, la sua educazione è adeguata, il suo gusto della vita è nel soddisfacente esercizio del corpo e dei sensi, con la mente che funziona da rapida e agile guida

pratica, diretta al soddisfacimento economico (rapido) di fini pratici" (Furio Colombo). 007 non ha passato nè storia, anche se il pretesto narrativo cerca di appoggiarsi ai temi della 'guerra fredda' o del contrasto tecnologico tra Oriente e Occidente, non ha complessi nè ideali, non si stupisce di niente, non si commuove, non si innamora. Questo tipo di agente siglato è figlio dell'azione: basta un ordine verbale, burocratico, e l'agente si dissolve nell'azione contro segrete e misteriose macchinazioni orientali, sfruttando le più disparate e imprevedibili invenzioncelle della tecnica al limite del piccolissimo e dell'incastro insueto. Egli non è mai travolto o limitato dall'emozione nel rischio della lotta o nel rapporto sessuale, disponendo sempre della vita e della morte altrui con 'licenza di uccidere', nella valutazione personale ma logica e disincantata di ogni circostanza. E' l'eroe del comportamentismo fine a se stesso, deresponsabilizzato, integrato in una 'dipendenza-sicurezza' che lo aliena da sé e lo fa coincidere con il successo della missione, su cui non ha mai dubbi, mai, anche se "l'happy end... è la felicità conquistata quasi in modo provvidenziale, dopo traversie che avrebbero dovuto naturalmente comportare fallimento o tragica conclusione" (Morin).

Di questo, è il primo a non stupirsi, perchè l'interesse del personaggio si esaurisce nell'azione e perchè il suo rapporto con le cose, dal momento che non possono aiutarlo a crescere, nè arricchirlo, è esclusivamente utilitario, guidato da esperienze sia pratiche che estetiche già compiute" (F. Colombo). E analogo è il suo rapporto con gli uomini o le donne: costoro, nei suoi film, appaiono sempre belle, dolci, con una larga disponibilità eroticosentimentale, vagamente esotiche ma con una impressione di semplicità infantile e di innocenza misteriosa, partecipano esse stesse dalla natura, sradicate da un contesto esistenziale normale e pronte a scomparire quando l'amplesso dell'eroe sia soddisfatto o la continuità dell'azione annulli la loro funzione decorativa.

James Bond perciò non ha famiglia, non ha moglie, nè figli perchè è nato, per gemmazione diretta, dallo psichismo collettivo contemporaneo, represso dalla morsa pesante e viscida insieme delle relazioni interindividuali. Per questo non si preoccupa degli altri, della gente che soffre, ama o muore, se non strumentalmente, di qua i buoni (pochissimi, indoeuropei) da salvare, di là i cattivi (moltissimi, gialli, neri, rossi, di tutte le specie) da massacrare ad ogni costo per sopravvivere tenendo le leve di comando di quel futuro che è già cominciato. In questo mondo già fantascientifico, 007 è tutto integrato: non ha passioni o ideologie stimolanti: la religione non esiste, la patria non ha consistenza, il denaro non ha fascino (007 non possiede denaro anche se ne dispone a iosa e vive come un nababbo), la coscienza non ha

voce (ormai la licenza di uccidere lo ha disancorato da ogni complesso di colpa, gli ha sciolto ogni possibile grumo di angoscia).

Questo è il modello James Bond, proposto anche ai minori quasi sempre senza divieti cautelativi ed esplosivo, già da un paio di stagioni, alla testa dei film campioni d'incasso.

Sulla scia di James Bond, le imitazioni sono state, prevedibilmente, numerosissime: vi si rifanno per certi aspetti alcuni agenti siglati di matrice italiana, come l'agente OS 14 della CIA (OPERAZIONE POKER), o lo 077 dell'Intelligence Service (DA 077: INTRIGO A LISBONA), o gli agenti dell'FBI fantasmaticamente siglati (A 001 OPERAZIONE GIAMAICA, A 009 MISSIONE HONG KONG, AGENTE 077 DALL'ORIENTE CON FURORE). Tuttavia, il cliché James Bond, di creazione Jan Fleming, resta quasi unico. Gli altri agenti siglati, tra cui l'austriaco Tissot (OPERAZIONE TERZO UOMO) o il tedesco Jaguar (JAGUAR...PROFESSIONE SPIA) che i francesi OSS 117 (OSS 117 FURIA A BAHIA) e X 77 (AGENTE X 77 ORDINE DI UCCIDERE) e gli stranieri di marca italiana S3S (AGENTE S3S OPERAZIONE URANIO) e Burt (BERLINO APPUNTAMENTO PER LE SPIE), si limitano, forse proprio per carenza di una strutturazione socioculturale ben precisa, a ricalcare alcune situazioni-tipo, riprendendo certi ingredienti del bondismo (erotismo, rischio e avventura, vitalità panica, spionaggio, ecc.) articolando magari la vicenda nel gazzabuglio ipertecnologico e parascientifico di un mondo avveniristico, ma da un'angolazione inavvertitamente più stereotipa, legata alla "formula" nazionale del film avventuroso e sentimentale.

Del resto, oggi, il fenomeno James Bond si sta spostando su altri campi dell'industria culturale (giocattoli, abbigliamento, suppellettili, ecc.), mentre il cinema ne offre, non senza successo, una sua demistificazione. Da una parte il risucchio demitizzante trae origine dalla cosiddetta vocazione dell'"antiinvestigatore". L'agente siglato cioè non è più un professionista del genere, non è violento né eroico, né crudele, ma un dilettante che può sbagliare induzioni e deduzioni e metodi e arriva alla soluzione per caso, con una buona dose di fortuna e magari con il presagio di prossimi sponsali. Tali esemplari sono frequenti: Tony, un avventuriero messosi nello spionaggio per amore di un agente in gonnella (COLPO GROSSO A GALATA BRIDGE), Jean un oriundo canadese sollecitato al lavoro per la sua somiglianza con il capo di una gang criminale (DA ISTAMBUL ORDINE DI UCCIDERE), il dottor Love chiamato in causa sulla scia di una lontana prestazione in tempo di guerra (A CACCIA DI SPIE), o in GUERRA SEGRETA le maldestre due spie, francese e italiana, interpretate da Bourvil e Gassman, e lo sprovvisto agente spagnolo di BALEARI OPERAZIONE ORO, per non citare quella gustosissima figura londinese tutta colore locale che in IPCRESS è Harry

Palmer, un impiegato di banca occhialuto, burocrate, gettato non senza sconcerto in un meccanismo controsospionistico alla James Bond. Harry Palmer è un agente antieroe, non ha licenza di uccidere (è talmente miope che una volta quando è costretto a sparare mette fuori causa un collega americano) non ha grandi occasioni per mettere in vetrina la sua bravura nel judo (lo si vede una volta sola, di lontano, attraverso i vetri di una cabina telefonica), non ha il fascino del dio-seduttore (intorno gli sta una ragazza qualunque tipo casa, ufficio e onesto weekend settimanale), ha invece una casa, si concede il relax di una buona lettura, conosce e gusta la musica di Mozart e Bach, è un gentleman colto e simpatico, aitante senza prosopopea, elegante con personalità. E' un agente antieroe, con sfumature negli atteggiamenti e nelle reazioni non facilmente apprezzabili nel loro giusto valore dal pubblico adolescente. Tuttavia, è rimarchevole il fatto che IPCRESS sia l'agente siglato che occupa il terzo posto nella graduatoria dei favori del pubblico, dopo James Bond e l'altra figura di antieroe che è l'interprete di SLALOM. Mentre il poliziotto Juve di FANTOMAS MINACCIA IL MONDO caricatura la sua giostra presuntuosa attorno ad un imprendibile Fantomas, riproponendo 'l'assoluto trasformismo degli avversari in lotta, sempre scambiabili uno per l'altro, in una alterità di colpi di scena mai definitivi' (O. Del Buono e il James Tont, nelle OPERAZIONE UNO e DUE, è in effetti un James Bond un pò tont, che gioca agli agenti segreti a carte scoperte, come dimostra la sequenza iniziale del secondo film, che è l'arguto congresso mondiale in quel di Ginevra degli agenti siglati, non tutti e del tutto soddisfatti per le angherie e i soprusi di cui si sentono vittime per la concorrenza competitiva dei soliti abusivi del mestiere, l'interprete di SLALOM invece è un agente segreto a sua insaputa.

Lucio, proprio, lui, allergico al movimento e alla fatica, con quell'aria romanescamente stracca da 'chi te lo fa fare'? è intrappolato, suo malgrado in un rabbrividente giro spionistico per colpa di una scappatella da 'latin lover' tra le nevi del Sestriere, e coinvolto, spaesatissimo, vigilantissimo da deliziose fanciulle (ma chi le gode in mezzo a tanta paura!) in una ridda di disavventure, persino in Egitto, con tranelli, zuffe, inseguimenti e fuga, incontri-sorpresa, di allegra spettacolarità.

In ogni caso, torna ad insistere, con film di aperto favore popolare, un modello ironicogrottesco di agente segreto, e perciò più umano nella sua esasperazione paradossale, demistificato dalla sua aureola mitica, alla stessa stregua di quanto avviene per l'antieroe del West, qual si riscontra sia in LA CAROVANA DELL'ALLELUJA, ma soprattutto nei due film SETTE PISTOLE PER I MAC GREGOR e WEST AND SODA. Con LA CAROVANA DELL'ALLELUJA, il western disegna la parodia di se stesso, con personaggi che recitano l'epica in chiave di com-

media (così il rude colonnello alla Lancaster che fa il bagno in una tinozza azzurra da sciàntosa di lusso, o i pel-lirossa che fanno cerchio per resistere alla carica bianca, o i minatori di Denver che per il viaggio di 40 carri di whisky attraverso il Wester tanto temono gli indiani da richiedere la scorta dell'esercito, quando invece il pericolo vero giunge da una suffragetta, aizzatrice di bande femminili contro l'alcool). Anche con i due film italiani tutti i miti del West sono messi alla berlina con un rovesciamento di figure e di comportamenti: in 7 PISTOLE PER I MAC GREGOR, quattro vecchietti bastano per fare della fattoria un fortino imprendibile, le imprese brigantesche sono opera del clan dei giustizieri, le scazzottate e le saporose ubriacature di rito si decantano in un'aria di sorridente cordialità, il "arrivano i nostri!" lo fanno i vecchietti e le vecchie della brigata con tanto di pifferi, cornamuse, cannoncini, whinchester, ecc. in WEST AND SODA, poi perchè il cartone animato, la graffiatura, talora persino mordace, non risparmia nessun passaggio obbligato della formula western, come la tracotanza del cattivissimo che ha le sembianze e il carattere iroso di un Mussolini della prateria, il sevilismo dei due pistolieri, Ursus, tracagnotto e tondo, e Smilzo dal viso pallido e triangolare, il coraggio dei cavalieri solitari con un cowboy complessato, timido e generoso, gli inseguimenti a tre (diligenza, tribù indiane, cavalleggeri al galoppo) e persino la cornice zoo-biologica (cavalli che si lubrificano e fanno il pieno, mucche che tengono il latte come nei frigo, vitelline che si dipingono le labbra, cani che si ciompano di whisky, uccellini cucù che revolverano su insetti zigzaganti a mo' di aerei supersonici).

La chiave satirico-parodistica, che tende palesemente a ridimensionare attraverso il distacco dell'ironia, il materiale dell'eroe avventuroso o del pistolero western o dell'agente siglato, è un evidente frutto di una cultura di riflesso, dove motivi e personaggi del racconto appaiono (direbbe il Sapegno) come smorzati e velati; materia e pretesto e non mai sostanza diretta e immediata della favola, contemplati da un occhio che li segue con simpatia, ma non si immedesima mai in essi e tutti li accoglie ma non si abbandona e conserva di fronte a ciascuno di essi il suo equilibrio e la sua distanza. E come frutto socioculturale, non per mimetismo epidemico, ma per una convergenza tematico-strutturale, tale interpretazione si è estesa, in concomitanza tra l'altro con il grottesco-umoristico del fumetto e della pubblicità, verso il genere avventuroso-medievale.

Il modello umano qui è un antieroe o meglio un eroe che fa l'antieroe a sua insaputa, come il don Gonzalo o il singolare frate alla Foà esperto in cose militari di I CENTO CAVALIERI, o Bracaleone, il gaglioffo audace e supponente di L'ARMATA

BRANCALEONE. I primi due, di colorazione spagnolesca, con parecchi tocchi alla Cervantes, restano un valido supporto di una comprensiva malinconia per il complesso mitico-rituale dell'epopea cavalleresca, Brancaleone invece rappresenta un ruolo socioculturale più complesso e pluridimensionale, in cui confluiscono motivazioni, strutture e dimensioni diverse. Brancaleone è un Guerin Meschino con risvolti alla Don Chisciotte e rodomentesche prosopopee di samurai, in un medioevo ora giullaresco, ora francescano, ora sapido di memorie boccaccesche, ora soffuso da una patina favolosa, dugentesca, che retrocede a volte ancora più indietro, sino al gusto musivo dei bizantini e sempre commentato da un linguaggio aulico, gergale, su un contesto latineggiante ma con sbavature abruzzesi e romanesche, in un quadro figurativo e verbale, cui non manca il gioco ironico contro miti, rituali, credenze tabù, debolezze, stupidità, specialmente con personaggio dell'invasato eremita, nella cui voce Salerno insinua una sinistra ambiguità di arruffapopoli.

Come è evidente, questa ricchezza di prospettive e di strutture, questa compresenza dell'elemento ironico grottesco con quello ideologico attraverso la chiave della simpatia soggettiva del regista, può essere di un singolare effetto catartico nello spettatore adulto, in cui rimane integra la possibilità di ritrarsi dal film in qualsiasi momento e di cogliere la diversa gradualità del reversibile passaggio tra mito e fiaba, mentre per il fanciullo quella 'sospensione dell'incredulità' può non avere alcuna funzione catartica, per deficienza di strutture portanti sul piano della cultura, con il rischio invece di confusioni e obnubilamenti.

Invece con i modelli alla Slalom (a parte il gallismo del protagonista), o alla James Tont, o al duo Juve-Fantomas o alla MacGregor o al West and Soda, si ha una evidente attenuazione dell'azione suggestiva sia perchè le azioni appaiono meccaniche e marionettistiche, senza supporti con la struttura del mito socialmente operante, sia perchè anche gli eventuali effetti suggestivi appaiono quasi cancellati dalle conseguenze dell'azione stessa, alla stessa stregua di quanto Musatti aveva osservato per i cartoni animati di Tom e Jerry (e l'osservazione va estesa anche a PAPERINO E C. e ai contrasti tra Speedy Gonzales e il gatto Silvestro); questi short "sono carichi di elementi sadici, ma dove l'animale, schiacciato, dilaniato, fracassato e deformato (fra l'entusiasmo del pubblico che evidentemente partecipa alla violenza) riappare subito dopo integro e arzillo, pronto per l'episodio successivo.

Una analoga attenuazione dell'azione suggestiva si ha con i film comici, sia quando la tecnica della gag e della trovata scenica punta dritta allo scopo di far ridere immediatamente,

prima che lo spettatore adolescente, liberatosi catarticamente con la risata dilati la sua partecipazione con l'inclusione della passione e del sentimento (così credo avvenga per le goffaggini e storditezze di Franchi e Ingrassia, comici clowneschi, limitati alla gestologia della smorfia, anche se talora (DUE MARINES E UN GENERALE, arricchita da una capacità mimica quasi ironico)grottesca, sia quando l'attore comico, o direttamente (come faceva Oliver Hardy, o indirettamente, attraverso la mediazione di una "spalla") sollecita una complicità situazionale dello spettatore e stimola un processo di distrazione parziale. A questo livello non si può parlare affatto di efficaci modelli di comportamento, ma può capitare, e capita di fatto con il grande autore-attore comico, che di film in film si arricchisca e si completi un ritratto individuale del personaggio nel quadro sociale, con condotte, magari stereotipate, ma adottate sempre in termini di 'utilità funzionale' rispondenti cioè a bisogni e coerenti con idee e disposizioni, atteggiamenti privati e pubblici del personaggio. Si pensi, tra i comici dei film più recenti, a Jerry Lewis, come l'ha intuito già una dozzina di anni fa il Viazzi, anche oggi "l'allergico", lo spaesato, l'inadattato, l'iradeguato, un ragazzo ipersensibile, eccitabilissimo, nevropatico, che si trova a disagio per via di tutti i complessi, le inibizioni, le allergie di cui è fatto e che gli vengono dal di fuori dalla società circostante con cui non va d'accordo, dal mondo che l'opprime e lo perseguita, soprattutto dalle persone di autorità e dal matriarcato imperante che lo annichilisce. Si rammenti L'ALLEGRO MONDO DI STANLIO E OLLIO; nella cicciosa invadenza di Ollio, infantilmente vanaglorioso, e nella svagatezza di Stanlio, timido e vittimizzato, matura la surreale situazione dei due che urtano con il mondo con caparbia candida, in un'orgia di catastrofi, con la convinzione incrollabile che siano gli altri ad essere difformi e distratti e debbano perciò adeguarsi alla loro esemplare normalità.

Apparentemente, ai fini di una fruizione spettacolare, sembrano strutturarsi in maniera analoga, anche i film della "musical-comedy", come stilizzazioni traslate se non proprio sempre significazioni metaforiche e allusive; senonché nelle commedie musicali, i problemi e i sentimenti della realtà contemporanea, quando vi appaiono, vengono mistificati sotto l'urgenza dell'entertaining, esorcizzati dal piacere estetico delle atmosfere scintillanti, dei costumi sontuosi, degli allestimenti doviziosamente sfarzosi, dal rilievo delle figure buffonesche o brillanti in rapporto dialettico e liberatorio con i protagonisti, dalle tessiture di una facile e suggestiva godibilità, da un gusto insomma audiovisivo di spettacolarità evasiva essenzialmente ludica. I modelli umani, anche se collocati nell'alibi di una situazione presente, appaiono destoricizzati, disincarnati in virtù del lusso stesso delle immagini, e privati di una autonoma sostanza sociocul-

turale significativa, ma piuttosto forme artificiali semi-alienanti di un immaginario popolare che cerca nella fiaba la compensazione magica alla realtà e al tempo stesso se la giustifica come una metafora elementare di significati ideali.

MY FAIR LADY e TUTTI INSIEME APPASSIONATAMENTE si muovono in apparenza su suggerimenti realistici per sciorinare analoghe peripezie, con un coronamento ottimismo dei due innamorati di diverso rango sociale. Diverse sono le vicende, ma simile è il significato convenzionale perchè è la storia di un amore socialmente differenziato (Cenerentola - Principe Azzurro per intenderci) secondo i sogni frustrati della sentimentalità piccolo borghese, con una passione maschile di tipo appropriativo indotta a scegliere quasi di contraggenio ma in effetto con un ammiccante traguardo di chissà quanta felicità, la devozione saggia e modesta della fanciulla, dietro cui si mascherano gli stereotipi affettivi delle giovani spettatrici convinte di partecipare in qualche modo a tali condizioni e deputate anch'esse a donare, accanto al principe azzurro, affetto, comprensione, aiuto, consiglio, allegrezza, vitalità.

Anche MARY POPPINS, come è stato giustamente rilevato, è una metafora. Questa governante fatta su misura per i bambini, che sa giocare, ballare, cantare e risolve ogni impegno di lavoro con un colpo di magia, questa istitutrice che interrompe la sete di conoscenza faunistica e di mimetismo dei due ragazzi con il mondo degli animali e delle piante e asseconda piuttosto una passeggiata tra le trame di un disegno a gessetti colorati o l'ascesa aerea su nel cielo sopra i mille comignoli della città, questa governante che torna alle sue nuvole quando è riuscita finalmente ad insegnare agli adulti i giochi gratuiti e le convenzioni illusorie dell'infanzia, è il simbolo chiaro e perspicuo dell'immaginazione pura, della fantasia.

Al pubblico adolescente invece sfugge questa chiave socioculturale come può sfuggire il valore artistico della forma spettacolare del film, mentre diventa più facile, proprio perchè evidente, in superficie, senza sfumature, la comprensione o l'identificazione con i personaggi-maschera, ciascuno dei quali raccoglie la tipicità standardizzata del genere.

In MY FAIR LADY appaiono tipici il professore pedante con le sue anacronistiche scommesse culturali, il colonnello inglese con la sua compassata e scettica rigidità di gentleman, la ragazzaccia con le sue intemperanze di scugnizza da mercato rionale, lo scaricatore con il suo etilismo cronico. E in TUTTI INSIEME APPASSIONATAMENTE, il padre ex-ufficiale austriaco con la sua ridevole rigidità militaresca applicata anche al menage familiare, o la governante sinceramente affettuosa senza turbamenti o sensualità, fedele senza servili-

smo, disinvoltamente allegra con la sua fuga nel canto, e in MARY POPPINS la governante modello perfetta a mezzo, tra i bambini che l'adorano e la imitano e i genitori che da lei imparano il saper vivere, o il padre ottocentescamente distante ma buono di cuore, o la madre suffragetta un pò melensa, o l'ammiraglio in pensione monomaniaco nell'alta terrazza-tolda della sua villa-naviglio, o lo zio arguto ammalato di ilarità, o il vecchio banchiere usuraio e rimbambito, o lo spazzacamino, un povero che ~~xx~~ esorcizza la sua miseria con i guizzi della sua immaginazione.

Scivolando lungo tali ritratti tipici dalle caratteristiche psicologiche semplificate, corre anche una filosofia compensatoria di esaltante suggestività, appena usata da qualche scacco che non incrina mai il ritmo ascendente. Si pensi a MARY POPPINS, con il suo trionfo delle soluzioni magiche, affidate alle illusioni obliviscenti del canto o alla lievitazione aerea della risata o al ritmo incantato dei balletti o alle reviviscenze prestigiose dentro un disegno colorato o alle passeggiate sui tetti sulle aeree volute di fumo o al gioco infantile dell'aquilone o peggio al miracolismo dei versetti banali (Basta un pò di zucchero e la pillola va giù) o delle parole senza senso (supercalifragilistiche spiraledoso), panacee teoricamente idonee a radicali summovimenti di situazione di fronte alle difficoltà e alle interdizioni dell'esistenza.

Nonostante l'attenuazione dell'azione suggestiva, dovuta alla musica, questa 'distrazione', in un momento in cui l'adolescente dovrebbe temperare la tendenza all'avventura con una componente storica, pena la trasformazione dell'avventura stessa in un seguito di inseguiti miraggi, è favorita anche da quella modellistica umana, colta nella scenografica evocazione della "belle époque", deformata dalle alterazioni soggettive di una esperienza adulta, sospesa tra nostalgia patetica e distacco caricaturale-grottesco. Le citazioni d'obbligo risalgono dai musicali sopracitati alle commedie di intreccio e di costume, come LADY L o LA GRANDE CORSA o QUEI TEMERARI DELLE MACCHINE VOLANTI o VIVA MARIA.

In questi film scanzonati e gaiamente paradossali, tutto, lo splendore figurativo dello stile floreale, la spensierata e ingenua joie de vivre, la insicurezza generosa di un rischio eroico, la stravaganza di amori dolci e avvolgenti, tutto risalta di smalto, con un certo rimpianto verso questo momento edenico di una umanità quasi felice, in contrappunto alle realtà frustranti e deludenti di oggi.

In questo clima fabuloso diventano macchiette divertenti i ruoli e le stratificazioni sociali, perchè i modelli umani sono ridotti tutti, o quasi a tramite di un gioco brillante e suggestivo che si realizza e si consuma nel ritmo frenetico e incalzante delle situazioni tipo. Per restare nell'ambito

della commedia di costume della belle époque, si pensi agli allegri attentati dinamitardi di LADY L o nel film sui trasvolatori alla sequenza dell'aereo guidato dal pilota tedesco, costruita come una serie di gag basate sulla velocità, sull'inseguimento, sulla catastrofe, o alla ciclopica battaglia a colpi di torte in faccia di LA GRANDE CORSA o in VIVA MARIA, oltre i titoli di testa parodistici, la seconda parte del film fino al finale pazzo e alla sorridente battuta scenica dell'epilogo. Su questa scia, i personaggi appaiono tutti convenzionalizzati su un duplice versante socioculturale, pateticamente sentimentale da una parte e ironico grottesco dell'altra.

In altre parole, in questi film sulla bella époque, eccezione fatta per VIVA MARIA dove l'arguzia è puntata, specie contro le persone di autorità della politica e della religione, non mancano lodevoli modelli umani, veri o fantastici; con i quali l'adolescente possa ogni giorno positivamente saggiare le proprie forze con una poliforme curiosità di interessi, di esplorazioni, di scoperte, ma vi è di soprappiù una esperienza e un concetto della vita di estrazione adulta, e una sovrabbondanza di sfumatura, di pieghe, di gradazioni, di sottofondi, di travestimenti, che il fanciullo o il preadolescente non hanno e non riescono a captare nella loro polivalenza e pluridimensionalità.

Caso limite di un film talmente difficile da rasentare l'enigma si può citare MURIEL, IL TEMPO DI UN RITORNO. Protagonista è una donna incapace di vivere nel presente e contemporanea invece ai suoi ricordi, tanto che un giorno chiama accanto a sé il vecchio amante con l'inconscia speranza di compiere il proprio destino, liberandosi dalla morsa ossessiva di un ignoto presente, che ella sente come qualche cosa di atono e vuoto da lasciarsi scivolare verso la distruzione. MURIEL rovescia il mito di Orfeo: qui è Euridice che va in cerca dell'amore perduto tra presente e passato in una frantumazione allegorica di spizzichi, di sbirciatine, di andirivieni, senza concatenazione necessaria o apparente rapporto di causalità.

Ci sono, è vero, anche film strutturalmente omogenei e congeniali alle attese adolescenti, dove i protagonisti sono impegnati in vicende storiche o parastoriche di eccezione, con stati d'animo intensi, proiettati in avventure singolari, per lo più film di guerra, come l'EROICO TRADITORE o IL GIORNO DOPO o GLI EROI DI TELEMAR. Nel primo è celebrata la lealtà di un ufficiale russo che dopo essere stato condannato alla fucilazione per un presunto atto di viltà; vaga per la steppa alla ricerca del comando che renda esecutiva la sentenza, senza cessare per questo di combattere in difesa della propria terra; nel secondo, palpitano, entro il clima tragico della guerra alcuni drammi personali di inquietante umanità; nel terzo ricompare il dilemma morale tra la ne-

cessità di portare a termine una missione eroica e l'impegno di non coinvolgere nel sabotaggio gli ignari abitanti di un villaggio vicino.

Ma, a parte certi aspetti di tali film che ostacolano il processo identificativo (l'intento patriottico e didattico del film russo) o sacrificano un approfondimento dei ritratti psicologici sull'altare dello sviluppo spettacolare e dinamico (come nei due film americani), la capacità di riconoscervi positivi modelli umani raramente diventa valore personale, a livello di una tendenza motivazionale efficace, anche per colpa dell'esperienza cinematografica, che, anche in film normalmente ammessi ai minori presentano una equivoca dinamica comportamentale o una confusa eterogeneità di strutture tematiche.

Questo linguaggio "adulto", sia pure concatenato quasi sempre entro schemi convenzionali può adulterare la positività di una proiezione identificativa, mi sembra sia per lo più provocato nella sua ambiguità strutturale,

- A) Dalla carenza di una nettezza nei lineamenti o nei sentimenti del protagonista
- B) dalla incerta oscillazione dello scenario tra una duplicità o molteplicità di elementi narrativi
- C) dalla suggestiva inserzione di schemi di comportamento, idee e di valori eterodossi in un contesto moralmente e socialmente positivo.

Vediamone alcuni esempi.

A) In I MORITURI , Marlon Brando è un uomo senza ideali precisi, che agisce per la patria di adozione e contro quella di origine senza credere all'una o all'altra e vive, di contragenio, una parte rischiosa ma godendo un pò della situazione equivoca, e Yul Brunner è un tedesco tutto senso dell'onore e del dovere che alla fine di adegua al colpo mancino dell'avversario per una reazione sentimentale (La morte del figlio) e insieme con un cedimento anche ideologico, di rottura che è però appena allusivo e reticente. In LORD JIM, Peter O'Toole, Peter Brook regista adiuvante, stacca da un contesto avventuroso e romanzesco il suo personaggio conradiano, reso con amletica ambiguità psicologica, in virtù di una interpetazione introversa, frustrata, con guizzi di mitico furore verso un astratto ideale di perfezionismo morale e una fatalistica docilità al pessimismo di una redenzione impossibile. In QUALCUNO DA ODIARE , George Segal presenta un intelligente eroe della sopravvivenza, che nell'imbestiamento generale in un campo di concentramento in Malesia 1945 ordisce una rete di traffici vantaggiosi con cinica sapienza e immorale dispo-

nibilità ai più pensosi compromessi; ma dietro al personaggio si svolge anche un altro discorso più maturo e disincantato, e perciò un giudizio di merito più sfumato, perchè il protagonista è vittima più che eroe di una situazione abnorme e orrenda, disincarnata da ogni valore umano. In RAPINA AL SOLE Belmondo, un giovane disadattato, con certo edipico attaccamento per la sorella, il quale tenta il grosso ricatto ai danni di un miliardario, e neppure si accorge che lo fa non tanto per l'assillo del bisogno, ma per la sofferenza della propria disperazione e per la esigenza di trovare un codice normativo della propria coscienza, con un'azione personale che sia di rottura rispetto ad una miseria soggettiva e concreta. In LA SPIA CHE VENNE DAL FREDDO, Burton rivive il suo ruolo di spia, oscillando tra la nevrosi di un fallimento morale e lo scaltro machiavellismo di un cinico mestiere, mentre in effetti la sua avventura appare soltanto come un passaggio obbligato nelle mosse e contromosse di una cerebrale partita tra schieramenti opposti, ambedue riprovevoli per cinismo o ingenuità, dall'altra parte dell'argine rispetto al protagonista, il quale è sordido, squallido, debole, è un pupazzo, ma al tempo stesso inconsapevole portatore di latenti esigenze morali, e perciò involontariamente aureolato da una luce di simpatia. In MISSIONE IN MANCIURIA, Anne Bancroft gioca alla doccia scozzese con lo spettatore; in contrasto con la direttrice della missione, autoritaria e bigotta, frustrata nei sentimenti, ossessionata dal sesso, l'eroina appare naturalmente simpatica perchè moderna e spregiudicata, concreta, veramente caritatevole e altruista senza inibizioni, e in questa luce di simpatia si finisce per includere persino il suo passato burrascoso, la sua tabe alcolica, la sua urlata miscredenza, ma il modello, di per sé discutibile, diventa enigmatico con l'adozione melodrammatica di un suicidio e omicidio finale, immessi forse per un contrappasso, e forse per un riequilibrio rispetto al modello della antagonista.

B) In IO... IO E GLI ALTRI, Sandro è conferenziere e insieme protagonista, illustratore e insieme esemplificatore delle varie manifestazioni dell'egoismo umano di fronte al matrimonio o alla vita politico-religiosa o ai multiformi aspetti psicosociali della vita individuale e collettiva, e come è stato giustamente osservato, tale varietà dei ruoli assunti dal protagonista gli impediscono di acquistare la consistenza necessaria per sorreggere la sua vicenda personale e l'insegnamento morale che ne scaturisce, senza citare poi il fatto che alcuni personaggi, ai quali sono dedicate intere sequenze (la moglie, Precossi, l'on. Filippi) acquistano una loro autonomia dal protagonista tendendo a portare il racconto lontano rispetto alle intenzioni tematiche.

Anche in JUDITH a parte la discutibilità morale della protagonista, mossa da un sentimento di vendetta contro il marito e disposta a concedersi al colonnello inglese pur di avere

l'informazione necessaria, indifferente alla esperienza sociopolitica dei suoi correligionari, lo scenario e la regia appaiono incerti tra un disegno ritrattistico, psicologicamente insufficiente, e uno sviluppo bellico avventuroso della storia israelitica di dieci anni fa, con una ambivalenza strutturale riscontrabile anche in parecchi film spettacolari, di guerra e no: così L'OPERAZIONE CROSSBOW è un film di guerra o una favola spionistica alla Bond? e IL COLONNELLO VON RYAN è un film drammatico sull'eroica avventura di trecento prigionieri alleati fuggiaschi dal meridione italiano alla Svizzera e sui loro contrasti interni di mentalità e di costume o un grottesco avventuroso alla Frank Sinatra? e IL VOLO DELLA FENICE è un film psicologico sui diversi caratteri dei protagonisti esasperati nella situazione di isolamento o una commedia drammatico-spettacolare che si maschera con presunti significati ideologici?

C) In MATRIMONIO ALLA FRANCESE c'è il patetico dramma di un vecchio scontroso e introverso, fanfaronesco ma senza malizia, frustrato nella sua agognata paternità, invano sfogata con un allevamento di cani e infine felicemente accontentata dal presagio di un nipotino adottivo, ma ci sono anche le impennate scortesie e le ubriachezze del protagonista che si porta in casa tolta al suo bel tenebroso una ragazza da bistrot, e inoltre quel correttivo del matrimonio come cauzione giuridica per un accoppiamento già consumato.

In questo ambito vanno comprese anche commedieumoristiche come L'OMBRELLONE e commedie drammatiche come CINCINNATI KID: nella prima il ritrattino della moglie fedele nonostante le tentazioni estive chiassosamente affogate nello scherzoso affresco di uno spicciolo comportamento balneare degli italiani, nella seconda la figura del giocatore leale si sbiadisce nella ovvietà del tradimento amoroso e nel clima viziato e spasmodico del gioco; così per GIOVENTU' AMORE E RABBIA: il film è la storia di un ragazzo che ha imparato a correre, per sentirsi vivo, a contatto con la natura, lontano dalla società che non gli dà conforto (la famiglia è un quadro di pena con un padre ammalato e una madre litigiosa e un terzo uomo volgare), e lo sfrutta con una apparenza di paternalismo benevolente. Una volta in riformatorio, egli avrebbe la possibilità di integrarsi, passare dalla parte degli adulti, ma nella corsa decisiva non vuole vincere per dare soddisfazione al direttore e si lascia degradare, ma ribelle nell'animo, ai lavori più umilianti. Ora la riaffermazione del valore della propria personalità e il giudizio sulla morsa ossessiva di una società industrializzata sono presentate con un linguaggio ad incastri, con passaggi tra passato e presente, faticosi da seguire, e in tagli continui tra vita familiare, di clan, di riformatorio, senza contare poi il grave giudizio di simpatia del regista per le libere tenerezze sentimentali del protagonista e soprattutto per i suoi furti,

osservati nei loro risvolti brillanti. Così per INCONTRO AL CENTRAL PARK, delicata poetica storia dell'amore tra una giovane cieca e un negro, invano ostacolato dall'egoismo e dalla incomprendimento degli altri, bastano alcuni particolari scabrosi, come la ragazza che con orgogliosa amarezza confessa la violenza carnale subita, e l'insania snaturata della madre, e l'indifferenza della folla, perchè il film, come del resto quelli sopra citati, esigano una sensibilità al problema e una maturazione di giudizio e una formazione di interessi e di valori che nel preadolescente sono ancora in divenire.

XXX

In questa fase, è doveroso ricordarlo, la assimilazione personale da parte del preadolescente dei valori propri di una data cultura avviene, oltre che per l'istruzione, soprattutto per l'esperienza e l'imitazione dei modelli di comportamento. Anche il cinema ne è perciò responsabile, ma sul piano di una formazione diretta non sembra darsene molta preoccupazione. Dall'analisi anche solo di una parte dei 160 film non vietati ai minori si è visto quali modelli umani e con quale linguaggio vengono presentati e si è dedotto anche quanto la insistenza tematica di alcuni elementi (avventura, denaro, aggressività, sesso, ecc.) appaia sciolta da un sistema di valori relativi alle condotte religiose e morali, familiari e sociali e, d'altra parte, quanto sia scarsa la fattiva presenza di ideali positivi colti nel ruolo socioculturale della famiglia, della scuola, della comunità nazionale, della società internazionale, nel loro rapporto dinamico con le condotte umane dei preadolescenti.

Per un'età, in cui si avverte (e ne fanno testo gli studi dello Starbuck, del Clostermann, di H. Hetzer, di P. Grasso) un risveglio religioso (per la preadolescente) e un processo di chiarificazione (per l'adolescente), per i quali si constata "una meravigliosa recettività riguardo alla religione verso i 12 anni" (O. Kupky in attesa del momento critico del passaggio dalla religiosità irriflessa e infantile alla religiosità personalizzata, il cinema offre un contributo minimo di cognizioni e di esperienze. Fra i 160 film sopraconsiderati, appena due hanno affrontato una tematica di ordine religioso LA PIU' GRANDE STORIA MAI RACCONTATA e CRISTO DI BRONZO. Ma il primo film organizza la vita di Gesù secondo schemi romanzeschi, mitizzandola e quasi disincarnandola da una vera autenticità spirituale e cercando una surrogazione nel travestimento di uno splendore figurativo di tradizione rinascimentale. Il secondo, che nel clima delle persecuzioni anticristiane del XVIII secolo in Giappone, rievoca il sacrificio di numerosi fedeli denunciati da un sacerdote impaurito, ha una suggestione sottile, ma nell'uso dei piani ristretti, nel frammentismo degli episodi, nella recitazione ieraticamente teatrale, il linguaggio fa da remora ad una identificazione soggettiva e ostacola una personalizzazione di valori religio-

si e spirituali del film nell'ambito del proprio sistema di motivazione.

Nè il cinema viene granchè in aiuto al preadolescente nella determinazione o ristrutturazione dei suoi atteggiamenti mentali verso la famiglia, nonchè nei suoi adattamenti sul piano affettivo e sociale alle situazioni familiari nelle relazioni fra genitori e figli o in quelle esistenti fra fratelli. O caramella giulebboso con I SETTE MAGNIFICI JERRY una prospettiva paterna come garanzia di sicurezza, di protezione e di affetto, o resta, con MARY POPPINS e con TUTTI INSIEME APPASSIONATAMENTE, nel quadro di una tradizione familistica strutturalmente isolata o socialmente inadeguata e perciò oggi del tutto disfunzionale al sistema sociale entro cui deve funzionare. E quando tocca, magari tangenzialmente, alcuni affetti della disgregazione familiare sullo sviluppo della personalità, come in INCONTRO AL CENTRAL PARK, la carenza della figura materna per le sue funzioni di compensazione affettiva di contro alla freddezza dei rapporti extrafamiliari, non sa insistervi opportunamente, quasi per una immaturità al problema. E quando ancora con GIOVENTU' AMORE E RABBIA accusa la famiglia per la sua incapacità ad iniziare il ragazzo alla sua vocazione personale e sociale e ad assisterlo nella soddisfazione dei bisogni organici e psichici, tra cui la sicurezza, l'affetto, la speranza, di fronte allo spettatore minorene agisce come il "moderno rivoluzionario" di cui parla Chesterton, il quale "non solo dubita dell'istituto che egli denuncia, ma anche della dottrina in base e in favore della quale egli lo denuncia".

Il discorso è ancora più scoraggiante se allargata ad altri fattori ambientali, come la scuola (non ve ne sono cenni affatto), o le comunità dell'associazione, del gruppo, del clan, della banda, che invece sovrabbondano nei film inglesi non solo della CFF di Mary Field, ma anche della produzione corrente: non per niente l'unica citazione la si riscontra in un film inglese GIOVENTU' AMORE E RABBIA con quella parentesi compensativa di Colin in associazione truffaldina con Mike e con quella sequenza del coro dei correggendi dopo le proteste e le indocilità.

Il cinema invece sa offrire con il suo immaginario popolare alcune "chappelles apparemment laïcisées", come alludeva Morin, entro cui sistemare con carattere di esemplarità i divi umani e familiari, ma anche ricchissimi e felici, della canzone e della TV, da cui è condizionata tanta parte degli interessi, degli atteggiamenti, talora dei valori della vita adolescente. I film servono, in tal caso, solo da supporto per un culto di riconoscimento e di adorazione, che preesiste allo spettacolo cinematografico, e non importa che la storia sia convenzionale e melodrammatica come nei film con Rita Pavone

(RITA LA FIGLIA AMERICANA) e Gianni Morandi (SENON AVESSE PIU' TE e MI VEDRAI TORNARE) o di Joselito (QUESTA PAZZA PAZZA PAZZA GIOVENTU'), e giochi di intelligenza e di arguzia, come in AIUTO! dove il film è a mezzo tra il culto dei Beatles e un saggio sul fenomeno del beatlismo. Ciò che importa è la creazione di una situazione in cui sia ridotta la barriera della osservabilità, con un avvicinamento della distanza tra il personaggio privilegiato e lo spettatore adolescente.

Ma su questo piano di ricerca di una interazione diretta hanno un peso e una efficacia maggiori la televisione e la grande stampa periodica, la diffusione discografica e lo spettacolo sportivo, come si farà cenno più innanzi, in sede di considerazioni sulla "scuola parallela" dei "mass-media".

Per ora, e a mò di conclusione provvisoria di un'analisi del fenomeno cinematografico nella forma in cui oggi viene proposto ai minori, potrebbe risultare ovvio e scontato l'auspicio di una produzione specifica, non solo per quanto riguarda i contenuti tematici e gli aspetti narrativi, ma anche la chiave linguistica. In Italia, 4 articoli sui 60 della nuova legge sul cinema sono dedicati al cinema per la gioventù. Con questi quattro articoli, il legislatore ha pensato forse di risolvere il preoccupante problema del cinema per la gioventù. Ma un pò per la difficoltà di affrontare il problema di fondo di un circuito specializzato, un pò anche infine per l'impossibilità di stabilire su un piano di regolamentazione amministrativa il risultato di ricerche psicopedagogiche e linguistiche: fatto sta che le norme della legge rischiano di restare inoperanti e di non sollecitare in maniera provocatoria una produzione specifica a favore della gioventù, dilazionando semmai soluzioni adeguate all'avvento di "un organico piano elaborato di concerto con il Ministero della Pubblica Istruzione e volto alla creazione di un circuito scolastico".

Ora è cosa indubbiamente lodevole che per la prima volta sia messa a fuoco la questione del circuito specializzato come "condizione essenziale per una reale diffusione tra i giovani di un prodotto adatto alla loro necessità di formazione e di informazione"; tuttavia torna ugualmente alla ribalta la vecchia favoletta dell'uovo e della gallina: i film non nascono perchè non c'è un esercizio che li sfrutti? O nessuno osa creare un circuito di sale che possano sopravvivere per l'impossibilità di rifornirlo, anche quantitativamente, di film adeguati? Delle due ipotesi che si mordono serpentinamente la coda, possono essere vere l'una e l'altra, ma non si può dimenticare che forse anche sul cinema si riflette la stessa povertà che si riscontra nella letteratura per l'infanzia e che si può riportare talora ad una congenita incapacità degli autori di tradurre tanta teoresi psicopedagogica in termini di arte, di letteratura o di cinema.

Perciò, senza nulla togliere all'importanza di una programmazione a lunga scadenza di una filmografia adatta per la preadolescenza, di fronte alle obiettive carenze e difficoltà in cui si dibatte una produzione specifica, incapace di imporsi con una vasta serie di prodotti di medio livello, acquista oggi tanto maggiore importanza e significato la necessità di neutralizzare le molte tossine negative contenute anche nei film non vietati ai minori vaccinando il preadolescente con una sua idonea educazione allo schermo.

Forse è qui su questo piano, che la questione va prospettata con scelta prioritaria. Essendo impossibile sottrarre ai ragazzi i film o i telefilm (già una quindicina di anni fa, secondo una inchiesta condotta da Volpicelli, i fanciulli italiani avrebbero avuto una esperienza almeno settimanale di film, ed oggi, poi, vi si aggiunge, non sempre a surrogazione, il tempo trascorso davanti al televisore, pare per non meno di un'ora giornaliera), occorre insegnare ai ragazzi come leggere, interpretare, seguire un film, concatenando premesse e conseguenze, suturando elissi, integrando in continuità immagini formalmente e contenutisticamente diverse, rappor) tando cause ed effetti, cogliendo di ogni elemento linguistico il suo senso letterale e metaforico insieme, perchè il capire male o vagamente non debba risultare per l'immaginazione eccitata peggio del non capire affatto.

Ora, la comprensione del film avviene con gradualità e solo con l'età del pensiero operativo concreto si ha una comprensione completa del cinelinguaggio, perchè solo allora si acquistano determinati schemi operativi che nella loro forma più matura sono quelli dell'intelligenza concreta. Ma siccome vi possono essere, come si vedrà più innanzi molteplici fattori, che possono anticipare o ritardare la soglia di comprensione del film, si constata di fatto sui ragazzi di undici-dodici anni discrepanze notevoli tra adolescente e adolscente in fatto di comprensione filmica. Qui sta il problema, e cioè questa diversa disponibilità dei ragazzi con i loro interessi ed attitudini, con la loro passività, con le loro remore e deficienze percettive, con le alterazioni, più o meno inconscie del loro psichismo, con la forza dei loro automatismi, ~~xx~~ o all'inverso delle loro componenti critiche.

Da qui, scaturisce la necessità di intervenire sistematicamente, in sede di formazione preventiva, non caso per caso con il rischio di spappesantire la presentazione occasionale di un film, ma con una vera e propria iniziazione al linguaggio cinematografico da insegnarsi meticolosamente e scientificamente, perchè il linguaggio esige dal fanciullo un grande sforzo di sintesi che urta con le sue tendenze sincretiche e comporta un necessariobagaglio di capacità e di abilità non facili ad acquisire. Ben a ragione il Laporta è del parere

che un bambino che impara a leggere lo scritto tra i sei e i sette anni deve fare ancora un lungo cammino per leggere, dopo l'inquadratura la sequenza e l'intero film. Perciò l'educazione filmica dovrebbe prospettarsi secondo due filoni interdipendenti, da una parte con una iniziazione teoretica al linguaggio cinematografico e dall'altra con una abitudine alla discussione dopo la visione di un film, per sollecitare un'attitudine costante al giudizio valutativo che permetta al preadolescente di assimilare o respingere gli elementi della esperienza cinematografica. Ogni film infatti presenta, oltre che problemi di ordine espressivo, anche problemi morali, sociali, politici, religiosi, scientifici. Ciò che importa non è solo la capacità di resistere alla suggestione delle immagini dominando il mezzo filmico in se stesso, ma anche l'abitudine a discutere il contenuto specifico, attivizzando la propria reazione critica, fatta emergere magari attraverso un dibattito pubblico, in modo che essa possa positivamente influenzare il proprio comportamento individuale e sociale.

Iniziative in questo senso sono state realizzate in varie parti, cineclub, centri studi, cineforum, ma per lo più al di fuori della scuola per cui l'educazione al cinema non riesce sempre ad inserirsi nell'intero processo educativo e non cambia molto il fatto che la colpa di questa deficienza è, talora in parti uguali della scuola e della famiglia che non riescono a maturare congiuntamente la loro azione al di là di interventi casuali, spesso inefficaci e improduttivi, per carenza di un reale controllo sui preadolescenti in questo particolare settore ben definito dal Friedmann "scuola parallela".

Non voglio, perchè non ne è la sede, entrare nel merito di un giudizio su questa "scuola parallela", che pare essere nata sotto il segno del diletto e della facilità, con una cultura tutta in superficie e in movimento, attraente ma illusoria, con una confusione non sempre facilmente decantabile tra immaginazione e realtà, tra impegno ed evasione. Insisto però sulla necessità di prospettare una visione globale, di insieme, di questa "scuola parallela" che è condizionata solo in piccola parte dal cinema, ma lo è soprattutto per opera della televisione, dei rotocalchi, dei fumetti, della pubblicità della diffusione discografica, dello sport. Per cui il preadolescente, come del resto ogni individuo dell'odierna società, abbisogna di una educazione di insieme nei confronti delle comunicazioni di massa con una pedagogia dell'audiovisivo che sia elaborata nel contesto socioculturale in cui il preadolescente si trova a vivere, giorno per giorno, la propria vita privata.

Si è visto, sia pure in un coacervo affastellato di considerazioni, quali sono oggi i modelli umani offerti dai film non

vietati ai minori, ma non si può trascurare che con questi modelli presentati in un ambito cinematografico interagiscono anche altri modelli condizionanti, sui quali non mi diffondo perchè esulano dal tema della mia relazione ma che sento il dovere di citare perchè il processo educativo al cinema non venga parzialmente deformato e frustrato nella sua traguardatura. Ci sono infatti, per esempio, in una interazione costante con la modellistica cinematografica anche i ruoli socio-culturali dei personaggi e temi televisivi che portano seco il rischio di una accelerazione artificiale e prematura del messaggio audiovisivo, e poi per dirla con l'Alberoni, nell'orbita di una comunità ad interazione stellare e sbilanciata, le "privacy" dei divi di qualsiasi specie e collocazione, quali sono offerti dalle pagine anche cromaticamente sontuose dei rotocalchi, e poi ancora gli elementi grafici dei fumetti che traducono in un linguaggio visivo modi di dire, concetti, stati d'animo, movimenti, con una ricchezza di significati mimici e gestuali di non facile interpretazione, e poi ancora le alienazioni frastornate del fenomeno discografico, talora con una abitudine ad una sonorità casuale fine a se stessa, che tradisce o trascura i contenuti, e le scelte critiche per assumere il disco nel giro impigrito di un divertimento evasivo qualsiasi e poi ancora le tensioni emotive degli spettacoli sportivi con i loro aspetti ambigui e contraddittori (aggettivazioni da prendersi naturalmente in chiave psicologica e psicanalitica).

Ora, una sana impostazione problematica di una valida educazione al cinema non può prescindere da queste realtà infrastrutturanti, come del resto non può trovare concretezza operativa se non nella applicazione rigorosa di leggi e di fenomeni legati alla psicologia dell'età evolutiva. Questa ultima considerazione non vuole costituire certo l'invenzione del cavallo, ma essere solo un avvertimento della complessità del problema, di cui, a mò di esempio vorrei citare alcune premesse fondamentali per un processo educativo quali:

1) La difficoltà di stabilire a priori la effettiva capacità di lettura filmica del fanciullo, non tanto per la comprensione globale del film quanto per la comprensione particolare di certi effetti o artifici filmici, come la dissolvenza, il controcampo, il montaggio parallelo, la carrellata, il mascherino, ecc. per i quali si rinvia alle numerose ricerche in materia (Henri Stork, i due Zazzo, l'inglese Mayer, l'italiano Canziani), talora differenziate nelle conclusioni data la varietà nel tempo e nello spazio dei soggetti esaminati suscettibili di offrire variazioni sensibili in relazione a fattori di diverso ordine psicoindividuale e socioculturali.

- 2) La difficoltà di prevedere il diverso sistema di codici cui il fanciullo riporta fatti e personaggi del film, per la sua tendenza a legare ogni immagine ad una referenza di tipo familiare, a rischio magari di sovrapporre al fatto percettivo e psicologico una fabulazione propria con innesto nel quadro elementi inesistenti e deformazione soggettiva di quelli proposti.
- 3) La difficoltà di preordinare o prevedere il meccanismo del processo identificativo dello spettatore, il quale coscientemente può parteggiare per uno dei personaggi (generalmente quello proposto dall'autore) ma inconsciamente si distrae anche su identificazioni laterali, che gli permettano un più esclusivo e incolpevole impossessamento di atteggiamenti e sentimenti tolti a personaggi, con cui non si riconosce, e con cui gli è possibile invece soddisfare gli impulsi istintivi, appetibile dell'inconscio ma coperti sotto una cappa di frustrazione e inibizioni sociomorali (cfr. gli studi del Musatti).
- 4) La difficoltà, a riscontro, di saper offrire con discrezione una sana e larvata forma di sfogo alle tensioni istintuali, magari latenti senza provocare da una parte un accumulo pericoloso di energie represses o dall'altra un turbamento traumatico per eccesso di azione suggestiva.
- 5) La necessità di non prescindere dal peso e significato che nella dinamica degli atteggiamenti socioculturali può assumere lo spettacolo cinematografico come "esperienza condivisa" (Alberoni) tra adolescenti che si trovano quasi in interazione davanti a un schermo e sono istintivamente sottoposti ad un più facile isomorfismo di gruppo.
- 6) La necessità di considerare quanto e come sia organizzato significativamente il campo conoscitivo anche a livello adolescenziale, per cui ogni fatto nuovo, che discenda dallo schermo acquista un determinato significato ed una collocazione gerarchica che non dipende solo dalla stimolazione psicoemotiva dell'immagine, ma anche dallo stato del mondo conoscitivo e tendenziale del fanciullo.
- 7) L'importanza perciò del contesto sociale in cui si muove il preadolescente con il suo gruppo di appartenenza, e delle caratteristiche ambientali e culturali che premono con il loro complesso di modelli di comportamento di ideali e di valori determinando in maniera sensibile la formazione della personalità.
- 8) L'esigenza però di non considerare lo spettatore adolescente soltanto un prodotto individuale di una determinata società, puro riflesso strutturale di un ambiente, ma piuttosto una personalità in fieri, succube semmai alle situazioni

funzionali più che strutturali dell'ambiente e in ogni caso facile alla ristrutturazione dinamica delle proprie credenze e dei propri atteggiamenti, ma con una certa, singolarmente diversa, capacità di autonomia e di resistenza.

Tali premesse di ordine ideolinguistico, psicointellettuale, comportamentistico, igienicosociale, ecc. non sono esaustive, ma appena esemplificative, nell'ambito dell'hinterland psicopedagogico di cui è necessario avere conoscenza sicura e scientifica, ai fini di un processo educativo vero e proprio.

Una programmazione a lungascadenza di una problematica di ordine educativo, non può limitarsi, pena il suo fallimento, alle misure di una generica profilassi sociale, o alle cautele riserve di un moralismo ad oltranza, o peggio agli esercizi accademici di uncinema edulcorato o dimidiato, ma, sulla scorta delle indicazioni offerte dalla psicopedagogia dell'età evolutiva, traguardarsi dapprima verso una adeguata formazione allo schermo e agli strumenti della comunicazione sociale, e poi verso la realizzazione non di alcuni film ma di tutto un listino di film, di qualsiasi origine o trama o impostazione socioculturale, purchè essi riescano ad essere, meglio e più di quanto non si sia visto sino ad oggi con i film non vietati ai minori, conformi e coerenti con i bisogni, con gli interessi, con gli atteggiamenti e le credenze, con gli orizzonti culturali dell'anima adolescente.

Tutti i diritti sono riservati all'Ufficio nazionale dello spettacolo