

CINEMA, FATTO SOCIALE

(Prof. Franco Alberoni)

1. - Premessa.

Il cinema è un fenomeno sociale complesso, che conviene studiare non da uno ma da più punti di vista, ciascuno dei quali ci mostra un aspetto.

Fra le differenti prospettive da cui ci si può porre ne ho scelte cinque.

Il cinema è, cioè, una impresa economica con una struttura peculiare, e un proprio mercato; è però anche una delle forme in cui si esprime la società, un documento di questa, l'espressione di un certo periodo storico, ma nello stesso tempo esprime esperienze generalmente umane, antropologiche.

Il cinema esercita poi una influenza sulla società attraverso meccanismi particolari e costituisce una delle forme in cui si realizza il controllo sociale.

Infine il cinema stesso è una società, o meglio entra nella costituzione di una particolare forma di società. Sono questi i cinque punti che verranno presi successivamente in esame nella presente memoria.

2. - Il cinema come impresa economica.

Attualmente il cinema è una industria di cospicue dimensioni, con una struttura e caratteristiche peculiari ed un proprio ampio mercato. Jacques Durand (1), studiando i fattori da cui dipende l'espansione del mercato cinematografico, giunge alla conclusione che questi sono principalmente due: la concentrazione urbana e l'accrescimento della produzione. L'urbanizzazione, in quanto mette le sale cinematografiche a disposizione della popolazione, e la ricchezza nazionale, in quanto il reddito eccedente la soddisfazione dei bisogni fondamentali viene dedicato alle spese superflue. Peraltro, come osserva lo stesso autore, nei paesi sviluppati la domanda di questo bene è anelastica. Tale fatto indica probabilmente che il cinema, in questa società, è una esigenza stabile, consolidata. Nei riguardi di altre forme di svago il cinema presenta un certo grado di specificità per cui solo entro certi limiti è rimpiazzabile con altre forme di svago. La più forte forma di concorrenza nei suoi riguardi è quella esercitata dalla televisione, il cui avvento e diffusione ha portato ad un arresto e talvolta ad una flessione della sua curva di sviluppo. Anche in questo caso il settore di concorrenza è comunque parziale.

(1) Jacques Durand, Le cinéma et son public, Paris Sirey, 1958, pag. 57 - 62

La frequenza al cinema è massima nell'età più giovane, dai 15 ai venti anni; la caduta della frequenza nelle età più avanzate è stata spiegata dai ricercatori del Centro Nazionale di Cinematografia francese con ragioni familiari e professionali, che riducono la disponibilità di tempo, e con ragioni psicologiche: in particolare secondo Gilbert Selden (2), con l'avanzare dell'età avremmo una diminuzione della capacità di identificazione e dell'adesione ai miti cinematografici di tipo adolescenziale, su cui il cinema è fondato. Seldes ritiene questi miti essenziali all'esistenza stessa del cinema, il quale sempre si rivolge ai giovani, o a ciò che di adolescenziale c'è nell'uomo adulto.

Per quanto riguarda l'influenza del reddito, se un reddito minimo è necessario perchè nasca la domanda, superata questa soglia, la frequenza non è proporzionale al reddito; in particolare la percentuale devoluta al cinema del reddito dedicata allo svago, al crescere del reddito totale, dapprima aumenta poi, diminuisce, perchè subentrano altre forme più richieste o più costose di svago.

Non sono mai state riscontrate differenze notevoli di frequenza cinematografica fra persone con diversa occupazione o provenienza sociale e parità di reddito (3). Il cinema appare cioè, come osserva, alla luce di questi fatti il Morin (4) un fenomeno sociale generale "che interessa ugualmente e approssimativamente nella stessa misura, tutti i livelli educativi e sociali. Peraltro sembra manifestarsi una leggera dominanza nelle classi medie".

L'ampiezza del mercato cinematografico di cui fanno parte tutti gli strati sociali senza sostanziale distinzione ne fa un tipico mezzo di informazione "di massa". Cohen Seat ha giustamente sottolineato che il cinema ha offerto, per la prima volta, le condizioni per l'affermazione di valori totalmente nuovi senza che sia necessaria l'acquisizione di quegli strumenti consistenti essenzialmente nel patrimonio di cultura tradizionale (o classica), fino ad ora indispensabile per l'acquisizione dei valori culturali più elevati. Le nuove masse in popolazione a basso livello d'istruzione a cui è estraneo il patrimonio tradizionale di valori, saltano in tal modo il tirocinio obbligato del linguaggio scritto ed il filtro valutativo che questo offre, e si aprono alle più diverse influenze culturali senza difese. Di qui la preoccupazione delle élites, che si preoccupano dell'affermazione di certi valori che si trovano disarmate e trascinate verso direzioni spesso imprevedibili.

(2) Gilbert Selden - The Great Audience,
New York - 1951

(3) Jacques Durand - Op.cit.

(4) Edgar Morin - Recherches sur le public cinématographique,
in Revue internationale de filmologie, Vol.IV, n. 12, 1955,
pag. 2 - 20.

Passando a considerare il cinema come azienda industriale noi possiamo identificare, seguendo la bella analisi fatta circa dieci anni fa da George Friedmann e Edgar Morin (5), alcune sue caratteristiche peculiari. I due autori osservano che, dopo la prima guerra mondiale, il cinema presenta un fenomeno di concentrazione orizzontale e verticale. La concentrazione orizzontale corrisponde, nel pensiero degli autori, alla formazione dei grandi trusts cinematografici, la seconda al tentativo di questi di controllare anche la distribuzione, il gusto e le preferenze del pubblico. Nello stesso periodo i trusts andarono integrandosi nel sistema dell'industria elettrica e delle grandi banche che, fino ad allora, erano rimaste indifferenti.

Dal punto di vista della struttura organizzativa dell'azienda, anche nell'ambiente cinematografico si fa strada la divisione del lavoro e l'applicazione sistematica dei criteri che oggi vengono chiamati con il nome di "nazionalizzazione industriale": articolazione in senso orizzontale come divisione dei compiti, e verticale come divisione delle funzioni, precisazione dei ruoli e delle mansioni con corrispondente specializzazione. Laddove, nonostante la organizzazione, resta campo aperto alla problematicità, allo specializzato corrisponde lo specialista, il quale è in condizione, a differenza del primo, di risolvere nuovi problemi, ma entro un certo ambito di competenze istituzionalizzate (6).

La "razionalizzazione del lavoro" comporta però la scomposizione del lavoro globale in operazioni ripetitive al più basso livello e una ripartizione dei settori operativi di competenza a più alto livello. Ciò è possibile solo se la produzione è standardizzata, e comunque richiedente un grado modesto di variazione-innovazione. Una modificazione anche modesta del prodotto finale comporta infatti una trasformazione strutturale dell'intera azienda e degli impianti. Quando, infine, la produzione richiede una continua trasformazione la strutturazione descritta diventa antieconomica e conviene ripiegare su una più semplice, in cui la divisione del lavoro, delle funzioni di decisione e gli ambiti di competenza specialistici sono più fluidi. Tale è il caso del cinema, dove il prodotto deve essere continuamente differenziato per rispondere alle mutevoli esigenze del pubblico. Queste, infatti, conservano un certo grado di mutevolezza e di impreve-

(5) George Friedmann - Edgar Morin, Sociologie du cinema, in Revue internationale de filmologie, vol. III, n. 10, 1952, pag. 95 - 112

(6) George Friedmann, a nostro avviso, non ha sufficientemente approfondito questa differenza, che invece appare chiara se si introduce il concetto di problema e di soluzione di problemi. Vedi G. Friedmann, Lavoro in frantumi, Milano, Comunità, 1960, pg. 163-196 e in particolare pg. 169-170.

dibilità nonostante tutti gli sforzi per controllarle, o almeno prevederle. Il pubblico, infatti, non torna a vedere lo stesso film due o più volte e sopporta anche poco le varianti marginali di un tema già sfruttato. Nel dopoguerra, quando le trasformazioni sociali hanno generato elevate richieste di prodotti nuovi e diversi, vi è stato ampio campo per attività quasi artigianali. Di qui l'esigenza di una continua differenziazione e la ricerca continua di nuove idee e di nuovi talenti. D'altra parte l'affidarsi all'artista che, operando liberamente, si costruisce una propria struttura organizzativa labile, comporta da un lato costi più elevati, dall'altro non diminuisce l'imprevedibilità del successo. Per conciliare queste due esigenze l'azienda cinematografica compie il tentativo, che spesso si vede, di inserire l'artista originale entro una struttura funzionale per un prodotto di massa. Come dice Friedmann (7) "il cinema tende a standardizzare quanto è individualizzato; ma tende anche ad individualizzare quanto è standardizzato....; la dialettica dell'individuazione e della standardizzazione ci permette dunque di comprendere che non esiste da una parte l'arte cinematografica e dall'altra l'industria cinematografica, ma che le condizioni obbiettive di questa industria di massa contengono in sé tutte le potenzialità di volgarità e di raffinatezza, di novità e di piattezza, di estetica e di anti-estetica, che si esprimono e si confrontano nei film".

Questa tensione interna dell'azienda cinematografica, in realtà, non è assolutamente tipica di questa. Ogni azienda moderna di una società in trasformazione, quale è la nostra, la presenta. Questo fatto è curiosamente sottovalutato dai teorici dell'organizzazione aziendale e dell'amministrazione, anche i maggiori. Ciò corrisponde ad una impostazione del problema dell'organizzazione in termini statici anziché dinamici (8). Indubbiamente, però, nel cinema le due esigenze che si fronteggiano sono pressapoco della stessa forza e le soluzioni che vi corrispondono sono nettamente antitetiche. Per tale motivo la loro composizione nelle aziende reali dà origine ai quadri più diversi. Semplificando i termini del problema, diremo che l'azienda cinematografica ha come proprio compito la diminuzione del rischio; cosa che può essere fatta nelle due direzioni

(7) George Friedmann - Edgar Morin - Op. cit., pg. 100

(8) Un esempio di modello teorico dinamico è stato da me abbozzato alcuni anni fa in Uno schema interpretativo di alcuni rapporti di potere aziendale, in Rivista di Psicologia, anno III, fasc. IV, 1959, pg. 307-324. Secondo questo modello la tensione summenzionata si presenta in questo tipo di aziende e comporta una particolare dinamica del potere e dà origine ad una struttura particolare dei rapporti umani.

opposte della standardizzazione o della innovazione, antiteti-
che tra di loro. D'altronde lo sviluppo di una delle due solu-
zioni aumenta il rischio coperto dall'altra, di qui la ricer-
ca di una soglia ottimale cui corrisponde, organizzati-
vamente, la ricerca di un equilibrio dinamico. Per ciò che con-
cerne le soluzioni specifiche nell'industria cinematografica
nella direzione della standardizzazione noi abbiamo:

- a) ricerca di situazioni tipiche, o stereotipiche, o general-
mente umane che aumentino la probabilità di identificazione
dello spettatore;
- b) ripetizione di esperienze fortunate con varianti marginali;
- c) appello a sentimenti elementari come l'erotismo, il meravi-
glioso, l'esotico, il misterioso, l'orrido etc.;
- d) favorendo il divismo. I rapporti di identificazione o di
amore instaurati dallo spettatore potenziale con il divo gli
fanno infatti cercare le situazioni in cui può meglio viver-
li (esperienza filmica).

Per quanto concerne la direzione della innovazione abbiamo:

- a) continua ricerca di nuovi talenti;
- b) ricerca continua di novità;
- c) studio del pubblico spettatore o spettatore potenziale.

Si tratta evidentemente di uno schema parziale e solo orien-
tativo, ma che già ci dà ragione di alcuni fenomeni.

3. - Il cinema come espressione sociale.

Ogni film è il prodotto collettivo di persone che vivono in
una certa società e in un certa epoca; ogni film, perciò, e a
maggior ragione tutta la produzione cinematografica di una cer-
ta società in un certo periodo, sono espressione di tale socie-
tà. In quanto espressione peculiare di questa sono dei prodot-
ti culturali. Ogni film, d'altronde, è espressione anche di si-
tuazioni e di esperienze non confinate a quella singola socie-
tà, ma generalmente umane; come tale, il film è un prodotto an-
tropologico. E' difficile, o addirittura impossibile, separare
nettamente ciò che è tipico di una società da ciò che è gene-
ralmente umano: si tratta di poli a cui possiamo riferire "pre-
valentemente" o "in ampia misura" un certo fenomeno, mentre
siamo sempre imbarazzati nel dire se, veramente, un certo com-
portamento è proprio degli uomini di ogni società e di ogni
tempo, o invece assolutamente tipico di quella società. In mol-
ti casi lo stesso fenomeno può essere visto dai due punti di
vista, culturale e antropologico, secondo che se ne sottoli-
neino certi aspetti a sfavore di altri. Il cinema come espres-
sione sociale ha infine una dimensione storica. Dimensione cul-

turale, storica ed antropologica del cinema sono i punti che esamineremo brevemente in questo paragrafo.

Nel cinema, come in altri prodotti del comportamento umano, e soprattutto nelle manifestazioni artistiche, noi troviamo rispecchiata, secondo diverse prospettive, la società in quella che è la sua struttura, le sue norme, i suoi valori, i suoi conflitti e i modelli di soluzione che vengono adottati per risolverli. In quanto descrive dei "fatti", in quanto cioè il cinema fa compiere agli spettatori delle operazioni osservative che ogni uomo può ripetere, il film è un documentario della società e, per quel tanto che ogni film realizza tale requisito, tutta la produzione cinematografica di un certo periodo storico di una certa società è un documentario di questa.

In quanto invece non ha rilevanza la ripetibilità delle operazioni osservative, il cinema costituisce un documento sociale. L'interpretazione di tale documento richiede una spiegazione di ciò che è comunicato in termini causali che prendono come punto di riferimento il sociale, per esempio lo spiegano come frutto di un particolare punto di vista, o di una particolare collocazione nel sociale o di una particolare concezione sociale. L'insieme di tali prospettive in tal modo un documento del modo in cui il sociale strutturato è vissuto dai suoi membri (strutture soggettive del campo sociale). Il quadro che ne risulta è un quadro dinamico in cui sono espresse le tensioni presenti nel sociale. Tali tensioni sono espresse in genere proprio ad opera delle diverse prospettive.

In ogni società vi sono dei settori in cui il consenso è più elevato ad altre in cui il consenso è meno elevato. Quei settori in cui il consenso è più elevato noi li chiamiamo, per attenerci alla terminologia di Friedmann e Morin, stereotipici. Abbiamo così delle situazioni stereotipiche. Queste nel film appaiono spesso sotto forma di comportamenti parcellari o di semplicissime situazioni interazionali e di simboli. La differenza tra comportamenti e situazioni da un lato e i simboli dall'altro consiste nel fatto che mentre i primi sono direttamente oggetto di conoscenza, i simboli rimandano ad altro. Le situazioni stereotipiche, e fra queste comprendiamo per comodità di trattazione anche i simboli, costituiscono una parte del cosiddetto linguaggio filmico.

Questo è perciò comprensibile solo entro un certo ambito sociale. Quando lo stesso film viene presentato a membri di una società molto diversa da quella originaria, diventa inintelligibile. Ciò è stato mostrato da John Maddison (9), che riferisce le ampie esperienze di Sellers in Africa.

Il linguaggio filmico è infatti fondato sul fatto che lo spettatore integra certe esperienze percettive semplici entro

(9) John Maddison Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs, in Revue Internationale de filmologie, Vol. I, n° 3-4, 1948 pg. 304-310.

schemi assimilativi più complessi. Nelle prime possiamo distinguere due livelli: - le operazioni percettive elementari (forma, colore, strutture geometriche, movimento, profondità, causazione etc.) e le attività primarie antropologiche (mangiare, bere, dormire, ridere, piangere etc.).

Nelle seconde possiamo distinguere altri due livelli: - l'assimilazione percettiva di cui parla Musatti (10) e l'interpretazione vera e propria con la messa in opera di operazioni mentali complesse che richiedono un certo grado di intelligenza, di istruzione, e di apprendimento (educazione cinematografica). Quanto più le operazioni in gioco richiedono approfondimento, tanto più confinato socialmente diventa l'ambito di comprensibilità del film. Questi fatti spiegano il perchè certi autori, come Lester Asheim (11), abbiano sostenuto che i film di massa richiedono un grado di conoscenza corrispondente all'età mentale di 14 anni. Il continuo pericolo della incomprendibilità che si presenta nei grandi mercati rende ragione della tendenza ad usare situazioni semplici e stereotipiche al fine di diminuire il rischio.

Ogni film nasce, oltre che in una certa società, anche in un certo momento storico, e perchè è espressione di una certa realtà storica e riflette la dinamica della società nel tempo. Anche l'avvenimento descritto dal film si svolge nel tempo. Fra il primo ed il secondo ordine temporale si istaurano di conseguenza dei rapporti significativi. Come osservano Friedmann e Morin (12) i film di guerra, realizzati durante la guerra, esprimono principalmente il conflitto e lo giustificano; quelli realizzati in epoche più lontane dalla guerra umanizzano invece i propri personaggi mentre inumanizzano il conflitto.

Nel film si può inoltre esprimere una interpretazione della realtà che anticipa, sul piano fantastico, un conflitto o una tensione latente. In tal caso tutta la situazione è allusiva per una sorta di compromesso tra le forze che tendono ad esprimersi e i vincoli offerti dalla copertura; qualcosa di simile a quanto avviene nei sogni, in cui il contenuto manifesto è il prodotto del compromesso fra contenuto latente e censura onirica: in tali casi il significato dell'opera può essere meglio compreso, o acquista particolare valore, quando gli avvenimenti si svolgono nel senso anticipato.

(10) Cesare Musatti, Forma e assimilazione,
Torino, Tipografia G. Anfossi, 1931

(11) Lester Asheim, From book to Film: Simplification,
Hollywood Quarterly, Vol. V, n° 3,4,5,6.

(12) George Friedmann - Edgar Morin, Op. cit., pg. 106

Come tutte le opere d'arte il cinema può esprimere in modo anticipato anche conflitti e prospettive poco consapevoli o addirittura inconsce nei membri della società. Siegfried Kracauer (13) interpreta alcuni film tedeschi appena precedenti all'avvento del nazismo, come il Testamento del dottor Mabuse, film apparentemente staccati da ogni contesto e significato storico, come l'espressione di una intuizione profonda del nazismo. In un periodo successivo la banda di sadici criminali di Berlino diretta dal dottore folle assumerà pienamente tale significato in modo manifesto. Cantril interpretò le conseguenze della trasmissione dell'invasione dei marziani di Orson Welles come espressione della insicurezza presente nella popolazione americana prima del grande conflitto.

L'emozione provocata dal recente film L'ultima spiaggia negli Stati Uniti, emozione maggiore di quella provocata in Europa, si spiega con la presa di coscienza del pericolo indotta da questo film in una collettività che si era considerata fino ad allora invulnerabile. In casi di questo genere, dove la presa di coscienza avviene, il film ha il significato di una socializzazione anticipatoria.

In situazioni di tensione economica o sociale il film può proporre o un modello di soluzione razionale, o modelli di soluzione devianti nel senso usato da Merton (14). Non è difficile ravvisare nella produzione cinematografica contemporanea le situazioni previste da Merton nel caso di anomia sociale. In questa direzione un buon esempio è quello offerto da Friedmann e Morin (15) a proposito della crisi del 1929. Essi osservano che la produzione di spettacoli lussuosi fu la risposta migliore di Hollywood a tali situazioni. In questo caso si può avanzare l'ipotesi che l'ostentazione dell'opulenza rappresentasse un meccanismo catartico per il presente e un meccanismo rassicuratore per il futuro.

Attorno ad uno stesso conflitto sociale si articola spesso tutta una produzione di cui i vari film rappresentano soluzioni più o meno diverse o addirittura contraddittorie. Valga come esempio di ciò il problema dei negri negli Stati Uniti. Casi limite di questo genere si trovano a proposito del tema della guerra, dove troviamo tutti i gradi intermedi fra l'invito alla guerra e la sua condanna. Il film, in altri casi, esprime dei conflitti di ruolo tipici e pressanti in una certa società e ne indica una soluzione. Un esempio comune di questi conflitti di ruolo è quello del contrasto di richiesta

(13) Siegfried Kracauer, Cinéma et sociologie, in Revue Internationale de filmologie, Vol. I, n° 3-4, pg. 311-323.

(14) Robert King Merton, Teoria e struttura sociale, Bologna, Il Mulino, 1958.

(15) George Friedmann - Edgar Morin, Op. cit., pg. 107

a cui è sottoposto l'attore da parte della famiglia e del mondo del lavoro; ne abbiamo un esempio nel film Il mondo è delle donne. Un altro conflitto presente frequentemente nei film di Hollywood è quello fra una posizione di superiorità della donna per la sua collocazione nella gerarchia formale di una organizzazione e la inferiorità che le è richiesta nel più ampio contesto culturale. Come osserva Rose Lanb Coser (16) "La donna-capo esprime in modo esasperato il suo status autoritario, ma, alla fine soccombe alla sua propria ambivalenza.... e abbandona le pretese della sua autorità precaria e cade nelle braccia del Suo Uomo".

In altri casi il conflitto di ruolo si articola ed acquista forza e drammaticità per il fatto di essere in realtà una forma di un conflitto più generalmente umano e quindi maggiormente prossimo alla situazione antropologica. Tale è il caso del conflitto fra la propria coscienza e le norme formali del sociale, un esempio di questo tipo di conflitti ci è dato da L'ammutinamento del Caine.

Con quest'ultimo esempio siamo giunti nel settore antropologico. Indichiamo con questo settore l'insieme delle situazioni e dei temi che noi possiamo considerare generalmente umani o fondamentali per la "società civile". La famiglia, i figli, la comunità, la guerra, e la pace, la fede e la ricerca di Dio, l'amore e l'odio, la morte e l'immortalità, la giustizia e il soprano, la libertà e l'oppressione, l'ordine e il caso, l'autorità e il diritto, l'individuo e la società, sono dilemmi e temi universali che, pur presentandosi agli uomini e strutturandosi in forme espressive diverse, corrispondenti a diverse forme sociali e concrete nelle diverse civiltà, affondano le loro radici in quella che noi possiamo chiamare la natura umana. Jung (17) ha cercato tali elementi comuni negli archetipi dell'inconscio collettivo, e taluni studiosi di filmologia a lui hanno fatto riferimento a questo stesso nostro proposito.

In realtà la teoria di Jung non ha prove scientifiche. Per altri motivi insostenibili noi riteniamo siano il tentativo fatto nel corso di mezzo secolo dagli psicologi di varie tendenze e, in particolare, dagli psico-analisti e dai behavioristi di trovare ciò che vi è comunemente di umano negli istinti e nei loro derivati. Da ciò però non può essere dedotto, come hanno fatto alcuni (18), che tale fondamento comune non ci sia.

(16) Rose Lanb Coser, Insulation from observability and Types of social conformity, in American Sociological Review, vol. 26, n° 1, 1961, pg. 32 in nota.

(17) Carl Gustav Jung, Psicologia e Alchimia - Roma, Astrolabio, 1951

(18) In riferimento ai sostenitori del relativismo culturale.

Esso va ricercato piuttosto in altra sede e precisamente nelle categorie strutturanti l'esperienza e nei valori che hanno la stessa funzione nella strutturazione dell'azione.

Di estremo interesse ci sembra il tentativo di analisi già abbozzato, ma ancora in corso di sviluppo, di Cohen-Séat (19). In una opera in corso di pubblicazione egli si serve di alcune nuove e originali categorie che intervengono nella strutturazione dell'esperienza cinematografica destinate, a nostro avviso, a influenzare notevolmente il corso degli studi successivi.

4. - Il cinema come influenza sociale.

In questo paragrafo noi vedremo dapprima brevemente alcuni meccanismi psicologici che permettono tale influenza, alcuni modi in cui il film risolve dei problemi e il film come modo di socializzazione anticipatoria. a) Meccanismi psicologici.

Non è il caso, in questa sede, di approfondire l'analisi di questi meccanismi, per i quali rimandiamo all'opera di Cohen Séat già citata. Qui ci limitiamo ad illustrare due di tali meccanismi, già noti e studiati, di cui mostreremo alcuni aspetti peculiari. Il lettore, nelle annate della Revue Internationale de Filmologie, troverà inoltre ampiamente discussi questi problemi (20).

Uno dei meccanismi psicologici su cui è basata l'influenza cinematografica è l'identificazione. Questa può essere definita come "Quel processo per cui noi riviviamo in proprio una situazione spirituale altrui". (21). Nel 1922 Freud descrisse tre tipi di identificazione.

La prima forma di identificazione è quella che avviene con colui al posto del quale ci si vorrebbe trovare; la chiameremo identificazione per aspirazione (A).

La seconda è l'identificazione per consolazione (C), cioè l'identificazione con l'oggetto amato, e in particolare, con l'oggetto amato perduto.

(19) Gilbert Cohen-Séat, Op. cit., vedi in particolare il capitolo V sull'informazione visiva e la comprensione, e il capitolo VI sui fenomeni di partecipazione e di empatia. Fra i concetti di cui parliamo ricordiamo quella di "fotogenia", secondo cui certi modi di essere sono più atti di altri ad essere immediatamente mimetizzati. Ciò avviene quando il modo di essere è tale da far scattare l'operatore mentale "perchè non io?"

(20) Vedi anche Atti del Convegno internazionale su Film e integrazione psicologica nei rapporti sociali, Milano, Vita e Pensiero, 1957.

(21) La definizione è tratta dall'intervento del Prof. Cesare Musatti riportato nel volume precedente (pg. 121-122) e precisamente a pg. 124.

La terza è l'identificazione che Musatti chiama "per contagio", cioè quella che avviene nei riguardi di coloro che si trovano in una situazione esistenziale o affettiva che è già simile a quella del soggetto. Poichè l'identificazione è basata sul grado di isomorfismo fra il soggetto e l'oggetto di identificazione noi la chiameremo identificazione per isomorfismo (I)

Come osserva Musatti, nelle situazioni cinematografiche, si verificano soprattutto la prima e la terza forma di identificazione. Lo spettatore si identifica cioè col personaggio al cui posto si vorrebbe trovare per vivere l'esperienza che questo vive. Il terzo tipo di identificazione, (per isomorfismo) è altrettanto frequente. La scelta in questo caso si rivolge a colui che si trova in una situazione simile a quella dello spettatore, il quale accentua l'identità, e in tal modo si arricchisce di esperienze non propriamente sue attinte dalla situazione obbiettiva. In realtà anche nella prima forma di identificazione (A) un certo grado di similarità è necessario perchè il processo identificativo si avvii. Si può avanzare l'ipotesi che la soglia di identificazione si abbassi all'aumentare del prodotto (A.I.). Ciascuna delle due forme è cioè condizione facilitante per l'altra.

Un secondo meccanismo è quello della proiezione. Musatti la definisce come "Quel processo psicologico per cui determinati atteggiamenti o impulsi del soggetto vengono vissuti come atteggiamenti dell'oggetto". Anche la proiezione ha un peso nella esperienza cinematografica. Musatti suppone che la proiezione agisca da meccanismo introduttivo dell'identificazione. Egli cioè: "attribuendo ai personaggi della scena i miei propri sentimenti, cioè vivendo nel personaggio situazioni mie personali, io provo una situazione di analogia con il personaggio stesso, questa analogia poi si completa attraverso un processo di identificazione..... a questa combinazione degli elementi di proiezione e di identificazione, sono dovuti quei due fenomeni.....: da un lato l'azione suggestiva che le situazioni filmiche determinano e, dall'altro, la capacità che hanno le situazioni filmiche di produrre situazioni traumatizzanti." (22).

Musatti si limita a sottolineare però solo quell'aspetto della proiezione che costituisce un rafforzamento dell'identificazione. In realtà la proiezione, nella maggior parte dei casi, non tende affatto ad aumentare l'isomorfismo. Nel corso della esperienza cinematografica, infatti, il soggetto proietta anche tutti i contenuti sgraditi, che non vuol riconoscere in sè, su certi personaggi, e nei riguardi di questi prova avversione, odio ed esercita una condanna. Nell'esperienza filmica la per-

(22) Cesare Musatti, intervento in Atti del Convegno su "Film e integrazione psicologica nei rapporti sociali", cit., pg. 126-127.

sonalità si scinde proiettandosi in figure diverse, che costituiscono i suoi aspetti irriducibili personificati. La scelta del personaggio su cui si proietta un aspetto o l'altro della personalità presuppone, a sua volta un certo grado di isomorfismo settoriale o un certo grado di equivocità.

Talvolta è la valutazione in termini etici o di efficienza che incanala la proiezione e l'identificazione: per esempio identificazione con il fortunato e rifiuto dell'identificazione con lo sfortunato; identificazione con colui che condivide il nostro punto di vista, per esempio politico, e la condanna e l'esperienza di estraneità nei riguardi di colui che ha un punto di vista diverso dal nostro

La dinamica inconscia può però selezionare degli elementi di identificazione parziale con risultati anche del genere di creare una forte corrente di simpatia e di produrre identificazione con personaggi per altro condannati moralmente o di diverso punto di vista.

Cohen-Séat, nell'opera citata, sostiene però una concezione che limita il valore selettivo della dinamica proiezione-identificazione. L'atto mimico dell'attore provoca dei meccanismi automatici mimetici da parte dello spettatore, che, partendo dalla partecipazione alle manifestazioni interiori dell'atto mimico ne realizza, attraverso un processo regressivo, la loro significazione organica profonda. Questa concezione del Cohen-Séat implica che in tal modo la partecipazione si volga ad un livello più profondo ancora dei meccanismi di difesa dell'io inconscio, sul piano, direi, fisiologico.

Anche la fotogenicità per Cohen-Séat è un processo automatico, ma integrato a livello superiore, e richiede in ogni caso delle integrazioni conoscitive più elevate. Il comportamento o il modo di essere di un personaggio lo rende fotogenico quando è a mezza strada fra un comportamento ambito ma irrealizzabile (vuoi per contrasto col principio di realtà, vuoi per meccanismo di difesa, vuoi per impossibilità mimetica elementare) e uno realizzabile non ambito. Scatta in tal caso l'operatore mentale "perchè non io?" e il soggetto si identifica nel personaggio nel senso che è trascinato fuori di se stesso per sottomettersi a vivere la situazione secondo le modalità comportamentali del personaggio stesso. In futuro sarà opportuno studiare se il meccanismo della fotogenicità di Cohen-Séat sia riconducibile ad un certo valore del prodotto A.S., di cui abbiamo parlato precedentemente, oppure no.

Un terzo ordine di fattori va cercato nella situazione dello spettatore al cinema, nel cinema cioè come campo sociale. Il Feldmann (23) ha notato in particolare che difficilmente è

(23) Erich Feldmann, Considerations sur la situation du spectateur au cinema, su Revue internationale de filmologie, Vol. VII, n° 26, 1956, pg. 83-97.

l'individuo isolato che va al cinema, mentre più facilmente vi va la coppia. Soprattutto, ma non esclusivamente nel caso di coppia di due sessi, i due membri vanno al cinema per "vivere qualcosa insieme". Da un punto di vista sociologico questo fenomeno è molto importante e rappresenta il fondamento di una particolare struttura interazionale di tipo stellare che descriveremo in seguito. La situazione filmica vissuta da due spettatori è una esperienza comune che tende ad aumentare l'isoformismo fra i due campi psichici.

Possiamo configurare due situazioni estreme di questo genere: quella in cui i due membri della coppia sono già identificati tra di loro, o tendono all'identificazione, e quella in cui non lo sono. Un'altra situazione è quella in cui i due membri sono in interazione e quella in cui non lo sono. Abbiamo quindi quattro situazioni.

| | Sono o tendono alla identificazione | Non sono o non tendono all'identificazione |
|----------------------------|--|--|
| Sono in interazione | 1 | 2 |
| Non sono in interazione | 3 | 4 |

Nel primo caso l'esperienza comune favorisce l'isoformismo e l'identificazione reciproca, di conseguenza si rafforza l'interazione; nel secondo caso l'esperienza comune può aumentando l'isoformismo, trasformare l'interazione introducendo in questa una tendenza all'identificazione. Nel terzo caso la spinta verso l'identificazione viene rafforzata e si ha una notevole facilitazione dell'interazione che ha l'opportunità di diventare stabile. Nel quarto caso noi abbiamo invece un fenomeno particolare. L'identificazione con il personaggio è sostitutiva dell'interazione diretta tra i membri, e si determina uno stato di quasi-interazione di forma stellare da parte di persone diverse verso una figura privilegiata.

b) - La soluzione dei problemi.

Passiamo ora a considerare il film come influenzante il sociale secondo una particolare modalità: la definizione e la risoluzione di problemi del sociale.

La cultura, secondo una interessante concezione di Linton (24), ripresa da Mc Clung Lee (25), consiste in parte in model-

(24) Ralph Linton, The Study of man an introduction, New York, Appleton Century-Crofts - 1936.

(25) Alfred Mc Clung Lee, La sociologia delle Comunicazioni, Torino, T aylor pg. 21.

li di soluzioni di problemi ricorrenti del vivere sociale. Nel caso del film, che è una espressione culturale, noi abbiamo di fatto che, attraverso l'identificazione, il soggetto sperimenta delle soluzioni possibili di problemi che lo coinvolgono. Vi è il pericolo, adottando questo modello teorico, di ritenere che si possa pensare il processo come un processo consapevole e razionale, immaginando uno spettatore che ha un problema di cui cerca la soluzione e che andando al cinema lo risolve. In realtà nella maggior parte dei casi non esiste affatto nè da parte dello spettatore, nè da parte di chi ha fatto il film, la consapevolezza o una chiara formulazione del problema, nè la consapevolezza che ciò che vien detto è una soluzione di questo. Piuttosto bisogna pensare che lo spettatore viva certe situazioni e comportamenti filmici come problematici, ed altre situazioni o comportamenti come risolutivi, oppure viva diverse linee d'azione alternative e sia soltanto l'identificazione selettiva a procurargli l'esperienza della soluzione.

Il problema da noi affrontato è, come si vede, estremamente complesso. Noi ci auguriamo che la grande ricerca attualmente in corso su l'eroe del film (26) possa portare ampia luce al riguardo.

Qui esporremo un modello estremamente semplificato contemplando due variabili. Vi sono film in cui si può individuare un unico problema e film in cui si possono individuare più problemi; d'altra parte, in alcuni casi, tutto il film orienta lo spettatore verso una unica soluzione, mentre in altri casi lascia aperto il campo a più soluzioni. Abbiamo quindi quattro casi:

| | Unico problema | Più problemi |
|-----------------|----------------|--------------|
| Unica soluzione | 1 | 3 |
| Più soluzioni | 2 | 4 |

Il caso 1 è in genere molto frequente, mentre il più raro è il caso 2 puro. In genere però il caso 2 assume la forma di una contrapposizione netta fra soluzione buona e soluzione cattiva. Quanto più la soluzione buona è rafforzata tanto più si avvicina al caso 1. Esempi paradigmatici del caso 1 o del caso 2 fortemente rafforzato sono i film di Eisenstein La corazzata Potemkin e Alexander Newsky. Rientrano in questa categoria quasi tutti i Western e in particolare, quelli in cui i "nemici", sia

(26) Si tratta di una ricerca di eccezionali dimensioni, che si svolge sotto gli auspici dell'UNESCO ed è curata da George Friedmann, Presidente, ed Edgar Morin, Direttore scientifico, a cui partecipano molti paesi fra cui l'Inghilterra, l'Italia, l'India, la Jugoslavia e la Cecoslovacchia.

no essi fuorilegge o indiani, sono totalmente cattivi e condannati alla sconfitta totale. I modi in cui la soluzione è rafforzata sono diversi. Essi possono essere basati sulla creazione di una corrente di simpatia verso l'eroe e una corrente di odio verso i nemici mostrando la loro crudeltà. In altri casi l'identificazione privilegiata avviene attraverso il successo, ma di ciò parleremo fra poco. I due casi ora contemplati sono proprio di società in cui l'integrazione fra norme-valori e mete-procedure è molto elevata (27), o per condizioni di stazionarietà oppure perchè è rafforzata da un forte controllo sociale quale si ha, per esempio, nei periodi di guerra, nei periodi di post-rivoluzionari o negli stati totalitari.

Il caso 3 è invece più frequente in società in trasformazione policentrica (28). Questo è d'altronde anche quanto si verifica per il caso 2 puro, senza rafforzamento di una soluzione privilegiata. Il caso 3 si realizza frequentemente sotto forma di diversi personaggi ciascuno dei quali ha un proprio problema diverso, che cerca di risolvere. In questo caso noi abbiamo quindi il confronto, fra più sistemi di problemi-soluzioni. Noi possiamo avere a questo punto due alternative, l'una in cui l'un sistema è rafforzato in modo privilegiato e l'altro in cui nessuno lo è; nel primo caso la scelta del sistema è cioè indirizzata e nel secondo è lasciata al gioco dell'identificazione-proiezione dello spettatore. Il rafforzamento di un sistema può avvenire secondo un meccanismo intrinseco al sistema stesso e precisamente è rafforzato il sistema in cui i mezzi per realizzare la meta sono efficienti al loro scopo. In questo modo il "principio di efficienza" diventa un criterio di selezione non solo di mezzi ma anche di mete. L'identificazione si svolge perciò verso il sistema problema-soluzione che si scarica, in cui la soluzione ha successo. Di estrema importanza è, a nostro avviso, questo meccanismo in tutte le società ad incipiente trasformazione o in trasformazione, in cui il sistema norme-valori e mezzi-mete è poco integrato. Grazie ad esso si afferma il valore che ha successo. Gli psicologi ravviseranno in questo meccanismo la "legge dell'effetto" di Thorndike. Secondo il punto di vista ora proposto, quindi, la legge dell'effetto di Thorndike acquista una importanza particolare solo nei sistemi sociali in cui l'integrazione dei sistemi di norme-valori e mete-procedure è scarsa. In questo caso, infatti, è il rapporto interno del subsistema mete-procedure che conta, e il successo entro questo determina la selezione della meta e il rafforzamento di questa.

(27) Vedi su questo concetto, F. Alberoni, Contributo alla integrazione sociale dell'immigrato. Milano, Vita e Pensiero, 1960, pg. 79-95.

(28) Ibidem, pg. 9-19.

La situazione n. 4 è quella in cui a più problemi corrispondono più soluzioni. Ciò che caratterizza questo caso è la complessità, essa però può essere spesso composta nelle situazioni 2 e 3.

In generale le situazioni 3 e 4 favoriscano le identificazioni multiple e provocano effetti diversi su spettatori diversi. In generale non offrono risposte pronte e ingenerano, talvolta, perplessità, non favoriscono mai l'antinomizzazione e l'intolleranza; per questo però vengono talvolta accusate di essere scettiche, disfattiste, equivoche etc.

c) - Socializzazione anticipatoria.

In quanto il film è l'espressione di una società che si trasforma, i meccanismi ora considerati agiscono nel senso di produrre una socializzazione anticipatoria. Possiamo individuare alcune situazioni paradigmatiche in questo senso.

La prima situazione è quella delle aree sottosviluppate (29) all'interno di una società globalmente più sviluppata. La direzione della trasformazione, in questo caso, si svolge oggi nel senso di una diminuzione delle differenze fra le zone a più alto e a più basso sviluppo, per elevazione di queste ultime. Il cinema, in quanto espressione delle zone a più alto sviluppo, comunica esperienze, prospettive e soluzioni concernenti questo ambito. Quasi sempre, inoltre, indipendentemente dall'esperienza cinematografica, il mondo sociale e le modalità di vita e di soluzione dei problemi sociali costituiscono un oggetto di riferimento per i membri delle aree sottosviluppate.

La seconda situazione è quella delle aree arretrate (30) che non sono inserite in una società più evoluta. In questo, tramite il cinema, penetrano le espressioni tecnologiche e politiche della cultura moderno-occidentale, che è estranea rispetto a quella originaria. Pur con le analogie a tutti evidenti, rispetto al caso precedente, noi abbiamo una importante differenza. Nel primo caso la comunicazione di alcuni contenuti culturali fondamentali è già scontata: la stessa comprensione del film richiede una parziale acculturazione. Nel secondo caso può esserci una sostanziale diversità degli schemi interpretativi generali che operano una selezione elevatissima sui film e portano ad una interpretazione diversa di questi.

La terza situazione è quella dei giovani, ai quali il cinema offre scorci interpretativi del sociale che vengono però diver-

(29) Francesco Vito - Lo sviluppo economico delle zone arretrate e sottosviluppate con particolare riguardo alla industrializzazione e al miglioramento dell'Agricoltura, in Gli aspetti Sociali dello Sviluppo Economico, Milano, Vita e Pensiero, 1961.

(30) Francesco Vito, Op. cit.

samente vissuti da come li vivono gli adulti. Il fatto poi che i giovani costituiscono un settore fondamentale del mercato fa sì che la produzione segua i canali di minor resistenza prodotti dal loro consenso o dalle loro resistenze.

In tutti questi casi si può supporre che la quantità d'informazione che giunge a destinazione sia una funzione inversa della distanza culturale fra chi l'invia e chi la riceve, e lo stesso vale per la difficoltà di comprensione.

Vi è quindi una soglia al di sopra della quale la comprensione non avviene e l'identificazione viene rifiutata.

5. - Il cinema come controllo sociale.

Nei due paragrafi precedenti abbiamo preso in esame il cinema come espressione della società e come forma di influenza sociale. Ora passiamo brevemente a considerare questa duplice prospettiva sotto l'aspetto del controllo sociale. Col nome di controllo sociale molti sociologi intendono l'insieme delle forme con cui la società modifica il comportamento dei suoi membri. (31) Personalmente ritengo che per indicare un fenomeno di così ampia dimensione l'espressione controllo sia impropria. La parola controllo, nell'accezione comune, si riferisce a quelle operazioni, svolte da un attore nei riguardi di un altro attore, che permettono di stabilire se il comportamento di questo è conforme ad uno standard prefissato. Tale è il caso della parola controllo riferita all'attività del "controllore". Un secondo significato di questa parola si riferisce invece a quelle operazioni che permettono di modificare il comportamento adeguandolo ad un certo standard. Tale è l'accezione della parola "controllo" nelle espressioni "autocontrollo" e "controllati". Chiameremo momento comparativo del controllo il momento che si riferisce alla comparazione di un comportamento con lo standard, e momento direttivo quello che si riferisce alle operazioni che lo modificano in direzione dello standard.

In ogni caso l'espressione controllo non si riferisce a tutte le modificazioni indotte, ma solo al riconoscimento di una discrepanza fra l'azione e lo standard e alle operazioni che annullano tale discrepanza. Se non ponessimo una limitazione a queste espressioni si finirebbe con l'identificare tutta la dinamica sociale con il controllo sociale.

Ciò comporta un duplice errore: l'errore di consenso, che consiste nell'immaginare un consenso assoluto fra i membri del sociale sugli standard svalutativi; il secondo consistente nel credere che tutti i fatti sociali siano interpretabili in funzione dell'intero sistema considerato staticamente (omeostasi). Un terzo pericolo può poi essere quello consistente nell'identificare gli standard dei gruppi che detengono il potere con

(31) Karl Mannheim, L'uomo e la società in una età di ricostruzione. Milano, Comunità, 1958, pg. 257.

quelli presenti in tutta la società. Tali errori sono abbastanza frequenti. Il primo è più frequente nei paesi democratici, il secondo in coloro che aspirano alla conservazione del sistema e il terzo in coloro che aspirano alla pianificazione di questo.

Esaurita questa lunga premessa, passiamo ad esaminare come il cinema può essere una forma di controllo sociale. Non cercheremo qui di dire come lo è, chi controlla, perchè controlla, alla luce di che standard controlla e chi è controllato, ma solo come avviene il controllo, o può avvenire.

Nell'esperienza filmica lo spettatore partecipando, in modo che noi possiamo chiamare amodale, alla vita sociale rappresentata, è sottoposto a quelle forme di controllo comparativo e diretto a cui è sottoposto il personaggio. Vi è però un secondo tempo in cui è lo spettatore che si confronta con il personaggio, il quale funziona in tal modo da standard.

Sia l'una sia l'altra esperienza vengono parzialmente interiorizzate. L'esperienza in tal modo rafforza certi valori, certe norme e ne induce di nuovi, propone certe forme nuove d'azione o ne conferma delle preesistenti; una tale azione si svolge ad un livello di critica estremamente basso.

Si potrebbe supporre, alla luce di queste affermazioni, che, tramite il cinema, si possa indurre qualunque comportamento desiderato. In realtà i meccanismi selettivi di cui abbiamo parlato, agendo per lo più al di sotto della coscienza, ma in parte anche consapevolmente, offrono una resistenza che non deve essere sottovalutata. Finora abbiamo parlato del controllo sociale a livello del pubblico spettatore, ma è fuori dubbio che gli stessi controlli agiscono nella struttura creativa, produttrice e distributrice del film. Le varie forme di censura ufficiale imposta o liberamente accettata, quale il codice morale a cui i produttori americani si attengono, rappresentano solo la forma più istituzionalizzata di controllo. Questo in realtà agisce in modo molto più ampio e spesso in modo inconsapevole in coloro stessi che lo realizzano. Come osservano Friedmann e Morin (32), "Tutto ciò che tu taci ci parla di te.... una censura stabilisce la lunghezza dei baci così come la battuta che influenza il morale dell'esercito. Non solamente una censura ufficiale, ma una censura interna. Sempre presente nello spirito dei produttori e dei realizzatori, essa gioca in ogni progetto. Per ogni società potrebbe essere stesa una lista di tabù filmici".

Anche a livello dello spettatore si esercita un analogo controllo. Sarebbe un grossolano errore immaginare lo spettatore come un essere passivo che accetta tutto e si lascia influenzare da tutto. Lo spettatore seleziona, reagisce, critica, protesta, deforma e distorce il messaggio in certe direzioni. Ciò è implicito in quanto abbiamo detto a proposito delle condizioni

(32) George Friedmann - Edgar Morin - Op. cit. pg. 102

facilitanti l'identificazione. Senza un certo grado di isomorfismo, e quindi di accettazione del contenuto di valori e di norme del film, l'identificazione non avviene.

Lo spettatore esercita una difesa che si svolge già a livello percettivo e si articola a tutti i livelli superiori sbarcando la strada a tutto ciò che è troppo diverso rispetto alle proprie convinzioni. Si può anche dire che esista una soglia di accettazione dei contenuti del film alla luce dei valori e degli standard di comportamento. Tale soglia è più elevata nell'adulto consapevole ed integrato e più bassa nei giovani, essa si abbassa nella società in cui l'integrazione fra i sistemi di norme-valori e mete-procedure è minore, mentre si eleva in quelle in cui l'integrazione è maggiore. Poichè le società di tipo trasformativo policentrico hanno un grado di integrazione minore, in questa società la soglia di accettazione è più bassa, e quindi il cinema agisce maggiormente come fattore di trasformazione e di differenziazione. Lo stesso avviene nei membri più giovani di ogni società. Quando l'integrazione di cui parliamo è estremamente bassa, o nel caso dei giovani, si comprende come compaia l'esigenza di una agenzia pubblica che eserciti istituzionalmente il controllo che il pubblico esercita in minor misura. Cohen-Séat ha recentemente analizzato una componente essenziale del cinema che pone il problema della censura in un nuovo piano (33). Tutto il cinema è basato sulla violazione dell'intimità, sul permettere allo spettatore di vedere e partecipare non visto, o addirittura senza consapevolezza del suo corpo e posizione, a comportamenti atti e situazioni normalmente "invisibili" o visibili solo a prezzo di essere visto. Il cinema dà all'uomo il premio del demone Asmodeo. Il violare l'intimità, l'indiscrezione non è accessoria al cinema, ma ne è una componente essenziale; esso si fonda sull'eccitamento del bisogno di vedere e stimola questo bisogno nelle moltitudini. Da un punto di vista psicoanalitico esso è fondato e soddisfa la scopofilia (voyeurismo). Non è a caso quindi che costantemente il voyeurismo latente tenti il diventare manifesto, nè c'è da meravigliarsi che "il suo voyeurismo latente non sia diventato manifesto che a partire dal momento in cui il cinema si è accinto a mostrare gli oggetti ordinari del voyeurismo" (34). La rappresentazione dell'intimo in genere viene intesa, e l'artista si sforza di intenderla, non come un fine a se stesso, ma come un mezzo, d'onde l'argomentazione: "converrà sacrificare qualcosa alle convenienze per salvare la realtà del vero". Ma questa deroga, che all'inizio poteva avere un carattere, tende continuamente a diventare una regola rivelando la tendenza latente del cinema a fare della osservazione dell'intimo e dell'indiscrezione non un mezzo, ma un fine. Il mezzo

(33) G. Cohen-Séat - Op. cit., pg. 121-128.

(34) G. Cohen-Séat - Op. cit., pg. 125.

diventa in tal modo fine e mezzo subordinato ai suoi fini originari, inconsci ed elementari.

Queste considerazioni pongono, a nostro avviso, il problema della censura sotto una luce particolare e suggeriscono una continua vigilanza anzi, la necessità di una continua vigilanza. La rinuncia alla censura (autocensura o censura istituzionale sono equivalenti da questo punto di vista) ha infatti lo stesso significato della rinuncia a censurare le manifestazioni di altri comportamenti perversi (in senso psichiatrico). Non è quindi la preoccupazione delle conseguenze dell'assistere a certe scene che costituisce il problema, ma l'assistere stesso, perchè è questo il comportamento scopofilico assicurato dal cinema. Il cedere su questo punto, a difesa di una presunta libertà di presentare il vero, corrisponde all'approvare lo sviluppo di tendenze voyeuristiche nelle masse di popolazione.

6. - Il cinema come società.

Per società noi intendiamo l'unità di una molteplicità di membri in interazione, e questo si ha quando i campi psichici dei membri sono socialmente strutturati, mutui e isoformi. In che senso il cinema è una società? Una prima risposta è che lo è quanto è una impresa economica e una organizzazione o, meglio, una molteplicità di organizzazioni con rapporti reciproci. Di questo aspetto ci siamo occupati nel corso del secondo paragrafo. Nel loro insieme però queste strutture economiche organizzate non formano una società, ma costituiscono piuttosto un "segmento" della società totale.

Mannheim chiama queste entità, mutuando il termine da Lewin, "strutture di campo" (35), e le descrive come forme intermedie fra i gruppi concreti e le organizzazioni mastodontiche e osserva: "Ogni qualvolta la società, invece di espandersi in cerchi concentrici, sviluppa nuove sfere d'azione che attraversano i confini dei gruppi concreti, parliamo di una struttura di campo". Tale è il caso del cinema come è stato da noi considerato nel secondo paragrafo. Ora però vogliamo studiare il cinema in quanto forza strutturante della società. Ci introduce a ciò il fenomeno descritto da Feldmann e di cui abbiamo già parlato.

Quando due o più persone hanno una esperienza comune aumenta l'isomorfismo dei campi e si facilita l'identificazione reciproca e l'interazione. Se però non esistono condizioni obbiettive di interazione l'identificazione con il personaggio è sostitutiva della identificazione diretta tra i membri e si determina una struttura stellare. Questa struttura ha dei caratteri peculiari; infatti:

(35) Karl Mannheim - Op. cit., pg. 274.

- a) ciascun membro sa di essere in una struttura stellare che ha come fuoco comune il personaggio (autodefinizione);
- b) un osservatore esterno riconosce tale struttura stellare (eterodefinizione);
- c) l'interazione fra i membri è scarsa;
- d) nei riguardi del personaggio non vi è vera e propria interazione;
- e) i campi psichici sono isoformi, ma non sono mutui.

Questa struttura, per se stessa, non sostituisce una società vera e propria, però agisce come forza strutturante del sociale. Infatti i personaggi cinematografici, come quelli politici, ed in genere tutti i personaggi pubblici, esistono anche nella realtà, sono una frazione della società.

Questi personaggi hanno certe caratteristiche, vivono ed agiscono in un certo modo, si trovano e costituiscono un ambiente sociale. E' interessante il fatto che,, al cessare dell'esperienza filmica, il rapporto con questi personaggi non viene meno. Essi continuano ad essere protagonisti di uno spettacolo che consiste nella loro vita stessa. Ciò non vale soltanto per gli attori cinematografici, ma per tutti i personaggi pubblici, uomini politici significativi, artisti, grandi ricchi, regnanti e nobili. Attraverso i giornali, le riviste, le rubriche televisive, il pubblico assiste alla loro vita, proietta i propri sentimenti, si identifica con loro, adotta i loro comportamenti come modelli per i propri o li condanna.

Ci sono certo delle differenze rispetto allo spettacolo:

- a) il pubblico sa che sono reali;
- b) essi reagiscono in qualche modo al pubblico in genere come collettività, più raramente al singolo;
- c) l'osservabilità è estremamente ridotta rispetto a quella del film.

Queste differenze però sono tali da permetterci di considerare il sistema personaggi pubblici: pubblico come una società, c'è infatti un certo grado di mutualità e quindi di interazione. La struttura di tale società continua ad essere stellare ed il sistema di interazione è squilibrato e mutevole.

Per ciò che concerne lo squilibrio dell'interazione esso ha due aspetti. Il primo risiede nel fatto che i personaggi privilegiati sono presenti nel campo sociale di ogni membro del pubblico il quale aspira alla mutualità, mentre in ogni membro del pubblico è presente nel campo sociale dei personaggi, per cui la mutualità non può realizzarsi; si genera in tal modo una tensione in questo senso. Le migliaia di lettere, le richieste di autografi, la richiesta di un comportamento cordiale, anche quello del sorriso in ogni circostanza, l'offerta della cittadinanza, di cariche onorifiche in associazioni, il bisogno di vedere

direttamente il personaggio, di toccarlo, di parlargli e la stessa ricerca delle situazioni (spettacoli) in cui la barriera della osservabilità è ridotta, sono espressioni della ricerca di un contatto più pieno, mutuo, ovvero di una interazione. Si può rappresentare il campo squilibrato come un campo polare in cui agiscono due tensioni: quella di approssimazione, che consiste nella forza che tende a ridurre la distanza sociale fra il soggetto e il personaggio avvicinandosi a lui, e quella di avvicinamento, che riduce la distanza avvicinando il personaggio a noi. Naturalmente questo schema può essere applicato anche a collettività e gruppi.

Vi è però un altro aspetto dello squilibrio, che non riguarda però solo la struttura del campo sociale individuale o di gruppo, ma il campo stellare totale. Infatti, come abbiamo visto, una esperienza comune, e soprattutto una identificazione comune, provoca un aumento dell'isomorfismo dei campi dei membri e determina una tensione (36) che favorisce sia l'interazione sia l'identificazione fra questi. In generale, infatti, noi possiamo dire che due (o più) persone identificate con una terza tendono ad identificarsi fra loro, e due o più persone in interazione con una terza tendono ad interagire fra di loro. Proprio per questo avevamo detto che l'interazione stellare è sostitutiva della interazione diretta. La sostituzione però non annulla la tensione, che tende ad esprimersi in molti altri modi. Il conversare su argomenti di spettacolo (film, teatro, sport, etc.), o il discuterne, il diffondersi delle mode e il controllo sociale a queste connesso, sono espressioni di tale tensione.

In un mondo in trasformazione policentrica questo processo corrisponde ad una tensione di unificazione. In un tal tipo di società, che è poi quella in cui noi viviamo, le strutture stellari ad interazione sbilanciata hanno perciò una importanza notevole nel processo di unificazione e di omogeneizzazione della società. Ciò si realizza in maggior misura soprattutto in quanto l'insieme dei personaggi privilegiati costituisce di fatto, ma soprattutto agli occhi del pubblico, un gruppo sociale, una élite. Che fra i personaggi di questo tipo esistano delle interazioni abbastanza frequenti è fuori dubbio. Agli occhi del pubblico però il carattere di gruppo è molto più accentuato: l'accomunazione di questi personaggi nelle riviste, nella cronaca dei giornali, negli spettacoli televisivi, l'uso del "tu" fra musicisti, attori, scrittori, giornalisti etc. favorisce agli occhi del pubblico l'idea che l'insieme di queste persone viva una vita collettiva ad elevata interazione. E' l'intero gruppo che funziona in tal modo come grup

(36) La teoria degli stati bilanciati è stata introdotta da Fritz Heider per il campo psichico nel 1944 (vedi Fritz Heider, The Psychology of Interpersonal Relations, New York, John Wiley 1958) e applicata da Newcomb al campo sociale. (Vedi Theodore Newcomb, Social Psychology, New York, The Dryden Press, 1950).

po di riferimento e sono i membri di questo gruppo ed i rapporti sociali che fra di loro si instaurano ad essere oggetto di proiezione e di identificazione da parte del pubblico. Se ora ritorniamo allo schema precedente vediamo che la tensione di approssimazione e di avvicinamento si esercita nei riguardi di tutto questo gruppo sociale. L'appartenenza a tale ambiente costituisce una delle forme in cui si manifesta il successo ed una delle forme di successo ambito; i modelli di comportamento che valgono entro questo gruppo diventano modelli di comportamento anche per il pubblico. Sarebbe però sbagliato ritenere che questo gruppo sia oggetto di imitazione o costituisca una sorgente normativa. Ciò che viene visto fare non è quasi mai un esempio da imitare. Almeno coscientemente e sul piano morale le norme di questo gruppo sono vissute come diverse dalle proprie, valide per loro ma non per noi. L'interesse, la partecipazione, la condanna e l'imitazione di questo gruppo sono soggette ad una legge particolare che chiamerò della "distanza media". Quando le forme della vita (comportamenti, valori, norme, etc.) sociale di questo gruppo sono troppo lontane o differenti da quelle del pubblico, questi manifesta o disinteresse o condanna. Con il diminuire della distanza sociale e della differenza compare l'interesse, la curiosità, l'identificazione parziale, l'aspirazione all'appartenenza sul piano fantastico. Poi, quando la distanza e la differenza diminuiscono ancora compaiono comportamenti emulativi, forme di aspirazione all'appartenenza e infine, quando sono bassissime, forme di marginalità (37), di critica morale e di invidia (38).

Teniamo presente che le grandi organizzazioni del cinema, stampa, e spettacolo in genere hanno interesse a facilitare il fenomeno delle strutture stellari e lo fanno tramite la pubblicità, la creazione di notizie, fornendo al pubblico illustrazioni della vita di queste persone. Perché tale azione abbia successo però occorre che, continuamente, la distanza e la differenza siano ad un livello medio e precisamente quello che genera l'interesse, l'identificazione parziale e l'aspirazione all'appartenenza sul piano fantastico. E' sempre pericoloso un aumento troppo grande della distanza così come un troppo grande avvicinamento sociale ed una diminuzione troppo brusca delle differenze. Di qui il lavoro continuo per presentare questi personaggi ed il loro ambiente come simili al pubblico ma pur diversi da lui. I divi e le dive del periodo 1920-1930 sono oggi troppo diversi per provocare l'identificazione; d'altronde gli attori anonimi o i personaggi di "Lascia o raddop-

(37) Per uomo marginale si intende colui che, pur aspirando all'appartenenza non soddisfa i criteri di eleggibilità.

(38) L'invidia richiede un certo grado di vicinanza sociale e di somiglianza di situazioni. Si invidia il vicino che ha il motoscooter, non si invidia un anonimo milionario.

pia"?. sono troppo simili. L'ambiente sociale in cui si muove Rodolfo Valentino è troppo astratto e irrealistico per essere credibile e per generare aspirazioni di appartenenza, non così quello di Sofia Loren o della Lollobrigida e, per i giovani, di Brigitte Bardot. D'altronde l'ambiente sociale di campanile sera è troppo simile per generare, anche sul piano fantastico o dello esperimento mentale, una aspirazione di appartenenza.

In una società in trasformazione d'altronde il pubblico cambia continuamente. Questo fatto, da solo, comporta un continuo rinnovamento del gruppo che si trova al centro della struttura stellare e una continua manipolazione di ciò che viene offerto al pubblico da parte dei giornalisti; di qui una continua esigenza di presentare o di inventare nuovi aspetti di vecchi personaggi o di sottolineare o inventare l'esistenza di aspetti attesi nei nuovi. La manipolazione delle informazioni si svolge sempre contemporaneamente sulla duplice linea della conversazione e della innovazione e garantisce in tal modo la continuità e il cambiamento, ma confinato entro i due valori soglia, stabiliti dalla legge della "distanza media", al di là dei quali il processo si dissolve.

CINEMA E DIRITTO

(Prof. Cesare Pedrazzi)

Penso che il miglior modo di recare un contributo a questo convegno, non sia che io cerchi di farmi interprete delle preoccupazioni e delle finalità che sono la ragion d'essere del nostro incontro e che i relatori che mi hanno preceduto possono formulare con ben altra autorità e competenza. Penso, o mi illudo, di potermi render utile in altro modo: e cioè restando allo interno del mondo giuridico che mi è familiare, e recandovene, per quel che possono le mie forze, una testimonianza. Spero in tal modo di dare l'idea di quelle che sono, a mio avviso, le possibilità, e al tempo stesso i confini, di un'azione legislativa. Nè mi preoccupa che nel mio atteggiamento taluno scorga le stigmate di una deformazione professionale.

Vero è che in questa sede si pensa in termini di riforma della legislazione vigente: sì che superflua può sembrare una ricognizione dell'ordinamento attuale e insoddisfacente. Mi permetto però di rilevare che un'azione legislativa, qualunque essa sia, non edifica nel vuoto: si inserisce in un sistema precostituito, ed è costretta ad adattarsi almeno ad alcune delle sue strutture, che deve accettare come date. Anche indipendentemente dai rapporti di forza parlamentari, vi sono nell'ordinamento giuridico delle strutture rigide che è praticamente impossibile scalzare. Mi riferisco in primo luogo all'esistenza di una Carta Costituzionale, che attraverso la competenza della Corte Costituzionale funziona come criterio di legittimità, e quindi di validità delle leggi ordinarie. E non basta: anche nella legislazione ordinaria vi sono norme e principi che sarebbe imprudenza toccare: o perchè riflettono indirizzi consacrati da auguste tradizioni, o perchè nel conflitto di esigenze contrapposte rappresentano un punto di equilibrio faticosamente raggiunto, che ben difficilmente riuscirebbe a ricomporsi su nuove posizioni.

Sarà l'art. 21 della Costituzione a fornirci un punto di partenza obbligato: "Tutti hanno il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione".

Per vero vi sarebbe da dubitare che l'opera cinematografica rappresenti in ogni caso il veicolo di un pensiero: non piccola parte della produzione corrente, volta, come si suol dire, a "distrarre" lo spettatore, a consentirgli facili evasioni, di un pensiero in senso proprio rappresenta piuttosto la negazione.

E' palese tuttavia che una discriminazione di questo genere sarebbe infida e pericolosa. Non vi è dubbio che il termine "pensiero" è assunto, nel testo Costituzionale, nel senso più ampio comprensivo anche dell'invenzione narrativa; ed è opportuno sottoporre il cinematografo, con la sua indubbia idoneità a esprimere contenuti di pensiero, a una disciplina giuridica unitaria.

La recente dottrina giuridica ha sottoposto l'art. 21 a indagini penetranti. I risultati, pur con l'inevitabile margine di divergenza, concordano sul punto che la libertà di manifestazione del pensiero non è scevra di limiti. In primo luogo il limite del buon costume, posto esplicitamente nell'ultimo comma dello stesso art. 21. E poi gli altri limiti, che trovano il loro concreto svolgimento nella legge comune, soprattutto nella legge penale, a tutela di valori e interessi individuali e sociali che la Costituzione medesima, esplicitamente o implicitamente, riconosce e protegge: l'onorabilità delle persone e il prestigio delle istituzioni, i segreti pubblici e privati, la buona fede collettiva e individuale; secondo taluni anche l'ordine pubblico, ma si tratta di un limite contestato e contestabile. Ulteriori limiti vengono desunti dal concetto stesso di manifestazione del pensiero, da cui vengono distinte le espressioni verbali o scritte, come la cosiddetta istigazione, che preludono, o tendono a preludere, a un'azione.

Non intendo in questa sede individuare e definire, con la precisione dovuta, tutti i limiti giuridici che il vigente ordinamento Costituzionale pone, o consente di porre, alla libertà di manifestazione del pensiero. Il tema a me assegnato mi conduce piuttosto a indagare se le forme di manifestazione del pensiero stiano tutte, giuridicamente, nel medesimo piano, qualunque sia il mezzo tecnico con cui il pensiero si manifesta e si diffonde; o se invece le diverse tecniche di diffusione - che tanto si distinguono, come insegna l'esperienza, anche nella modalità e intensità di azione psicologica e, di conseguenza, nell'incidenza sociale - assumano una rivelanza giuridica differenziata.

La risposta non è dubbia: già l'art. 21 circonda di garanzie specialissime la libertà di stampa, rivendicazione primigenia del pensiero politico moderno e vitale esigenza del reggimento democratico. Il privilegio della stampa fa ancor meglio risaltare le limitazioni di cui sono suscettibili, come vedremo, gli altri mezzi di diffusione, tra i quali la Costituzione menziona gli spettacoli.

E tuttavia la differenziazione delle tecniche di diffusione del pensiero non comporta soltanto, sul piano giuridico, l'applicazione di normative distinte. Comporta anche un'altra conseguenza, più sottile ma non meno degna di attenzione.

Può comportare, pur nell'ambito di normative comuni, una diversità di criteri applicativi: specie quando la stessa norma si affidi a una valutazione dell'interprete in certa misura discrezionale, chiamata ad adeguarsi alla peculiarità della fattispecie concreta.

La materia delle offese al buon costume offre l'esempio più persuasivo di un siffatto adattamento del limite alle modalità tecniche del mezzo espressivo.

Ai sensi dell'art. 529 c.p. si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore. Come dire che le soglie del pudore, e quindi il limite

tra il lecito e l'illecito penale, debbono determinarsi non già alla stregua di un ideale senza tempo, e neppure in base alle reazioni, o alla mancanza di reazioni, di singoli o di gruppi, bensì secondo il criterio che meglio appaghi le esigenze, che meglio risponda alla sensibilità della collettività dei consociati.

Si è giustamente rilevato che non può trattarsi di un criterio puramente statistico, della meccanica risultante, oltretutto impossibile da calcolare, di innumeri spinte diverse per peso e direzione. Il sentimento del pudore affonda le radici nella Costituzione fisio-psichica, dell'uomo, ma esprime la rivendicazione di un valore morale, anzi di tutto un mondo di valori personalissimi: sì che una ricognizione del comune sentimento del pudore non può ignorarne il fermento normativo, e non può di conseguenza esorbitare dall'alveo della sanità fisio-psichica e della normalità di comportamento sociale. Come dire che nella determinazione del comune sentimento restano a priori ininfluenti gli atteggiamenti patologici.

Sta però di fatto che si tratta di un criterio elastico, e, entro certi limiti, mutevole; mutevole non solo nel tempo ma anche nello spazio; mutevole soprattutto a seconda delle concrete modalità, e del condizionamento ambientale della singola manifestazione, e quindi della sua presumibile risonanza psicologica e sociale.

A questo punto l'attenzione viene richiamata sullo spettacolo come forma tutta particolare di manifestazione del pensiero; anzi: come fenomeno composito, di cui la manifestazione del pensiero costituisce il fulcro, ma che in essa non si esaurisce.

Lo spettacolo non è fatto solo dall'opera cinematografica o teatrale, è fatto dal pubblico. La presenza di un pubblico ne è elemento essenziale. Non costituiscono spettacolo le prove di un dramma, e neppure la proiezione che avvenga dinanzi a una cerchia ristretta e rigorosamente determinata di osservatori. Mentre è spettacolo, anche in assenza di qualunque elemento scenografico, una pubblica lettura di versi. Breve: lo spettacolo è, al tempo stesso, riunione: è un contenuto espressivo che si comunica a un pubblico riunito.

A tale ambientazione non potrà non adeguarsi il limite del pudore: tenuto conto che le reazioni dell'individuo immerso in un gruppo sono diverse da quelle dell'individuo isolato; tenuto conto che la presenza di altri spettatori sensibilizza quel bisogno di riserbo che ha nome pudore e ne amplifica le reazioni.

Se il pudore è un bisogno di segretezza e riserbo nelle cose del sesso, la presenza di un pubblico non può non renderlo più vigile, non può non accrescerne il disagio di fronte all'offesa. E se è vero che la legge penale tutela il pudore soltanto dalle offese subite in pubblico, si può affermare che lo spettacolo rappresenta una forma di pubblicità concentrata, essendo caratterizzato da una presenza di pubblico non potenziale ma

attuale, non occasionale ma intenzionale, non passiva ma attenta all'opera rappresentata.

Superfluo attardarsi in esemplificazioni. Si pensi all'audacia di certe opere narrative, che pure non vengono perseguite come oscene: come reagirebbe il comune sentimento del pudore se di simili opere si dessero pubbliche letture?

Non è tutto: lo spettacolo può postulare una disciplina più rigorosa anche per quanto ha tratto ai rapporti tra arte e buon costume. E' noto il cpv. dell'art. 529 c.p.: "Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore di anni diciotto."

Non è una norma di facile intendimento. Secondo una diffusa interpretazione, la legge vorrebbe soltanto dare atto che il pudore non può essere offeso dall'opera d'arte, incapace, per i valori di cui è veicolo, di esercitare un'azione corruttrice. Ma temiamo che questa tesi pecchi per eccesso di ottimismo, e sia oltretutto poco rispettosa dei voleri del legislatore? Se si dovesse escludere a priori l'oscenità dell'opera d'arte, come spiegare la riserva a protezione dei minori di anni diciotto? Al quale riguardo rileveremo incidentalmente quanto sia assurdo lo scarto tra il limite dei diciotto anni di cui alla norma penale in esame, e il limite dei sedici anni di cui alle vigenti norme sulla censura cinematografica.

Nessun dubbio che in molti casi la maestria dell'artista riesca a sublimare l'impurità di un contenuto; ciò tanto più facilmente quanto più l'opera si avvicini al capolavoro, ricco di valori estetici compiutamente realizzati. Si tratterà allora di opere non oscene, e ciò indipendentemente dall'art. 529 cpv.. Altrettanto indubbia ci sembra però l'esistenza di opere artisticamente interessanti, e diciamo pur valide, in cui però le scorie del contenuto ancora pesano e disturbano, con offesa del comune sentimento del pudore.

Se il cpv. dell'art. 529 ha una ragion d'essere autonoma, è per sottrarre proprio questa seconda categoria di opere di arte ai rigori dell'art. 528. Di fronte al valore culturale dell'opera d'arte si arresta la tutela penale del pudore. Si palesa allora la natura eccezionalissima della scriminante in parola, e l'impossibilità di estenderla oltre i casi espressamente contemplati.

Deve considerarsi sottratto a qualunque valutazione di oscenità, almeno ai fini penali, lo spettacolo imperniato su di un'opera cinematografica o teatrale che abbia dignità di opera d'arte? La dottrina non si pone il problema, forse dando per pacifica una risposta affermativa. A me sembra invece che si possano avanzare serie ragioni a sostegno di una risposta negativa; pur riconoscendo che la soluzione lascia molto a dubbi.

L'art. 528 punisce, per quanto ci interessa, chiunque da pubblici spettacoli teatrali o cinematografici, ovvero audizio

ni o recitazioni pubbliche che abbiano carattere di oscenità." L'oscenità, in altre parole, nel dettato legislativo qualifica non già l'opera cinematografica o teatrale astrattamente considerata, bensì lo spettacolo che dell'opera vive senza in essa esaurirsi, costituendo lo spettacolo, come si è visto, un fenomeno complesso, in cui il pubblico riunito è anch'esso parte attiva.

L'offesa al pudore promana dall'opera proiettata o rappresentata, ma in essa non si circoscrive: permea di sé lo spettacolo come entità complessa, contagiando anche la riunione che allo spettacolo, come si è visto, inerisce. Lo spettacolo osceno è dunque qualcosa di distinto, non foss'altro per ragione di continenza, dall'opera teatrale o cinematografica oscena: è l'opera più una riunione, più una risonanza che restano coinvolte nella valutazione negativa dell'opera impudica, riunione e rilevanza che assumono anch'esse, come elementi della fattispecie "spettacolo osceno", una diretta rilevanza giuridica. Per questo dubitiamo che sia applicabile allo spettacolo, fattispecie complessa, la scriminante eccezionale prevista per l'opera d'arte a sé considerata.

Si obietterà che la Costituzione ribadisce, all'art. 33, la libertà dell'arte e della scienza, senza riprodurre il limite del buon costume sancito, si dice, solo per le manifestazioni del pensiero, non privilegiate, dall'art. 21. Ci sembra tuttavia che l'art. 33 non abbia diretta attinenza con la questione di cui ci occupiamo: esso garantisce la libertà della ricerca artistica e scientifica, ponendola al riparo da qualunque controllo o direttiva degli organi statali. Il che non esclude che l'opera d'arte, non appena venga diffusa, dia luogo a una manifestazione di pensiero e come tale ricada sotto la disciplina e incontri i limiti dell'art. 21.

Resta dunque assodato, a mio avviso, che il limite del buon costume vale incondizionatamente per lo spettacolo. E tuttavia questo limite resta qualche cosa di astratto finché non si traduca in una tutela operante, preventiva o repressiva.

Nessun particolare problema solleva alla stregua del diritto comune, la competenza della giurisdizione repressiva. È un principio cardinale: ogni volta che riscontri gli estremi di un reato perseguibile di ufficio, il Magistrato penale ha il potere e il dovere di agire. Anche prima che sia stata pronunciata una sentenza di condanna, e che questa sia divenuta esecutiva, il Magistrato ha il potere di procedere al sequestro previsto dal codice di Procedura Penale: si tratta di una misura, come si suol dire, cautelare, che serve sia ad assicurare la conservazione delle prove, per i bisogni del processo, sia ad anticipare in via provvisoria la misura definitiva che sarà la confisca dell'opera delittuosa, per impedire che, nelle mosse del processo, ne venga frustrata l'efficacia.

Più delicato il discorso che ha per tema le misure preventive. Intendiamo per tali quelle che intervengono prima che lo

spettacolo sia stato realizzato, e quindi prima che l'eventuale reato sia stato commesso; e pertanto il sequestro nella cornice del processo penale, malgrado abbia finalità almeno parzialmente preventive, si classifica più propriamente tra gli interventi repressivi.

Neanche la possibilità di interventi preventivi nel campo dello spettacolo solleva, almeno finchè ci si ferma alle enunciazioni di principio, difficoltà degne di nota. Due commi dell'art. 21 della Costituzione: l'ultimo, che dopo di avere vietato le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume, soggiunge: "la legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni". E il secondo, per cui la stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure. Dunque soltanto la stampa è sottratta a ogni censura preventiva, che invece è ammessa per gli altri mezzi di diffusione del pensiero, e segnatamente per lo spettacolo.

E' ammessa soltanto nei termini dell'art. 21 ult. comma, per prevenire le offese al buon costume? Scrittori liberalmente orientati affermano che qualunque limite compatibile con la Costituzione possa venire tutelato in via preventiva, e negano che l'ult. comma dell'art. 21 contenga un'indicazione tassativa. Riterrei più fondata l'opposta e dominante opinione. Una censura preventiva posta a salvaguardia di qualunque limite giuridico alla libertà di manifestazione del pensiero con mezzi diversi dalla stampa - e anche solo una censura posta a impedire la commissione di qualunque reato perseguibile d'ufficio - investirebbe l'opera spettacolare in tutti i suoi aspetti, non escluso il contenuto più propriamente ideologico, che pure può assumere, quantunque eccezionalmente, carattere criminoso.

Malgrado la formulazione non univoca dei vari commi dell'art. 21 mi sembra immanente al sistema costituzionale il principio per cui un vaglio preventivo della manifestazione di pensiero è ammissibile soltanto nei termini in cui la Costituzione espressamente lo consente. Possiamo dunque lasciare da parte gli altri limiti giuridici tutelabili soltanto in via repressiva, sul presupposto che sia stata violata una legge penale, per concentrarci sulla tutela del buon costume.

Quale il rapporto tra prevenzione e repressione, tra censura e procedimento penale? Si tratta semplicemente di due mezzi alternativi o concorrenti per raggiungere lo stesso risultato, diversi soltanto nel modo e nel come: sì che non resti che procedere a una valutazione comparativa in chiave di efficacia e di opportunità? A nostro avviso il problema è più complesso. Ma prima ancora: che significa nel testo Costituzionale la locuzione "buon costume"?

La dottrina è pressochè unanime nell'interpretarla in senso penalistico: nel senso che essa prende nella rubrica del titolo IX, libro II, del Codice Penale, ove sono elencati i delitti contro la moralità pubblica e il buon costume. E pertanto solo la moralità sessuale sarebbe compendiata nel buon co-

stume.

La preoccupazione degli interpreti è ragionevole: se si intendesse per buon costume l'intero patrimonio etico della comunità, secondo un'interpretazione che vale per taluni articoli del Codice Civile il limite alla libertà di manifestazione del pensiero perderebbe ogni contorno, e la censura preventiva tornerebbe a dilagare. Associamoci dunque alla tesi restrittiva: l'etica sessuale comunemente riconosciuta rappresenta, ai fini costituzionali, l'essenza del buon costume. Ma il problema interpretativo, con questo, non è ancora esaurito. Assumere che la Costituzione attinge dalla legge penale la nozione di buon costume, in questo circoscritta a valori ben individuali, non vuol dire che la rilevanza costituzionale del buon costume debba essere contenuta nei limiti della rilevanza penale; non vuol dire che la Costituzione vieti le offese al costume sessuale, e ne autorizzi la prevenzione, esclusivamente nell'ambito in cui dette offese infrangono la legge penale.

Si sa: la repressione penale è legata a fattispecie tassative, disegnate a priori, non suscettibili di estensione. Invece il concetto di buon costume, pure senza straripare dalla definizione testé accettata, è più agile ed elastico dei concetti con cui lavora la legge penale. Può esserci offesa al buon costume anche senza oscenità. Sulla base della norma costituzionale può dunque costruirsi una tutela del buon costume su posizioni più avanzate di quelle su cui si arrocca, non senza validissime ragioni, la tutela penale: si possono colpire manifestazioni che attentano alla sanità dei costumi pur senza ferire il pudore. Si può colpire lo spettacolo non osceno ma semplicemente indecente, non considerato, almeno direttamente, dalla norma penale; si possono colpire le manifestazioni gravemente triviali, anch'esse capaci di corrompere la sensibilità ai valori del buon costume.

Aggiungerei che il concetto di buon costume come sopra definito, sulla scorta di una nozione penalistica, mi sembra suscettibile di qualche cauto allargamento, senza tradire la ratio della norma costituzionale. Vi sono delle manifestazioni che non attengono direttamente alla sfera sessuale, eppure feriscono il comune sentimento non dissimilmente dall'osceno. Penso alle descrizioni raccapriccianti, incriminate soltanto dalla legge sulla stampa, ma ancora più nocive quando siano materia di rappresentazione visiva.

Non vedo difficoltà a incorporare nel buon costume anche questo aspetto della coscienza comune: si tratta di bandire delle manifestazioni che, al pari delle offese al costume sessuale, provocano nello spettatore, prima ancora di una condanna ragionata, una reazione di sensibilità ferita o, peggio, morbosamente stimolata.

L'essenziale è che il limite del buon costume resti ancorato al differenziarsi delle ideologie, sì che su di esso possa convergere il consenso di tutti gli onesti. Su questo punto è

spirito della Costituzione non transige: la tutela preventiva del buon costume è il contrapposto di una censura in funzione ideologica.

Se non mi inganno, il problema dei rapporti tra i diversi possibili interventi a tutela del buon costume comincia ora a prospettarsi in termini più realistici. Non è solo questione di tempi, non è solo questione di organi: la contrapposizione è innanzitutto di criteri, e quindi, di riflesso, di obbiettivi; criteri legalistici per colpire i reati contro il buon costume, oppure difesa del buon costume indipendentemente dalla qualificazione penale dell'offesa.

La differenziazione delle competenze è immediatamente conseguenziale: mentre non si può sottrarre al Magistrato l'interpretazione e l'applicazione della legge penale, una difesa più avanzata ed elastica, in chiave, in ultima analisi, di opportunità, può essere affidata solo a un organo amministrativo. Del quale oltretutto è possibile dosare la composizione sì da farne un interprete quanto possibile fedele dei valori che deve tutelare; mentre la funzione giurisdizionale è appannaggio del Magistrato, anche se affiancato da esperti, nella cornice di sezioni specializzate.

In ultima analisi: la differenziazione di maggior peso non intercorre tra interventi preventivi e interventi repressivi, ma tra interventi amministrativi e interventi giurisdizionali. Può rilevarsi semmai che le due coppie di concetti tendono a coincidere: l'intervento amministrativo non potendo essere che preventivo, mentre l'ordinamento penale conosce soltanto una giurisdizione repressiva. Ma ripeto: la differenziazione fondamentale e primigenia va cercata nel tipo di valutazione cui ciascun organo è istituzionalmente chiamato, secondo una distinzione di competenze che non si può obliterare senza far luogo a funeste contaminazioni.

Non intendo sottovalutare il pericolo di accavallamenti e conflitti: un'esperienza tuttora in atto non me lo consentirebbe. E tuttavia: o si sopprime uno dei termini - che non può non essere la censura di tipo amministrativo - o ci si acconcia al dualismo, sia pure sforzandosi di ridurne gli inconvenienti. In che modo?

Non imponendo al Magistrato di arrestarsi dinanzi al nulla osta del censore. Ancora una volta sono in gioco i cardini dell'ordinamento, il cui sovvertimento porterebbe alle conseguenze più impensate. Soltanto la forza di un giudicato può vincolare il giudice penale; e la forza del giudicato inerisce unicamente alle pronunzie degli organi giurisdizionali. Mentre il nulla osta censorio è l'atto amministrativo di un organo amministrativo.

La previa valutazione positiva dell'organo censorio potrebbe al più incidere sulle modalità secondarie dell'intervento repressivo: sembra giusto, per esempio, escludere che una pronunzia di nulla osta possa essere oggetto di sequestro anteriore al giudicato.

Un'avvertenza forse non superflua: dire che il Magistrato deve procedere ogni volta che riscontra gli estremi di un illecito penale non vuol dire che il processo debba inevitabilmente sfociare in una condanna. L'opinione degli organi amministrativi non vincola il Magistrato nella valutazione di oscenità: non è detto però che non se ne debba tener conto quando si passi ad accertare l'elemento soggettivo del preteso reato. L'approvazione del censore ben può costituire l'autore dell'opera in uno stato di buona fede, o di errore se si preferisce, incompatibile col sussistere del dolo. Il rigore dei principi, ad ogni modo, non è di ostacolo a un salutare coordinamento.

E' in primo luogo interessante osservare come nei progetti più liberali ci si preoccupi di improntare gli interventi amministrativi al rigore di garanzia che tradizionalmente caratterizza la funzione giurisdizionale. Certo non è ripetibile la fondamentale garanzia rappresentata dall'indipendenza del potere giudiziario. E' tuttavia possibile riformare il clima inquisitorio che tuttora caratterizza la censura, esponendola al sospetto, via via, di arbitri vessatori, o di indecorosi compromessi. La malleabilità del procedimento amministrativo consente di introdurre la garanzia del contraddittorio e di una certa pubblicità; come possono perfezionarsi le possibilità di riesami e impugnative.

Di particolare interesse le proposte che tendono ad associare la Magistratura al controllo preventivo dell'opera cinematografica. Non parlo della presenza, più o meno opportuna, di singoli Magistrati nelle commissioni di censura, che non perdono per questo la loro natura amministrativa. Mi riferisco all'eventualità che nella procedura amministrativa si innesti un episodio giurisdizionale: che cioè il giudice penale sia chiamato a pronunciarsi su di una pellicola non ancora proiettata. Innovazione che in tanto ha un significato, in quanto l'intervento giurisdizionale sfoci in un vero e proprio giudicato, preclusivo di un riesame in sede repressiva.

Non è una innovazione di poco momento: che al giudizio penale si sottoponga un reato non ancora commesso; che al giudizio sulla reità di un imputato si sostituisca una valutazione in chiave ipotetica, tale da comportare, se negativa, un divieto di circolazione dell'opera ma non una condanna dell'autore. Ma, a conti fatti, non mi sembra che la preventiva certezza che il sistema assicura al produttore e al regista sia a prezzo del sacrificio di qualche principio veramente irrinunciabile.

Non si creda però di eliminare per questa via il dualismo di amministrazione e giurisdizione. Avremmo un intervento giurisdizionale eccezionalmente preventivo, ma pur sempre giurisdizionale, pur sempre condotto alla stregua di norme penali: anzi, dati i limiti che la Costituzione pone a qualunque controllo preventivo, alla stregua delle sole norme penali che incriminano i reati contro il buon costume.

E' escluso, tuttavia, che l'organo giurisdizionale possa fungere da supervisore della censura amministrativa, o addirittura da istanza censoria di secondo grado. A meno che la censura amministrativa si spogli della discrezionalità che la caratterizza e che costituisce la sua principale ragion d'essere; o che, ancor peggio, si investa il giudice di una discrezionalità amministrativa.

Rileviamo, infine, che c'è un campo che in nessun caso può venire sottratto a criteri e competenze strettamente amministrativi: il campo delle misure da imporre a tutela dei minori dei diciotto anni. E tanto basta a comprovare la persistente legittimità, anzi necessità, di una censura che può essere, nello spirito dell'ordinamento, soltanto amministrativa.

^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^

I N T E R V E N T I

^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^

CINEMA E IGIENE MENTALE

(Prof. Leonardo Ancona)

Nelle verbalizzazioni psicoterapiche si ha talora il resoconto di sogni in contro-luce, dove oggetti e persone appaiono sfumate, distaccate dal piano della realtà, e sono sovente visti con accentuazione di chiaro-oscuro, dove il soggetto appare a disagio nel tentativo di tradurre in parole concrete ciò che si rappresenta. E' frequente il caso di ricorrere all'immagine cinematografica per descrivere la natura di tale rappresentazione; "era come essere al cinematografo - vedevo le cose ^{come} si stesse proiettando un film" - e se non vi arriva spontaneamente il soggetto è subito d'accordo quando tale riferimento gli viene suggerito.

Ciò che è più interessante, è il fatto che in questi sogni "filmici" il contenuto della rappresentazione è molto vicino alla realtà che vuole significare, mentre ordinariamente nel sogno vi è una deformazione della stessa, ad opera della censura dell'Ego che permette la diretta espressione del materiale onirico. E' come se la caratterizzazione filmica di questi contenuti offrisse in se stessa una specie di sanatoria, capace di soddisfare le esigenze della censura che non ha più ragione di intervenire nel modo che le è ordinario. La spiegazione di ciò è probabilmente nel fatto che il tipo di rappresentazione di cui parlo è già in se una manifestazione di difesa, contiene pertanto ciò di cui l'Ego del dormiente ha bisogno per poter venire a contatto col proprio mondo inconscio senza perciò venire messo in allarme.

Questo meccanismo di difesa è ugualmente rilevabile in quei tests percettivi di natura tematica che, come il Rorschach e il T.A.T., più direttamente si imparentano con la percezione cinematografica per il modo con cui le figure vengono presentate; lo stesso meccanismo difensivo è riconosciuto come quello dell'isolamento, cioè quello che attraverso la formazione di uno iato funzionale fra immaginazione e giudizio, lascia libera la prima di svolgersi secondo le sue modalità e non rende necessario al secondo di impegnarsi in un giudizio di valore a riguardo della realtà percepita.

Mi viene in mente che alcune delle scene più ardite e conturbanti che sono rappresentate in locali di strip-tease a Parigi, possono farsi soltanto con la interposizione di un sottile velo translucido fra attori e spettatori, in modo che i primi, quasi ridotti al rango di figure di una cartolina, generano una percezione di tipo "isolato", e pertanto tale da passare attraverso le maglie della censura, costituita questa volta dalla polizia.

Se queste premesse di psicologia generale sono valide, due considerazioni ne derivano: a) la prima è che, qualunque situazione perattiva nella quale il meccanismo di isolamento gioca,

porta la immaginazione a distaccarsi dal giudizio più di quanto si verifica nella realtà della vita quotidiana; b) la seconda è che si può legittimamente chiederci quali ripercussioni può portare nella vita tale fatto di isolamento. Vediamo più nei dettagli questi due problemi.

La visione cinematografica è indubbiamente caratterizzata da un massimo di isolamento, tant'è vero che si fa quasi una equivalenza fra il concetto di situazione filmica e situazione di isolamento psichico. Come prima si è detto, nell'isolamento vi è uno sganciamento della sfera immaginativa da quella logica del funzionamento mentale e in presenza della situazione filmica ciò che rimane attiva è prevalentemente la prima.

Registrazioni E.E.G. hanno oramai confermato il fatto che, sin dalle primissime scene di una sequenza cinematografica, il ritmo bioelettrico cerebrale subisce delle importanti modificazioni degradandosi dal tipo di ritmo proprio della veglia al tipo caratteristico delle prime fasi del sonno. Questa degradazione, che si verifica attraverso una desincrinizzazione dei potenziali di base da quelli della corteccia cerebrale, mentre costituisce un equivalente affascinante di ciò che si verifica nell'isolamento psichico, spiega anche perchè in molti soggetti la visione cinematografica induce anche al sonno.

Possiamo ora chiederci quali caratteristiche deve necessariamente avere il linguaggio cinematografico, perchè data la descritta situazione del funzionamento psichico, la realtà rappresentata possa costituire un successo rappresentativo uno spettacolo. Innanzitutto deve avere una sua logica interiore di sviluppo, altrimenti la gente si addormenterebbe o semplicemente se ne andrebbe. Ma questa logica non deve essere di tipo ragionato, cerebrale, altrimenti il film cambierebbe natura, e invece di spettacolo diventerebbe lezione illustrata. Vi deve essere quindi un pensiero, ma un pensiero del tutto diverso da quello che caratterizza la vita della veglia. E' un pensiero estraneo alla logica personale, di natura emotiva, concreto. E' sempre un pensiero perchè è fatto di immagini, seguendo le quali si compiono degli atti, e perchè opera, come il pensiero, con energia motrice ridotta; ma non è un pensiero vero e proprio perchè procede a base di immagini anzichè di parole o di concetti razionali.

Due soggetti possono anche comunicare sul piano emotivo, quando assistono ad un film, per esempio toccandosi e con esclamazioni o con grida, e cioè senza che si interrompa la situazione filmica; ma nel momento in cui vogliono scambiarsi qualche impressione critica e la loro comunicazione si verbalizza logicamente, allora la situazione si rompe, come lo dimostra l'E.E.G.. Questo tipo di pensiero speciale è quello che caratterizza i nostri stati di stanchezza mentale, quando non possiamo leggere ma solo guardare i fumetti, le nostre situazioni di turbamento emotivo, quando il campo della coscienza

è perciò di immagini, ma la parola è mozza; i nostri sogni, dove gli oggetti e i bisogni compaiono sotto forma di immagini ma noi non sappiamo verbalizzarli; la infanzia, dove il pensiero è sincretico; gli stati di alienazione mentale e di intossicazione.

Si tratta del pensiero pre-logico, governato dai cosiddetti processi primari, cioè dalla emozione, e pertanto soffuso di paure e da desideri; poichè questo tipo di pensiero non fa differenza fra simile e identico, non distingue tra ego e non ego, e ciò che è patito dagli altri è patito dall'ego e viceversa, si comprende perchè è così facile il fenomeno della identificazione al cinema. La identificazione, permessa dal meccanismo di isolamento, consente di vivere nei protagonisti ciò che noi vorremmo vivere in noi stessi.

Vediamo ora quali conseguenze può portare questo fatto nella vita psichica.

In misura limitata è utile. Il rifugio nel pensiero di tipo primario serve come rifugio a tensioni che si accumulano nella vita e alle sue frustrazioni.

Freud ha indicato nel fantasticare il medesimo ricorso utile per rifarsi e per sostituire la realtà frustrante. E questo si vede anche nella natura, come nelle allucinazioni ipnagogiche e nel sonno. Ma dobbiamo ricordare che lo psicanalismo adulto si caratterizza come una preparazione alla realtà ed uno sforzo per padroneggiarla, e ciò si fa compiutamente con la verbalizzazione. Nominare una cosa, significa possederla. Questo pensiero primitivo non è, invece, in accordo con la realtà; non la nomina; invece tenta di possederla mediante un movimento regressivo, di tipo magico.

Non si vuole qui dire che il cinema porta a questo, ma che un eccesso di cinema è già questo. Si vuole piuttosto dire che, poichè il tipo di logica che il pensiero assume nella visione cinematografica non è quello personale, maturo, adulto, ma è quello dettato dalle immagini, eterodiretto di fronte al quale il soggetto è solo apparentemente attivo, il linguaggio cinematografico è straordinariamente suavisivo e trascinatore. E questo, tanto più quanto è viva la partecipazione del soggetto che assiste alla vicenda che si rappresenta. Questa situazione è stata correttamente assimilata a quella del sonno ipnotico, nel quale il soggetto è sostanzialmente attivo, ma dove il suo Ego è diventato quello dell'ipnotizzatore ed è quindi succubo dello stesso.

Il processo regressivo è evidenziato da due episodi raccontati dal Prof. Musatti in un suo scritto recente A e B. Questi episodi dimostrano, non che il film provochi una nevrosi, ma che, attraverso il gioco di identificazione, gli elementi inconsci sono vissuti in immagine e che questa diventa realtà.

Vi sono ora moltissimi soggetti predisposti a vivere l'immagine come realtà; soprattutto nelle attuali condizioni di frustrazione della vita. Per questi soggetti, l'immagine cine-

matografica parlerà all'inconscio con particolare immediatezza; essi potranno essere indotti all'azione che le immagini suggeriscono. E tutto ciò si collega con la particolare attenzione che i tecnici della produzione cinematografica dovrebbero avere per la loro creatura.

Si tratta di un mezzo inducente di particolare efficacia in quanto parla al di fuori dell'azione critica dell'Ego, che in tutti quindi facilita la regressione al pensiero prelogico. Si tratta di un mezzo che stimola all'azione, tanto più quanto più è penetrato nel dinamismo personale. Quindi si può sfruttare per il bene oppure induce al male come alcun altro mezzo di persuasione.

CINEMA E CONDIZIONI STORICO-SOCIALI

(Dr. Ernesto Laura)

Mi sembra che la relazione del Prof. Guzzetti sia soprattutto utile; ha mirato a distinguere in un campo in cui di fronte all'opinione pubblica si ha l'impressione che il mondo cattolico non distingua. Cioè il vizio di una determinata situazione di opinione pubblica in cui viene a calarsi la polemica quotidiana sul rapporto fra arte e libertà e libertà di espressione.

E' purtroppo falsata questa polemica quotidiana da determinate scadenze legislative, che portano a premere per una immediata soluzione, quindi a far convergere gli sforzi per il passaggio di una determinata soluzione. Pare che l'utilità dell'intervento, con la saldezza teologica di Don Guzzetti, sia invece rivolta a far meditare noi cattolici sull'arco abbastanza vasto di possibilità che si offrono alla comunitas per provvedere alla salvaguardia, promovimento e sviluppo del bene comune. Cioè come non sia dato per scontato che la comunità debba per forza muoversi sul terreno della censura preventiva e di una censura preventiva strutturata in senso amministrativo. Ma viene affermata l'esigenza, anzi il diritto dello Stato di intervenire quando non vi siano altre forme di autointervento da parte della iniziativa privata della società, al di fuori delle pubbliche istituzioni. Fermato questo, poi il modo concreto di esercizio può variare.

E a me interessa molto questa distinzione e le analisi del pro e del contro delle varie soluzioni, perchè io credo che se si arriva tante volte a scontri frontali con una pubblica opinione, che dovrebbe essere più largamente vicina alle nostre posizioni, e troviamo invece spesso radicalmente su posizioni non solo discoste, ma addirittura lontano e opposte, è perchè forse - ed è una autocritica che investe tutti - ci siamo poco preoccupati della metodologia con cui i problemi vanno affrontati dalla pubblica opinione. Appunto perchè preoccupati della esigenza di far passare certe soluzioni, senza farle maturare in un colloquio comune con la pubblica opinione. Cioè io credo che queste nostre distinzioni, questo arco di possibilità, questo portare l'accento soprattutto sull'esigenza che la società sia viva, sia reattiva di fronte al film e che tutto il resto viene dopo, è secondario, ed è inutile o insufficiente, se non vi è prima questa capacità di reattività da parte dello spettatore. Se tutto questo avessimo portato e portassimo in primo luogo, forse si stabilirebbe un colloquio dal quale sarebbe possibile poi sulle soluzioni concrete arrivare se non a una identità di vedute, a delle convergenze, o almeno, non direi convergenze, ma al rispetto per le nostre opinioni, per le nostre posizioni.

Diceva tempo fa, Pio XII, che il biglietto all'ingresso di un cinema è una scheda di voto. Mi pare che questo sia il punto

centrale di tutto il nostro atteggiamento di fronte al cinema. L'importante è se il pubblico va o non va al cinema. Se il pubblico si comporta, almeno, bene davanti a determinati film o male di fronte ad altri. Questo è il primo dovere nostro di intervento, di pressione, di persuasione soprattutto. Tutto il resto viene di conseguenza. Altrimenti rischieremmo di avere da un lato una società povera di reattività perchè povera di valori, perchè scristianizzata, e dall'altra delle leggi che divengono più rigorose perchè credono di colmare in sede giuridica quello che è vuoto in sede umana, in sede spirituale. Questo è impossibile, è controproducente.

Don Guzzetti giustamente invitava ad un'altra meditazione, rilevando che i principi sono quello che sono, ma le applicazioni giuridiche tengono conto delle situazioni storiche. Se siamo sul terreno di democrazia dobbiamo tener conto della convenienza, della suscettibilità, della controproducenza o della produzione di determinati interventi, di determinate strumentazioni. Ora, appunto, troppo spesso noi crediamo che lo strumento, una volta inventato, vada bene per tutte le società e per tutte le epoche; e in questa particolare situazione, invece, noi ci troviamo in una società in crescita, una società di fresca democrazia e che aspira a una piena democrazia, ma che in questa crescita evidentemente ha bisogno continuamente di fondare e di approfondire i valori su cui cresce. Non può darli per acquisiti come la società statunitense, per esempio, di lunga e antica tradizione democratica. Ha bisogno, cioè, di una larga discussione. Per questo, io credo, nell'esame non più dei principi, ma della strumentazione di applicazione dei principi in relazione a questa situazione storica: bisogna tener conto di questa necessità continua di colloquio. Se vi è stato un limite dal punto di vista cristiano all'azione della censura preventiva, strutturata in senso amministrativo, come si è venuta svolgendo dal '45 ad oggi - non parlo prima perchè si muoveva su un terreno politico diverso - il limite è stato che non è riuscita, proprio perchè era preventiva e quindi motivata, a creare attorno ai propri provvedimenti una reazione di opinioni che non fosse una reazione politica. A noi non interessa la reazione politica, cioè la difesa ad oltranza di un film, che poi viene sopravvalutato, o la condanna ad oltranza del film. Interessa che si discuta sui principi che portano a condannare un determinato film o da parte di un determinato film a un atteggiamento spirituale. Quindi la preoccupazione mia personale e, credo, di molti cattolici, in questa situazione storica è che gli strumenti che andiamo a porre in essere non si preoccupino tanto del risultato immediato, cioè di limitare la circolazione di un film, ma del risultato in profondità, cioè di vincere l'opinione pubblica che effettivamente quel provvedimento andava preso. E' per questo che ad un certo punto la soluzione a posteriori di cui pure Don Guzzetti ha prospettato i vantaggi, ha questo elemento positivo: che consente il dibattito senza il processo. Però non ci nascondiamo - questa è

esperienza di tutti i giorni - che sostenere come pure da molti si fa, la rinuncia ad una Commissione di censura ad un intervento di Stato e l'affidare tutto al controllo della Magistratura, se non contravviene all'intervento del pubblico potere (perchè la Magistratura è un pubblico potere, è il rappresentante tutelare del "bonum commune"), in pratica porta dei compromessi molto gravi, porta cioè al fatto che il produttore per quel calcolo necessario industriale di cui parlava prima, molto a lungo e molto bene il Prof. Apollonio, paventa dinanzi alle more processuali e cede, aderisce al sequestro, al compromesso con il procuratore della repubblica senza arrivare al dibattito e il film, dopo un po', viene rimesso in circolazione con gli stessi inevitabili drammi della censura preventiva. Cioè senza un pubblico dibattito, senza una penetrazione dei principi, senza una circolazione di idee attorno al film stesso. Quindi stiamo attenti a non cadere, in nome di una maggiore libertà, poi in un circolo chiuso che ci dà gli stessi difetti, senza darci gli stessi vantaggi che, in misura limitata ci dà oggi una strumentazione di censura preventiva.

ORIENTAMENTI E PROSPETTIVE

(P. Enrico Baragli S. J.)

La prolusione del Prof. Apollonio, le relazioni, nonché gli interventi che abbiamo avuto il piacere di ascoltare in questo Convegno, mi hanno confermato quanto sia straordinariamente complessa la fenomenica del cinema, ignorata dai più, i quali perciò ardiscono trattarne e giudicarne con stupefacente sicurezza, quasi che, per farlo con competenza, bastassero le loro più ovvie esperienze di spettatori o le loro più eterogenee competenze professionali.

E' perciò una lezione di umiltà e di modestia quella che, per prima, ci è stata data in questi giorni; di cui faremo bene a tener conto, mantenendo sempre presenti, quando dovremo parlare o scrivere di cinema, i molteplici aspetti che accompagnano ogni problema che lo riguarda, non falsandone l'impostazione e la soluzione col semplificarli, contro ogni realtà obiettiva.

Un secondo rilievo, e questo è d'insoddisfazione per il presente ma di fiducia per l'avvenire, riguarda la sicurezza dottrinale e chiarezza espositiva mostrata dai quattro relatori. Seguendone lo svolgersi architettonico del pensiero mi sono andato chiedendo perchè mai noi cattolici, che disponiamo di tali specialisti in discipline afferenti alla cultura cinematografica, da decenni sopportiamo che il monopolio di essa in Italia sia detenuto, o almeno permettiamo che passi come detenuto, da autori e da movimenti ideologici tributari del marxismo e del laicismo. Non c'è, infatti, studioso di cose cinematografiche che non sappia per esperienza personale, che per numero, tempestività ed aggressività di riviste, di volumi, di mozioni, di convegni e di campagne la nostra presenza di cattolici è quasi irrilevante rispetto a quella invadente degli "altri". Evidentemente ci troviamo innanzi ad un ennesimo caso di mancata presa di coscienza delle nostre ottime possibilità quantitative e qualitative, e perciò anche di mancata oggettiva rispondenza alle nostre responsabilità.

Quindi mi sia lecito formulare l'augurio che da parte dei dirigenti dell'apostolato cattolico si tenga presente questo intollerabile stato di cose, e si ovvi quanto prima ad esso, eccitando nuove energie ad immettersi risolutamente nel campo della cultura cinematografica, coordinando l'opera di quanti già vi si trovano, e potenziandone la resa culturale ed apostolica mediante pubblicazioni periodiche e non periodiche, che tengano testa per numero e qualità a quelle avversarie. Mi pare che lo esiga il prestigio della cultura in quanto tale, ben compreso, almeno per ragioni tattiche, dagli "altri", e che lo esiga anche quel tempestivo ed efficace influsso sulla opinione pubblica sulla quale in massima parte si fondono le possibilità di arrivare ad una buona nuova legge cinematografica e, una volta che questa sarà formulata e promulgata, la

effettiva applicazione di essa.

Rifacendomi ora più presso ai contenuti delle relazioni, noto con piacere che, contrariamente a quanto suole verificarsi negli scritti e nei convegni di cinema, qui non si è trasformato nel riferire i fatti cinematografici esclusivamente, o quasi, all'arte. Di quattro, una sola è stata dedicata a questo argomento e, penso, per quanto ciò non sia stato detto, più per prevenire l'obiezione della libertà dell'arte, tutelata dall'art. 33 della Costituzione, che per ridurre semplicemente al solo conflitto tra libertà artistica e diritto positivo i problemi ben più complessi e numerosi posti in essere dall'intervento della legge, ed in particolare dalla revisione preventiva.

Noi, grazie al cielo, mentre ripudiamo ogni filosofia materialistica, che risolve sia l'etica sia l'estetica nell'utilitarismo, individuale e sociale, contrariamente ai moltissimi che vi sono stati avviati dall'insegnamento ufficiale della filosofia crociana in Italia, non aderiamo neanche alla filosofia idealistica, o ai suoi succedanei, che risolve l'etica nell'estetica, ed innalza l'opera d'arte al vertice massimo dei valori umani, quindi svincola l'artista, considerato lucida monade creatrice, da ogni norma di moralità oggettiva, sia religiosa sia sociale. Per noi, conforme ai più luminosi insegnamenti cattolici, soggetto dei diritti e dei doveri è radicalmente l'uomo, creatura di Dio, fratello dei suoi fratelli in Cristo durante l'esilio terrestre, deificato dalla grazia di Cristo e deificando dalla sua gloria. L'essere di artista per noi non va oltre al valore di un aggettivo, per quanto nobilissimo, dell'uomo, tale perciò da non fornire titoli ad autonomie ontologiche e morali radicalmente estranee all'uomo.

Quindi per noi vige la più chiara distinzione e la più inequivocabile dipendenza di valori, non solo, come ovvio, tra natura e supernatura, ma anche tra atti ed atti dell'uomo, secondo le formalità che li distinguono. Diffidiamo perciò di ogni confusione concettuale e verbale tra contemplazione artistica e contemplazione religiosa, tra autenticità stilistica e moralità vera e propria, quindi anche tra giudizi di bontà morale, di verità logica e di bellezza, da conferirsi o a diverse o ad una stessa opera dell'uomo. Per noi, conforme alla teologia cattolica, un atto di amor di Dio, in termini assoluti, vale più di ogni, per quanto esimia, opera d'arte in quanto tale, e mille capolavori non compensano i danni di un peccato, conformemente all'ancor valido interrogativo del Salvatore: "Quale guadagno realizza l'uomo se, impossessandosi di tutto il mondo, reca poi danno all'anima sua?". Ed anche sul piano di etica naturale non vediamo perchè mai nelle opere dell'uomo i valori di bellezza debbano necessariamente prevalere, oggettivamente e come cosa giudicata, su quelli di verità e di bontà morale....

E' stato, ripeto, alto merito del Convegno, che del resto

non era consacrato al cinema come arte, non aver impostato i problemi giuridici, posti alla nuova legge di revisione, unicamente o prevalentemente rispetto al cinema come espressione artistica, bensì di averli posti rispetto al cinema come fatto e bene sociale. Questi due aspetti, a mio modesto avviso, sono preminenti ed imprescindibili, non solo al fine di delimitare con correttezza sistematica la liceità e la doverosità degli interventi legislativi, preventivi e repressivi circa il cinema, scopo più immediato del nostro Convegno, ma anche per impostare qualsiasi trattazione e discussione filmologica, sia su piano di teoria sia su piano di bonifica culturale e morale del prodotto cinematografico.

Quale obiettiva efficacia, infatti, possono riscuotere proposte, leggi, teorizzazioni e metodi di studio e di azione sul cinema che non tengano presente che questo si fonda su imprese economiche di proporzioni e rischi rilevanti, e che, come linguaggio, è espressione sociale e portatore di tutti i più correnti e fondamentali problemi dell'umanità, mentre, insieme, esso stesso influisce su tutta l'umanità, fornendole, e quasi violentemente imponendole, schemi di pensiero e di comportamento, mettendo in moto i dinamismi più intimi, sia dei singoli sia delle masse, più per le vie dell'inconscio che per quelle della razionalità consapevole?

Quale profonda soddisfazione è stata per me ritrovare nelle parole del Prof. Alberoni (come pure del Prof. Ancona), in termini scientifici e suffragate da ineccepibili dati sperimentali e statistici, le grandi verità già con intuito e calore pastorali espresse da Pio XI nella Vigilanti Cura, del 1936, e da Pio XII nei due Discorsi sul film ideale, del 1955, e nella enciclica Miranda Prorsus, del 1957, sui valori e le risonanze eminentemente sociali del cinema! Ciò mi fa formulare un altro augurio: che gli studiosi e critici cattolici non continuino ad accodarsi ad altre correnti, erronee o parziali, quali lo estetismo, ma imbocchino francamente questa via regia del cinema totale, indicato insieme e dalla ricerca scientifica e dall'insegnamento del magistero ecclesiastico, troppo, ahimè, ignorato da quelli stessi che per la loro vocazione dovrebbero averlo familiare e parteciparlo agli altri.

Finisco con alcuni rilievi riguardanti direttamente le proposte della nuova legge di revisione cinematografica. Reputo che non stia a noi formulare gli articoli della stessa, compito dei giuristi e dei politici; anche perchè, come l'esperienza sta insegnando con le polemiche in corso, troppe sono le opinabili nelle premesse tecniche, nell'accezione di termini giuridici e sulla portata di alcune norme costituzionali, nella cornice delle quali la nuova legge dovrà pur inquadarsi, come troppe sono le opinioni divergenti che è lecito seguire circa l'opportunità politica di alcune formulazioni al fine dell'iter legislativo della legge, e della sua futura efficace applicazione. Mi limito, perciò, ad esporre quattro punti che,

secondo il mio modesto parere, confortato da quello di autorevoli ecclesiastici e da illustri magistrati, reputo fondamentali, e tali che dovrebbero essere rispettati dalla nuova legge.

1° - Duplicità e distinzione degli interventi statali. - Pur favorendo ogni iniziativa di autodisciplina della produzione, che, tra l'altro, agevolerebbe molto l'opera delle commissioni di revisione, esigere gli interventi e preventivo e repressivo dello Stato, in quanto essi sono conformi alla morale naturale ed alla Costituzione.

Circa l'autodisciplina delle categorie interessate, per noi auspicabilissima, ma che, almeno per il momento, sembra inattuabile in Italia, rimando a quanto di mio pubblicato sulla Civiltà Cattolica, dove anche sostengo, sulla sicura scorta del magistero ecclesiastico, che, qualora anche, come altrove, essa si attuasse, non potrebbe essere considerata sufficiente in ogni caso ed ipotesi. Esigeremo dunque, quando necessario, l'intervento dello Stato, sia preventivo (l'affermiamo contro i pochi disturbatori che ne vanno proponendo la soppressione, e raccogliendo le 50.000 firme necessarie per farla passare come proposta di iniziativa popolare), sia repressivo (contro le proposte di quanti cercano di evitarne i rischi economici). Le ragioni del duplice intervento le indichiamo in due capi, che dovrebbero considerarsi non opinabili, bensì obiettivamente certi. E sono: la morale naturale - valevole per tutti gli onesti - che assegna al potere statale la tutela del bene comune e la repressione dei reati; nonché la Carta Costituzionale - valevole per tutti i cittadini italiani. E a proposito di questa ultima, lasciando da parte gli articoli 32, 33 e 41, la cui applicabilità in argomento mi pare molto discutibile, sembra necessario e sufficiente, come opportunamente è stato fatto dal Prof. Pedrazzi, ricorrere all'art. 21, secondo il quale "la legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni". Ma, a conferma, sarà bene ricordare, su piano di diritto internazionale, La Convenzione per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali, firmata da quindici stati a Roma il 4 nov. 1950, e resa esecutiva per l'Italia nel 1955; nonché i già ricordati artt. 528 e 529 del Codice Penale.

2° - Distinzione tra buon costume e pudore. - Sempre conforme alla Costituzione, la repressione giudiziaria accerti e colpisca i reati contemplati dal Codice Penale, mentre la revisione amministrativa tuteli "il buon costume"; ma non si faccia arbitrariamente coincidere questo con la semplice esclusione dell'osceno penale.

Con questo secondo punto chiediamo che la nuova legge attribuisca e mantenga ai due interventi statali finalità e compiti distinti. L'intervento repressivo resti quindi di competenza del potere giurisdizionale, e consista nell'accertare l'eventuale reato, sequestrarne il corpo, punirne il reo, e non, per

esempio, nel supplire l'eventuale mancata censura preventiva, tanto meno nel patteggiare col presunto reo suggerendogli poco giuridicamente ortodossi tagli o effetti notte.... Quello, preventivo resti di competenza del potere amministrativo, e si attenga tutto e solo alla tutela del "buon costume", che è l'oggetto e il limite tassativamente segnato dall'art. 21. Non sconfini, per esempio, in censura politica.

Ma poi, contro ogni proposta e pressione messa in atto in tal senso, la nuova legge non restringa il "buon costume" all'accezione di "pudore". Questo, infatti, rientra, sì, nel buon costume, ma non lo esaurisce affatto; tanto meno quando si volesse far coincidere il pudore, anche mediante il suffragio di qualche massima di giurisprudenza, con la mancanza dell'osceno penale, di cui all'art. 529 del Codice Penale, per giunta ipotizzando questo soltanto in manifestazioni tanto estreme di oltraggio al pudore, che presumibilmente non si verificherebbero mai sullo schermo. Non c'è, infatti, studioso di problemi di morale o di psicologia cinematografici, o spettatore maturo che non sappia qualmente buon costume e pudore possono venir gravemente offesi dallo schermo molto più facilmente, per esempio, da morbide suggestioni offerte all'integrazione psicologica di certo pubblico, che da franche nudità, o situazioni e comportamenti oggettivamente impudichi.

Riteniamo perciò che se la legge nuova non terrà conto di siffatte distinzioni - opportunamente rilevate anche dalla lucida relazione di Don Guzzetti -, per la remissività di magistrati e di commissioni censorie, intimorite dai clamori della produzione, della stampa e delle polemiche, in pratica sarà come inesistente, e perpetuerà l'insopportabile situazione che oggi lamentiamo.

3° - Rischi della produzione e bene comune. - La nuova legge, tuteli sì, gli interessi economici della produzione e dell'esercizio, ma prima e soprattutto gli interessi morali di tutti i cittadini. Perciò, tanto la composizione delle Commissioni di revisione quanto la natura a portata dei loro giudizi si ispirino a questi ultimi più che ai primi; cioè che non pare sia avvenuto nelle proposte di legge presentate, anche da parte cattolica.

Ci rendiamo benissimo conto dei rischi economici comportati da una legge che non elimini il doppio intervento dello Stato, sia per la produzione sia per l'esercizio; perciò desideriamo e facciamo voti che essi siano ridotti al possibile. Quindi auspichiamo che la nuova legge stabilisca, per esempio, il termine tassativo di concessione del nulla osta alla programmazione, l'obbligo della motivazione dell'eventuale divieto, ecc. Tuttavia noi cattolici ci preoccupiamo molto più, e così sì vogliamo che se ne preoccupi il legislatore, dei rischi morali che una legge inadeguata potrebbe far correre alla grande massa degli spettatori. Per noi, infatti, non c'è paragone possibile tra i due interessi in contrasto. Da una parte, si

tratta di interessi, per quanto ingenti, puramente economici; dall'altra di interessi culturali, spirituali, morali. Da una parte, di qualche migliaia di interessati direttamente (produttori e gestori), e di qualche decina di migliaia di interessati indirettamente; dall'altra di ben ottocento milioni di spettatori annui (per parlare soltanto dell'Italia) per lo più, giovani od immaturi. Da una parte, di persone o di enti che, all'occorrenza, dispongono di mezzi per mobilitare avvocati, allertare l'opinione pubblica, intimorire il governo; dall'altra di onesti che, pur offesi nei loro sentimenti e nei loro beni più sacri, non possono, o non sanno, far risuonare la loro voce attraverso i costosi mezzi dell'opinione pubblica...

Sono, dunque, questi prevalenti interessi del pubblico, che per qualità ed estensione ben realizzano la nozione di "bene comune", che devono essere salvati, a prevalenza degli altri che, per quantità e qualità, sono da considerarsi piuttosto come beni ed interessi privati. Ciò, del resto, è nella natura di ogni buona legge, la quale intanto può lecitamente e validamente limitare l'esercizio di diritti e di libertà del privato in quanto tutela diritti e beni della comunità. Produzione ed esercizio, se proprio vogliono ridurre i loro rischi economici, dispongono di una via molto più sicura (ed onesta) che quella di farsi tutelare da una legge ad hoc. Essa consiste nel confezionare e nell'offrire i loro prodotti in modo da rispettare la cultura, la civiltà e la morale degli spettatori, e, in ogni caso, nel non intimorire e rendere inefficienti le commissioni della revisione preventiva. Se si faranno le cose con onestà e lealtà da una parte e dall'altra, gli interventi repressivi del magistrato si renderanno quanto mai improbabili.

Ma tutto ciò non pare che sia stato tenuto presente nelle proposte di legge finora formulate, ed anche presentate e discusse in Parlamento. Perciò diciamo senza mezzi termini che noi cattolici non ne siamo affatto entusiasti; anzi che non ce ne garba nessuna, e che, quindi, ci auguriamo che nessuna di esse passi. Perchè mai, per esempio, nella composizione delle Commissioni di revisione si insiste perchè vi vengano immessi membri tali che, per l'ufficio che detengono e per la professione che esercitano, siamo autorizzati a ritenere capaci e pronti a difendere tutti gli interessi, vuoi economici, vuoi politici, vuoi - per essere attinenti - artistici, salvo quelli inerenti al buon costume degli spettatori? E perchè mai tante spericolate combinazioni tentate affin di far coincidere il momento amministrativo con quello giurisdizionale, e di sottrarre al competente magistrato il giudizio di eventuali violazioni del pudore nel cinema? A parte la loro molto dubbia ortodossia giuridica e la loro legittimità costituzionale, chi non vede che esse ubbidiscono soltanto alla volontà di evitare i rischi degli industriali e dei commercianti, ed in nessun modo ad evitare, o almeno a ridurre, l'im-

ralità della loro produzione e, conseguentemente, i danni culturali e spirituali del pubblico?

4° - Due limiti nella tutela dei minori. - Portare il vigente "vietato ai minori di anni 16" ad un "permesso ai maggiori di anni 18", integrando questo limite con un altro sui 12 anni.

Il primo limite, proposto da numerosissime personalità ed enti interessati al "buon costume" ed al bene comune, oltre che da una generica maggiore tutela dell'età evolutiva, è suggerito, pure su piano di diritto positivo, dall'art. 529 del Codice Penale, che vieta la vendita di opere oscene, anche se di arte o di scienza, "a persona minore degli anni 18"; come pure dalla recente legge Migliori, che assume "il pudore e la pubblica decenza, considerati secondo la particolare sensibilità dei minori degli anni 18, e le esigenze della loro tutela morale". Inoltre esso agevolerà il compito delle Commissioni, permettendo loro di far passare incensurati maggior numero di film, in quanto destinati ad un pubblico che nel suo complesso sarà meno immaturo.

Il secondo limite è ad evidente tutela degli spettatori adolescenti, ancora dannosamente impressionabili più che non lo siano i giovani, come facilmente comprende ogni psicologo, ed anche qualsiasi persona che abbia cuore e sensibilità di padre e di educatore.

- - - -

Ma è tempo di porre fine a questo ormai prolisso mio intervento. E lo faccio rettificando una impressione che posso aver causato, fortemente insistendo sulla necessità non di uno, bensì di due, interventi statali a tutela della moralità dello spettacolo pubblico.

Sia ben chiaro che io non simpatizzo affatto con la censura, che reputo, come ogni uomo assennato, un male necessario e piuttosto antipatico, anche se doveroso; nè mi faccio illusioni, quasi che la bonifica culturale e morale del cinema dipenda principalmente da interventi legislativi, per quanto ottimi, convinto come sono che la legge, specie in subjecta materia, poco o nulla potrà fare di utile, qualora non la concomitino molti altri fattori. Mi riferisco, tra l'altro, alla buona volontà dei produttori e degli esercenti, all'onestà professionale e morale dei critici, all'eliminazione di certe faziosità politiche, all'appoggio dell'opinione pubblica, nonchè ad un clima di diffuso senso morale anche negli altri mezzi della comunicazione sociale. Ma occorre soprattutto la presenza fattiva degli spettatori, che con la loro condotta siano forza agente sulla produzione, l'unica, in definitiva, alla quale questa sia sensibile, data la sua natura di industria e la sua dipendenza economica dalla richiesta del mercato, come ottimamente ha rilevato il Prof. Alberoni.

Se è vero che i film hanno gli spettatori che si meritano, è anche e più vero che gli spettatori hanno i film che si meritano.

tano, quando, pagandoseli, ne incrementano la produzione. Occorre convincersi del realistico rilievo di Pio XII, che "gli spettatori con ogni biglietto d'ingresso quasi scheda di voto, fanno una votazione tra il cinema buone e quello cattivo", e poi, se non agiamo conseguentemente, gettare su di noi, prima che sui legislatori, le responsabilità del presente e del futuro deteriorato stato di cose.

Ai genitori, dunque, agli educatori, a noi sacerdoti l'impegno di diffondere siffatta persuasione e di formare, sull'esempio della Legion of Decency dei cattolici americani, un pubblico coerente con le esigenze della fede e della morale che professiamo, ed in tal maniera, più efficacemente di qualsiasi legge, cooperare a che il cinema sia, come si augurava Pio XI, "un coefficiente prezioso di istruzione e di educazione, non già di distruzione e di rovina delle anime".

I N D I C E

- AVVERTENZA pag. 2
- INTRODUZIONE
- Due giorni di dibattiti sui problemi
sociali e giuridici del cinema pag. 3
- PREMESSA
- "Cinema responsabilità di tutti"
del Cardinale Giov. Battista Montini pag. 12
- RELAZIONI
- "Arte e libertà"
del Prof. Mario Apollonio pag. 16
- "Cinema e bene sociale"
del Prof. Don Giovanni Guzzetti pag. 29
- "Cinema fatto sociale"
del Prof. Franco Alberoni pag. 43
- "Cinema e diritto"
del Prof. Cesare Pedrazzi pag. 67
- INTERVENTI
- "Cinema e igiene mentale" - Prof. Leonardo Ancona
pag. 78
- "Cinema e condizioni storico-sociali"
- Dr. Ernesto G. Laura
pag. 82
- "Orientamenti e prospettive" - P. Enrico Baragli S. J.
pag. 85