

# L'INVITO

*«Quando offri un pranzo o una cena, non invitare i tuoi amici, né i tuoi fratelli, né i tuoi parenti, né i tuoi vicini ricchi; altrimenti anch'essi inviteranno te e tu ne avresti il contraccambio, ma quando tieni un convito invita i poveri, gli storpi, gli zoppi, i ciechi; e sarai felice, perché non hanno di che ricompensarti; ma ne avrai ricompensa nella resurrezione dei giusti». (Lc. 14, 12-14)*

... è venuto il tempo in cui, nè su questo monte, nè in Gerusalemme, adorerete il Padre... Ma viene il tempo, anzi è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità. (Gv. 4,21-23)

Trimestrale - Sped. a.p. art. 2 comma 20/c  
L. 662/96 - Filiale TN

n. 177

Autunno 1999 - Anno XXII

**SOMMARIO** • Sine sanguinis effusione non fit remissio • Biennale 1999 • Totò e il Centro Cattolico Cinematografico  
• I reality shows: la TV dei sentimenti

**ABBONARSI a L'INVITO** è il modo più concreto non solo per collaborare a risolvere i problemi delle nostre ristrettezze economiche, ma anche per inviarci un segno che di queste cose di cui ci interessiamo vale la pena di continuare a discutere, ad approfondire, a suscitare dibattito e riflessione.

**PER CONTINUARE ABBIAMO BISOGNO DELL'AIUTO ANCHE DEI PIÙ DISTRATTI**

**S.O.S.  
CAMPAGNA ABBONAMENTI  
2000**

**Il versamento di L. 25.000 va fatto sul c.c.p. n. 16543381 intestato a L'INVITO - Via Salè, n. 111 - 38050 POVO (TN).**

L'INVITO ha sempre dedicato attenzione ai mezzi di comunicazione sociale di massa e particolarmente al cinema e alla televisione visti all'interno del processo di modernizzazione della società e al relativo fenomeno della secolarizzazione.

In questo numero l'attenzione si fa quasi esclusiva per circostanze non programmate ma felicemente coincidenti a cominciare dai film passati alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica 1999 di Venezia nel tentativo di mostrare ciò che il cinema vede all'opera nel mondo.

## “Sine sanguinis effusione non fit remissio”

*Alla Mostra del cinema di Venezia un  
film difficile di Fred Kelemen: ABENDLAND*

di Pier Giorgio Rauzi

Le notizie su Fred Kelemen, il regista tedesco di ABENDLAND, che il catalogo della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia 1999 riporta, sono già un indizio che contribuisce a entrare in sintonia con un film difficile. Kelemen nasce a Berlino nel 1964. Inizia a lavorare come pittore e musicista, poi come assistente alla regia per vari lavori teatrali. Dal 1989, iscrittosi alla German Film & TV Academy di Berlino, dirige alcuni video, corto-

metraggi e film, dedicandosi anche alla collaborazione con altri registi in veste di direttore della fotografia e operatore. Il suo primo lungmetraggio VERGHANGNIS è del 1994 e viene presentato e premiato a vari Festival, così come il secondo FROST che riceve a Taormina il Cariddi d'argento per la miglior regia. Se poi son vere le notizie (non riportate in catalogo) che lo danno anche alla scuola di Bela Tarr, il riferimento diventa ancor più illu-

minante, anche se si può ben dire che, a prescindere da questa eventuale frequentazione, la lezione, se c'è stata, è stata metabolizzata senza residui e creativamente reinterpretata.

ABENDLAND, il titolo del film (che significa "Occidente", "Occaso", "Terra della sera", "Terra del tramonto"), il catalogo lo rende bene con "Crepuscolo", mentre i sottotitoli sullo schermo lo volgevano, secondo me appropriatamente, con "Notturmo metropolitano".

L'incipit ci introduce in un contesto di degrado metropolitano appunto da fine millennio che coinvolge uomini e cose senza scampo in una scenografia da apocalisse silenziosa. Ma è la disoccupazione, così come ci vien presentata fin dalla prima sequenza, che dà la sensazione di aver assunto ormai la forma e la sostanza di un'epidemia diffusa che offre oltretutto ampi spazi a forme surrettizie di occupazione malavitosa di cui si avverte subito la presenza minacciosa e volgare. Una presenza che si sostanzierà poi in alcuni passaggi determinanti dell'ordito tematico e narrativo.

Anche Anton, il protagonista con Leni del film, è colpito dall'epidemia al punto che non riesce o non vuole o non può aderire alle pressanti richieste di Leni (dalla quale dipende economicamente visto che lei è ancora

occupata in una lavanderia), quando, di ritorno a casa, gli manifesta il bisogno e il desiderio di dare al loro rapporto un richiamo anche fisico di amore. Si tratta di una richiesta che potrebbe contribuire a vincere il logoramento di coppia che gli anni hanno accumulato e forse anche a rompere il bozzolo nero che Anton ha costruito intorno a sé e che condiziona il loro vivere insieme. Al rifiuto di Anton, Leni, prima con qualche esitazione, poi con un urlo alla Munch drammatico in movimento, abbandona la casa. Ha inizio così una specie di discesa agli inferi che li coinvolge entrambi in una quasi voluttuosa ricerca di perdizione. Ma le tappe incrociate dei rispettivi percorsi si articolano in modo da impedire a più riprese che i momenti e le situazioni, che potrebbero dare alla rottura il carattere della definitività irreversibile, si consumino fino alle estreme conseguenze. Mentre per paradosso, ma anche secondo un canone noto alla letteratura e all'arte, al fondo della perversione c'è una ricerca disperata, quasi una sfida senza successo, di quel barlume di amore e di bontà che solo può diventare salvifico. Ed è proprio questa la richiesta che Anton si sente fare da una strana figura di profeta in cerca di quest'atto salvifico di bontà: un vecchio fonditore di campane il cui lavoro è diventato senza

senso da quando la gente non crede più e di conseguenza non è più in grado di capire il metalinguaggio delle campane ridotto ormai a puro suono metallico. Anton segue senza molta convinzione il vecchio, che lo invita a seguirlo perchè dice di riconoscere in lui un uomo capace di bontà, ascolta le sue farneticanti richieste di un sacrificio che solo potrà salvare dalla tragedia uomini e cose, passa con lui attraverso una rassegna panoramica di umanità degradata da cui trapela anche una significativa avvisaglia di quanto poi accadrà. Infine, arrivati alla vecchia fonderia, si sentirà, pur riluttante, costretto ad issare il vecchio tra le campane e ad azionarlo come battacchio umano per finire imbrattato da un lavacro sonoro diventato cruento. L'odissea di Anton e di Leni continua poi con vari incontri sempre più intriganti attraverso l'oscurità della notte, ma anche attraverso l'oscurità della loro anima in una disperata ribellione contro la solitudine che li coinvolge in strani destini. Al fondo di questa discesa incrociata agli inferi Anton sembra trovare la vittima sacrificata innocente che il vecchio profeta richiedeva, proprio lì dove Leni rischia di essere coinvolta al fondo dell'abiezione. Si tratta del cadavere di una bambina uccisa dai pederasti convenuti in un Hotel compiacente i cui gestori fin

dall'inizio vengono presentati come gli unici in grado di offrire lavoro e "svago" a questa umanità perduta. Mentre Leni s'intrattiene col gestore dell'Hotel, Anton alle prime luci di un'alba livida raccoglie tra le sue braccia la piccola vittima, scaricata al bordo di una strada e circondata da una folla attonita e curiosa, e la porta amorevolmente con passo lento e angosciato in un ambiente in cui si trovano disposti attorno a un tavolo dei personaggi da ultima cena tra i quali c'è anche il vecchio fonditore di campane con la testa fasciata. La depone su questa specie di altare mentre una voce di bimba in braccio alla madre tra i presenti commenta la nanna della bimba morta. Anton e Leni si ritrovano finalmente a casa. Per un rapporto di coppia e di amore forse ridiventato possibile?

Il regista dice che il suo film "non parla dell'amore degli inizi, quando è ancora illusione, ma dell'amore che sta per finire proprio quando ha iniziato a diventare essenziale". Certo l'essenza problematica dell'amore passa qui al vaglio non solo della fine delle illusioni, ma anche di un'esperienza di perdizione e di oscurità prodotta dall'esaurirsi fino al venir meno di un rapporto di amore; esperienza che dalla coppia esplose silenziosa e pervasiva fino ad investire tutto l'universo.

Si tratta del film più intrigante e, per chi scrive, più affascinante visto quest'anno a Venezia. Teutonicamente duro e senza pause, lentissimo nel ritmo inesorabile che costringe ad abbandonare qualsiasi esigenza di frettoloso passaggio alla sequenza successiva della vicenda, che pure si dipana e si sviluppa con un'evoluzione e con intrecci ricchi di colpi di scena e congrui al disegno complessivo, inchiodando lo spettatore all'inquadratura per coglierne quasi il significato recondito e coinvolgerlo nei tempi e nei ritmi dell'evoluzione interiore dei protagonisti. I richiami a un'iconografia nota ma senza tempo invitano per lunghissimi minuti alla contemplazione delle fonti di luce tagliate e trasversali di ogni singola inquadratura. Ed è spesso all'interno di ciascuna di esse che gli sviluppi narrativi sono affidati a lievi muta-

menti della composizione del quadro o a movimenti qualche volta appena percettibili. E' un film insomma che o si accetta così entrando nella sua logica e restandone affascinati o lo si rifiuta dopo non molti minuti di paziente/impaziente sopportazione e attesa.



Biennale 1999

## Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia - I film

di Stefano Cò

L'ultima Mostra del Cinema, la prima del 'giovane' direttore Alberto Barbera, è finita lasciando dietro di sé, tanto rumore, tanti presunti scandali, tante chiacchiere quotidiane giornalistiche e televisive, ma ciò che rimane (alla fine di tutto) sono le immagini dei (singoli) film, le linee di tendenza che si possono trovare ricostruendo delle 'mappe' (immaginarie o più corpose) delle visioni cinematografiche e un tentativo di mostrare ciò che il cinema vede all'opera nel mondo.

Con una formula rinnovata, nel rispetto di una certa tradizione, che 'spalma' nelle varie sezioni film e video, provocazioni e più semplici opere di riferimento, si può anche soprassedere sulle vivaci e accese discussioni e cogliere nei premi dati dalle varie giurie una assennatezza e un interessante 'stile' di valutazione che non guasta, un atteggiamento che si rivela

in sintesi 'politicamente corretto' nella sua accezione più piana, con il Leone d'Oro e il premio per la regia ai due cineasti cinesi della 5° e della 6° generazione, falsamente contrapposti, Zhang Yimou e Zhang Yuan.

Tra un ieri di burocratica chiusura e un oggi di veloce e scoordinata apertura, i due film NON UNO DI MENO e DICIASSETTE ANNI dimostrano la difficoltà del passaggio da una cattiva tradizione a una cattiva modernità. Nel segno di una armonizzazione assai complicata tra il fondo di una civiltà e di una rivoluzione e le 'novità' di una occidentalizzazione che il potere vuole controllabile, parlano di un vecchio potere che sposa nuovi contenuti.

Più ambiguo NON UNO DI MENO di Yimou, una sorta di remake de "Il re dei bambini" di Acheng e Chen Kaige spostato dalle contraddizioni della "rivoluzione culturale" a quelle dell'attua-

lità, nel viaggio della tredicenne 'supplente' di campagna in cerca di un bambino finito in città a lavorare, lascia spazi d'ansia e inquietudine, dà risposte che talora sembra dialetticamente negare, mentre DICIASSETTE ANNI di Z. Yuan è un intensissimo melodramma 'povero' su una 16enne che uccide in un gesto d'ira la sorellastra che l'ha lasciata accusare di un furto, che è stata lei a commettere, e torna a casa dopo 17 anni in licenza, accompagnata da una giovanissima 'militare' del carcere femminile, in cui è stata rinchiusa e 'rieducata'.

Qui la metafora regge un racconto molto compatto e duro, ma propone nuovi sensi di colpa e nuove bugie alle difficoltà dell'ingresso in una nuova storia. Cinema ambivalente, forse, ma non di meno affascinante e vitale, come è dei film che narrano dal di dentro una storia che sommuove tutto.

Oltre al tema dell'eroticismo, della trasgressività, delle 'cose' estreme, degli eccessi sessuali, anzi dello sguardo pornografico vero e proprio, il filo conduttore, il tormentone del festival fin troppo sbandierato e piattamente - senza alcun senso ironico e di discernimento - accolto, c'erano molti film di donne, tante - questa la novità più impressionante - se non quanto i registi, certamente più che in passato; ma per alcuni la distinzione di genere non

sembra sia stata, in conclusione, così significativa, semmai lo era - forse di più - quella tra film di giovani (maschi e femmine allo stesso livello) e di registi affermati.

Centrale, comunque, fin dall'inaugurazione, è stato il film di Stanley Kubrick EYES WIDE SHUT (traducibile con un "Occhi chiusi sbarrati"), vuoi uno dei più acuti capolavori di fine-secolo per alcuni, o opera, seppur inferiore ad altre, di un autentico Maestro per altri (e perfino brutto e noioso ...): raccontando la crisi di una giovane coppia borghese, bella e ricca, trasposta dalla Vienna anni '20 del racconto di Schnitzler alla New York prenatalizia di fine anni '90, il film segue il 'doppio sogno' di entrambi, sia nelle tentazioni notturne, casuali e anche cercate che non si risolvono nel tradimento concreto, fisico di lui, sia nel sogno rivissuto e ritornante ad occhi chiusi, nel proprio letto, di lei.

Un film che si sdoppia e -perciò- ritorna sui suoi passi, in cui la percezione della realtà muta e va oltre l'apparenza, in cui si prende Freud e lo si mette tra parentesi, per un illuminismo più materialista, senza possibilità e speranza di trascendenza, se non morale di moralità individuale (e allora il medico del film avrà capito qualcosa del sistema di potere in cui è e dei suoi riti - appunto risibilmente settecenteschi e sadiani: il potere dei

ricchi sui corpi altrui ...). tutto per giungere alla constatazione più-chematerialista della donna che, oltre i dilemmi del desiderio e il loro obbligo persistere anche nella coppia, l'altra verità imprescindibile è il "to fuck" della battuta finale, per l'appunto il corpo, il suo potere e diritto, un modo molto implicito di non ipotecare il futuro (esattamente, comunque, come concludeva Schnitzler). (E la coppia Cruise-Kidman assiste Kubrick in questa "odissea nello spazio interiore" come meglio non potrebbe!).

Corpo esplicitamente mostrato, quello di una coraggiosa e generosa Elisabetta Cavallotti nei panni di una pornostar in GUARDAMI, all'opera in quanto lavoro reificato, merce, prodotto di un'industria (fiorente) come quella del porno: interessante tentativo di Davide Ferrario di mostrare quel mondo con uno sguardo freddo e 'professionale', come quello della stessa troupe dei film *hardcore*, in cui il corpo umano viene spezzettato in lacerti di sesso e senso, e l'anatomia non è mai disgiunta da una certa patologia. Ma la storia della protagonista, smontata e rimontata nel segno di un presagio sinistro, quello del cancro, diventa fin troppo didattica e perde ogni verosimiglianza nella scena del sesso tra malati terminali, acquisendo una pseudo-poesia da sceneggiata e un moralistico riscatto-salvezza con un

finale martirio sadomaso proprio insostenibile.

Altro film dedicato all'estremo, all'eccesso nel rapporto sessuale è il discusso BUGIE del sudcoreano Jang Sun Woo, tratto dal romanzo maledetto di Jang Jung Il, considerato l'Henry Miller del suo paese: qui la relazione, nata prima per curiosità e poi per amore, tra una studentessa liceale e uno scultore quarantenne, si trasforma in un voluto rapporto sadomasochistico, con tutti gli attrezzi materiali presi in considerazione come oggetti per aumentare il desiderio, e i cui dettagli realistici ed espressionistici hanno turbato o affascinato il pubblico. Al di là di ogni moralismo, che sia davvero quello che dice Barbera "una bellissima storia d'amore"?

Il potere del corpo è pure espresso nell'ultimo film della Jane Campion, HOLY SMOKE (FUMO SACRO), dove vengono messe a confronto la 'sottocultura' australiana con quella americana, creando per entrambe un esotismo da sposare o da combattere, quello delle 'sette' indiane, dei guru. La Kate Winslet venuta da "Titanic" e Harvey Keitel epigone dell'arte di arrangiarsi statunitense, la convertita e lo specialista in 'sconversioni', si combattono e si scontrano.

Ma la morbida, giovane e sensuale Ruth, carne che cerca spirito, vulcano di ribellione nei confronti dei genitori

ri, è troppo seducente per l'appesantito, accigliato e sfioruto P.J. Waters, grottesco uomo comune che si è corazzato di pratico cinismo quotidiano e che di fronte a lei si squaglia. La relazione diventa -perciò- troppo pericolosa (come intuisce la sua donna, la regina nera Pam Grier dalle unghie lunghe e smaltate), col contorno della famiglia di lei troppo dissennata e sconclusionata, e il cielo e le montagne di quel deserto troppo silenziose.

Sesso, passioni, perdita di sé e furori, dai quali non si salva nessuno, pulsano in questo film generoso e dissipato, intenso e scatenato, di una vivacissima euforia che rimanda ai primordi, agli esordi di "Sweetie". Alla fine, l'Australia divora tutto con la sua aria liquida e allucinogena, ingloba disperazione e produce un *musical* (o una *screwball comedy*) che accompagna la scritta di sassi bianchi composta da Ruth prigioniera: HELP.

Di erotismo 'fantastico', fantastica- to parla -appunto- UNE LIAISON PORNOGRAPHIQUE dal titolo ironicamente ingannevole, di Frederick Fontayne: un uomo e una donna, senza nome, identità, passato; una camera d'albergo dalla quale, di solito, lo sguardo invadente dello spettatore rimane escluso; un bar dove ogni giovedì si danno appuntamenti, con chiacchiere, caffè e cognac, prima di isolarsi dal mondo e realizzare le proprie fantasie;

sono i labili segni di una **relazione pornografica** sconvolta e annullata da un amore inatteso e non invitato.

I personaggi (con le belle facce di Nathalie Baye e Sergi Lopez) si confessano, con qualche reticenza e alcune imprecisioni, a un testimone (il regista?), rielaborando con silenzi, diverse versioni, incertezze, stupori, mestizie, la banale eccezionalità della loro avventura di sensi, di sentimenti e di troppe parole. Il 'fantasma' che li fa incontrare rimane sospeso, non chiarito, segreto, anche quando la relazione è finita e resta solo il ricordo di un amore non vissuto, dal quale, complici e spaventati, in cerca di commozione, sono fuggiti.

Film in cui risalta -invece- la fine di un amore, e nemmeno il sesso riesce più a essere uno stimolante, uno slancio vitale in una crisi di coppia è ABENDLAND\* (t. I. CREPUSCOLO, ma i sottotitoli veneziani un azzecato NOTTURNO METROPOLITANO) del tedesco Fred Kelemen. Qui la crisi tra un disoccupato in infinita lista d'attesa e un'impiegata in una lavanderia si colloca all'interno di un contesto di degrado che coinvolge uomini e cose, il degrado di una metropoli di fine millennio senza senso, senza più nessuna possibilità di 'sana' risata.

Il sottrarsi alla tormentata relazione avviene nel corso di una notturna odissea attraverso l'oscurità della notte e del loro animo, una disperata ri-

bellione contro la solitudine, che viene squarciata dall'incontro con gli altri, che fungono da schermo su cui proiettare altre modalità di esistere (il fonditore di campane che rappresenta un uomo che fa qualcosa e ci crede), con degli strani destini, per cui feriranno e saranno feriti, cadranno e si rialzeranno e si confronteranno con il gusto per l'oscurità e una nuova coscienza: il loro ritrovarsi a casa diviene la prosecuzione di un amore ritenuto ancora possibile?

La crisi non è solo quella della coppia o della relazione sentimentale, ma è pure interna allo stesso individuo e esula dalla sola riduttiva definizione di genere, per es. nell'interessante BOYS DON'T CRY (t.I. I MASCHI NON PIANGONO) dell'indipendente Kimberly Peirce, con una bravissima attrice (Hilary Swink) nel ruolo di una lesbica in crisi d'identità sessuale, che si fa passare, come un Cavaliere d'Eon contemporaneo, per maschio, e va a incontro a una tragica rovina. La storia è vera, ed è raccontata con uno stile volutamente ruvido, naturalista, per sottolineare il realismo d'ambiente, una fonda provincia statunitense, dove il mondo del gruppo, capitanato da due maschiotti dal curriculum criminale piuttosto ampio, è completamente a se stante, isolazionista, non avendo rapporti con gli

altri, gli stranieri, i diversi, e infatti i pochi campi lunghi vengono visualizzati -opportunamente- come se corressero con un'altra velocità.

Ma ciò che conta è l'affermazione ampiamente riconosciuta del valore del desiderio di diventare la persona che si vuole essere, il bisogno -cioè- di essere amata/i per come si è (era) veramente e l'audacia, il coraggio con cui si persegue la realizzazione del proprio sogno.

Un'altra crisi d'identità sessuale prende il protagonista del mediometraggio ODE di Kelly Richards, Billy Joe, quando si scopre gay: tratto dalla canzone di Bobby Gentry e da una leggenda, esso è una lettura più angosciantemente umoristica, ellittica e visionaria della love story cult d'epoca hippy. L'amore, infatti, tragico e impossibile, romantico e impotente, tra Billy Joe, 'peccatore' per una religione a cui non apparterrà mai, gli anabattisti, e la vera adepta della chiesa episcopale, una 15enne Bobbie Lee, nella Carolina del Nord bigotta, arcaica, stagnante e a prova di ribellione, anche in epoca di comunicazioni e-mail, si congela nella essenzialità, semplicità di una danza macabra davvero commovente e nel tentativo -fallito- di riconciliare la morale moderna con un'idea tradizionale di fede.

Un altro film che attraversa e accomuna una crisi di identità con pulsioni

sessuali e richiami, tematiche metafisiche, religiose è BUDDY BOY (t.l. RAGAZZO) dell'americano Mark Hanlon, il cui protagonista è un giovane introverso che vive con 'la' madre sadica, invalida e alcolizzata, che lo tiranneggia e lo deride. Tra tormenti religiosi e complessi di colpa, il giovane trova consolazione solo nel guardare, spiare, adorare, immaginare la propria vicina. Spia perché adora l'oggetto desiderato. Scruta, però, prima con la mente, gli occhi essendo solo un utile pretesto, un ultimo brandello di realtà. Nel suo caso, tutto sembra estremizzato: gli occhi si fanno miopi rispetto a quelli della fantasia, e la realtà si assottiglia gradualmente, corrosa dal dubbio.

Il fatto è che Francis non crede che qualcuno possa amarlo per se stesso, e quello che crede di vedere è una realtà diametralmente opposta alla sua concezione di realtà. Il film, dunque, non è solo sul potere (e paradosso) del voyeurismo, ma sulla fede, sul dubbio e l'incapacità di credere in se stessi, negli altri e persino nel proprio Dio...

Una crisi d'identità del proprio intimo, nata dalla non realizzazione di un proprio desiderio, sia esso di maternità che di paternità, sconvolge inevitabilmente una relazione di coppia in WITH OR WITHOUT YOU (t.l. CON O SENZA DI TE) di Michael Winterbottom.

Sballottati da un laboratorio d'analisi all'altro, una coppia di Belfast, un'Irlanda del Nord diversa dal solito e dallo stereotipo, vive l'angoscia di non poter avere figli: per Vincent e Rosie la prestazione sessuale e la lettura dei test diventano un'ossessione e una tecnica, e l'amore tra i due vacilla. Lui si concede un'avventura erotica con l'ex, mentre lei si consola con un amico (di penna) francese appena arrivato, colto, ironico e da sempre innamorato; ma il loro amore ha una forza tale da superare ogni difficoltà e contrasto. Leggero senza essere superficiale, il film è sorretto dalla bravura del cast, dalla grande padronanza del regista nel maneggiare e mescolare situazioni drammatiche e ironiche e dal non vergognarsi nel voler bene ai propri personaggi.

Crisi d'identità plurime arrivano a vivere i personaggi di BEING JOHN MALKOVICH di Spike Jonze: un burattinaio che trova conforto nello sdoppiamento con le proprie marionette, ma non ha successo, la moglie Lotte (una Cameron Diaz 'sfigurata') fa lo stesso con gli animali, da cui la casa è invasa. I due, disordinati, irrisolti e simpatici, galleggiano nella provvisorietà. E quando arriva un lavoro e un'ombra di 'normalità' la situazione si aggrava: lui si innamora di una collega molto sexy e scopre una porticina copia esatta di quella di

"Alice nel paese delle meraviglie".

La meraviglia sarà entrare nella testa di John Malkovich, in una botola mentale in cui chiunque può entrare per quindici minuti. Organizzato l'affare, l'attore prova strani sintomi, e quando incorpora la Diaz per permettere un rapporto lesbico con Maxine, raggiunge il massimo del disagio. Le trovate e la follia visiva tengono quasi fino alla fine e sono folgoranti, scatenate ed esilaranti, mentre il paradosso, e l'idea di voler vivere tanto la vita di un altro, si tingono di metafisica, psicanalisi, ontologia e fantascienza (gli ultracorpi vivono e vegetano), commedia brillante e demenzialità anni '80.

Una forte tendenza dei film veneziani è stata poi quella dei protagonisti adolescenti, del tema dei giovani con la propria crisi di crescita, che si confrontano - e si scontrano anche - con gli altri, con i genitori in primo luogo: il disagio giovanile, raccontato per di più quasi sempre da giovani, che sanno dunque di cosa parlano. Giovani che pensano e soffrono, anche se non sono giunti al "non accetto", al "non ci sto", a una qualsivoglia forma di rivolta, ma si limitano alla propria coscienza, conoscenza, al soffrire del gelo che li circonda.

Ciacchieroni o laconici, a seconda della loro cultura-ambiente, quelli na-

poletani di AUTUNNO, di Nina Di Majo, parlano troppo e quelli milanesi di QUESTO E' IL GIARDINO, di Giovanni Maderna, troppo poco.

La Di Majo nella sua testarda, 'antipatica' opera prima narra e mostra persone e luoghi che conosce - e analizza - molto bene: professori, università, genitori, amici, compagni di vita, serate cinefile, posti frequentati per anni. I protagonisti, visti in maniera ironica e autoironica e sbeffeggiati come modelli piuttosto diffusi di ultraventenni borghesi, vivono una grande solitudine, e proprio in questa difficoltà ad avvicinarsi, persino a sfiorarsi, fisicamente e mentalmente, da una paralisi (o impotenza) a essere nella vita, pure con tutte le contraddizioni, sta il cuore di una strana 'danza' per singoli, che non riescono a trovare un piccolo gesto di libertà.

Uno sguardo cinico, paradossale, ironico e 'crudele' si posa, quindi, su una Napoli borghese poco vista, una borghesia "normale" pur anche nella presunta anormalità, emblema di una classe sociale "gattopardesca" e corrotta, che AUTUNNO sviscera con assoluta precisione, dall'interno appunto e senza giudizi 'moralì', con una lucidità sarcastica che fa ridere anche quando è irritante o noiosa. E' la Napoli dei contrasti tra i palazzi aristocratici ormai decaduti, i musei fermi nel tempo, e gli appartamenti di una

borghesia forse disequilibrata e però con una consapevolezza e una grazia che vivono solo in quel sud dove ha un senso la necessità.

Il film di Maderna è sommerso e discreto nei toni, ricorda la povertà del Dogma di Von Trier e soci, ma senza quella sottile presunzione di diversità, la povertà dell'uso del digitale, di una camera che asseconda gli attori e un sapere di autenticità che può anche emozionare. Attraverso le vicende di Carlo e Laura, studenti che si sono conosciuti tra le mura di un conservatorio, si svolge una storia d'amore nella sua normalità fatta di felicità e depressioni, tradimenti e fedeltà. E anche la diversità sessuale (lui è un bisex, con un amico del cuore) rientra nei casi e nei meandri della vita.

Film d'amore in cui i pregi possono coincidere paradossalmente con i difetti (dipende dai punti di vista), ma che non rinuncia ad esplorare anche il senso e il sentimento dell'amicizia e i conflitti generazionali, è sorretto da una straordinaria fotografia sgranata e poco colorata (di Luca Bigazzi), che corrisponde bene al tono quotidiano e claustrofobico della vicenda e alla luce grigiastra "tipicamente" milanese.

COME TE NON C'E' NESSUNO è invece una classica educazione sentimentale, di ispirazione truffautiana, sullo sfondo dell'occupazione dei licei romani, che narra quel sentimento

di "assoluta serietà" con cui ogni cosa viene vissuta a 16 anni, la politica, l'amore, la ribellione. La forma è quella del racconto corale: tante storie che si incrociano, al centro i 'ragazzi-mucchio' della nuova generazione, tra fasci e questurini, tra leader naturali e figli di papà, pariolini e genitori sessantottini rimbambiti. Dialoghi scoppiettanti, un pò surreali come le domande che si fanno in amore, e una macchina da presa che fa lievitare le immagini, le rende volatili e sognanti.

Vengono in mente quei romanzi per adolescenti, dove tutto è eccitante, e la forza per distruggere i conformismi di padri e figli viene dal più sprovveduto degli innamorati, l'unico a capire che, per risolvere il vero problema della prima volta (in un paese dove di vergine è comunque rimasto ben poco...), non conta quanto dura, ma dove lo si fa. Su una terrazza, mentre il vento gonfia le lenzuola, a picco sul Tevere.

Nel film giapponese VANA ILLUSIONE di Kiyoshi Kurosawa (nessuna parentela), invece, i giovani protagonisti sono due solitari, con poco entusiasmo, che si amano e si allontanano, uno musicista elettronico estremo, l'altra che lavora alle poste e ruba pacchetti che conserva in uno scaffale della memoria.

Intorno una città straniata, deserta, dove si aggirano solo adolescenti

vestiti di nero, che aggrediscono e uccidono. Poche parole, incubi molti, qualcosa di ineffabile in un Giappone-post, paranoie da società ordinata, ipertecnologica e sempre sul baratro della fine del mondo che scandisce il quotidiano.

Coi modi di una gelida irrealtà e fantascienza appena un pò più avanti di qui e ora, si racconta una condizione di abulia, atrofia, silenzio, intercambiabile violenza, estremo disagio di fronte a un mondo senza speranza, in cui i due protagonisti, buffa miscela di fragilità e tenerezza, fuori da ogni possibile integrazione, vagano nella metropoli e nelle tormentate di polline e non appartengono a nessun posto. Ritmo e colore sono dentro a questa ricerca, negli incontri che non si consumano, in una specie di distanza che si fa programma esistenziale. Chissà allora se è l'amore eterno o la possibilità di un'altra forma amorosa la vana illusione del titolo!

Un altro film in cui l'elemento straniante prende il tono del grottesco e la visionarietà, il ritmo del surreale è NON COME UN BANG di Mariano Lamberti, con un protagonista 26enne che è un Oblomov partenopeo: all'ultimo esame di legge, in attesa di un lavoro sicuro nello studio di papà, Cesare si blocca a letto, non si toglie più il pigiama, e (come se dicesse) buonanotte a tutti.

E' un film con venature intellettuali, citazioni esplicite di Elliot, Leopardi, ecc., oscillante tra i generi della commedia che vira, appunto, al grottesco, e a tratti quasi in horror (con il personaggio 'sinistro' della pianta carnivora), in cui centrale diviene tale esperienza afasica, tale letargo, una lenta emorragia di ogni forma vitale, qualcosa che implode, ma che piano piano rivela la sua verità.

E infatti nel finale, Cesare, uscendo dal pigiama come una farfalla esce dalla crisalide, vola sopra il Vesuvio incombente, legato al cratere da un cordone ombelicale, ritrovando se stesso.

Anche nell'opera prima di Lianne Skyler, GETTING TO KNOW YOU, rivelazione della Settimana della Critica, protagonisti sono adolescenti in crisi, nei meandri di un disagio che è sì privato, interpersonale, ma diventa sintomo di una società: sono figli che fanno da genitori a papà e mamma, che vivono sempre all'erta e crescono troppo in fretta, senza accorgersi di cosa perdono e di cosa invece acquistano per sé e per gli altri, con tutto quel loro vigilare, riconoscere i minimi cambiamenti e averne anche paura. La storia (al plurale) si svolge nella stazione degli autobus da dove due fratelli aspettano di partire, chi per casa, chi per il college, dopo aver visitato la madre in ospedale psichiatrici-

co, e dove la ragazza incontra Jimmy, un simpatico affabulatore che passa tutte le sue giornate alla stazione, divertendosi a raccontare, e in parte a inventare, le storie degli altri viaggiatori seduti in sala d'attesa.

L'incontro con Jimmy, a sua volta in fuga da una dolorosa esperienza familiare, diventa catartico e risolutore soprattutto per Judith, e quando giunge il momento di separarsi, i due 'naufraghi' sembrano trovare una nuova fiducia nella vita grazie al loro incontro. Se forse non è l'innamorarsi di una classica 'love story', pare almeno il **conoscersi** a cui allude il titolo, una sorta di contatto dal quale trarre energia, e desiderio di uscire da sé per andare incontro al mondo. In GETTING TO KNOW YOU, semplicità fa rima, non solo poetica, con intensità, tutto scorre limpido e secco come le rock-ballads della colonna sonora: i primi piani hanno la forza degli assolo (di chitarra), i flashback sono intrisi della stessa dolente nostalgia di un blues, e le storie inventate da Jimmy splendono come malinconiche fughe dalle melodie di tutti i giorni.

Altre storie di relazioni interpersonali, all'interno di contesti socio-ambientali particolari, sono narrate da alcune giovani registe, in primoluogo Barbara Albert in NORDRAND (BORGO NORD).

In esso vi è una efficace galleria di situazioni marginali viennesi di un'Europa decisamente interetnica: l'incontro e l'incrocio di vari personaggi, in una terra di confine dove tenta di (soprav)vivere un'umanità provvisoria, semiclandestina, disperata e nostalgica, che arriva dall'ex-Jugoslavia, dalla Romania e da un mondo cristallizzato in vecchi cinegiornali in bianco e nero. Sarajevo è una ferita ancora aperta per molti, qualcuno aspetta di partire per l'America sognata e qualcun altro per l'Australia, mentre una giovane donna autoctona, ma anche lei senza patria, passa da un letto a un muretto tra braccia violente e rapaci.

Sono -quindi- corpi e menti segnate dalla sporca guerra, in famiglia, nel quartiere, in amore, sul lavoro, guerre di ogni genere. Con una composizione un pò didattica, da inchiesta tv?, fotografia 'sporca', documentaristica, la Arnold non si compiace del degrado descritto, reagisce con le sue belle ragazze, accomunate dalla 'routine' dell'aborto, e racconta di un possibile riscatto, di una possibile storia d'amore interetnica e di una certa sicura solidarietà femminile.

La libanese Randa Chabal Sabbag, invece, nel suo CIVILISEES, tenta di riflettere 17 anni dopo sulla follia della guerra civile del suo paese. Le ferite di Beirut, ancora aperte, sono state profonde, ma ancora di più lo furono

quelle degli animi, lacerati da odi lontani che nella contrapposizione religiosa trovarono solo il primo e più doloroso sfogo. Il film tenta di rimuovere le dimenticanze delle cicatrici interiori, e quelle vicende scolpite nel profondo, attraverso una delicata e impossibile storia d'amore tra una ragazza cristiana e un giovane musulmano, con il colorito contorno dei residenti di un caseggiato, che ospita ricche borghesi europeizzanti impazzite, sarte lesbiche egiziane che rifanno una versione femminile di Stanlio e Ollio e colf cingalesi abbandonate a se stesse.

La regista scolpisce, con umoristica precisione e lucida rappresentazione, i suoi personaggi indimenticabili, la loro crudele, violenta, buffa umanità, la follia fondamentalista dei miliziani, e non solo quella del cecchino maronita necrofilo, ma pure l'ordinarietà dell'autista che tortura e incatena due siriani per vendicarsi del figlio assassinato; e colloca il grande attore/griot del cinema subsahariano, Sotigui Kouyate, con occhi che sono la coscienza critica del mondo, tra serve e padroni cristiani di una villa fatta a pezzi, perché sia uno sguardo civile e millenario a verificare la sepoltura di ogni utopia panaraba e panafricana.

Un'altra bravissima regista è la francese Claire Devers che con LA LADRA DI SAINT LUBIN propone una lettura 'didascalica' della società

transalpina di oggi con una chiarezza brechtiana, ricostruendo un fatto di cronaca vera in modi decisamente antisentimentali e non conciliatori: una madre di famiglia che ruba per fame in un supermercato e viene assolta da un giudice progressista, ma entra suo malgrado in una polemica politico-istituzionale che rischia di travolgerla. Raccontando il disagio di chi soffre, di chi cerca di barcamenarsi in una logica di onesta 'legalità' e sopravvivenza - e senza debiti - traccia uno squarcio illuminante nella situazione socio-politica francese, in una evocazione delle nozioni di destra e sinistra (come vuole la rete ARTE che produce) viste attraverso un punto di vista soggettivo.

Contraltare è il film di Sebastien Lifshitz: le TERRE FREDDE sono le periferie industriali di Grenoble, dove un ragazzo parigino di origine algerina cerca non solo un lavoro, che lo faccia andare oltre la pura sopravvivenza economica, ma pure il padre voluto, quello che sia un modello sociale ed etico, desiderandolo borghese ed europeo, illudendosi -così- per cambiare la sua vita, su una Europa che si rivela invece -appunto- freddissima. Sognando una sua possibile 'evasione', vive un'esperienza omosessuale, col figlio gay del padrone industrialotto, che lo intriga e lo coinvolge oltre ogni desiderio, diventan-

do l'avventura (eroica) che lo spinge verso una situazione sempre più estrema, da cui è difficile ritornare indietro, a un ieri forse più semplice ma totalmente inconsapevole.

Ulteriore film in cui centrale è la tematica del lavoro, e un protagonista, invece, di mezz'età, è MONDO GRUA del giovane argentino Pablo Trapero (premiato alla Settimana della Critica), che narra, con più delicatezza di un Loach e senza le cattive ironie di un Cipputi, il dolore di una condizione operaia adulta in un contesto che va rifiutandola. Rulo, il suo personaggio, è un ex-bassista rock, ora 50enne un pò alla deriva, alla ricerca di una occupazione, con figlio musicista e madre più o meno a carico: decide di diventare gruista ed è costretto a traslocare da Buenos Aires in Patagonia, 2000 chilometri più a sud, per inseguire un lavoro che due mesi dopo perderà nuovamente, quando chiuderà l'acquedotto alla cui costruzione stava lavorando.

Trapero sa mostrare benissimo il lato fisico del lavoro, il gesto, una cosa che spesso il cinema tralascia, e mescolando attori professionisti e amatoriali, i cui personaggi non parlano mai della loro mancanza di lavoro o di denaro (perché non hanno i mezzi per risolverla) e dialoghi improvvisati in sequenze ben strutturate, disegna il panorama angosciante di una classe

operaia distrutta dalla globalizzazione, senza ammortizzatori sociali, e orfana di un qualsiasi tipo di difesa sindacale.

Squarcio atipico, autentica 'gemma' nascosta è WINSCONSIN DEATH TRIP (t.l. "Viaggio mortale in Winsconsin"), in cui il cineasta della BBC James Marsh, in un bianco e nero "truccato" fortemente espressionista e 'primitivo', evoca la spaventosa quantità di delitti e follie di un nevoso stato americano a fine Ottocento, una carrellata di "casi" in una Spoon River di sangue e delirio.

Questa specie di docu-fiction, infatti, evocando le fotografie d'epoca, racconta - traendole dalle cronache locali - le mille storie di morte che punteggiano la vita di una cittadina, Black River Falls, sinistre notizie che rivelano la profonda inquietudine di una comunità che combatte per sopravvivere, non mancanti -però- di una certa mesta ironia e senso dell'umorismo. Suddiviso per stagioni, il film fruga, quindi, nell'archivio del giornale locale, ricostruendo sullo schermo il corredo di sofferenze, insanità, pazzie legate in buona parte alla miseria patita dagli immigrati norvegesi e tedeschi. Quei volti di uomini e donne descrivono -così- una condizione umana fatta di disperazione, follia serpeggiante e alterazione della vita quotidiana.

Altra visione del "sogno/incubo" americano si riscontra nell'opera prima di William Blake Herron, A TEXAS FUNERAL, altra bella scoperta della Settimana della Critica, che ci trascina nella follia quotidiana di un pezzo d'America. Si parla di Texas, quindi di uno stato che si considera un mondo a parte, una terra misteriosa, eccessiva, contraddittoria, dove lo spunto della storia è la morte del patriarca di una grande famiglia, e la riunione dei figli e nipoti diventa immediatamente per il nipotino omonimo un castello di fantasmi.

Il film, tra commedia nera e melodramma sudista, coi generi convinti in un sottile e mirabile equilibrio, dall'andamento costituzionalmente instabile, dove al piano reale si sovrappone quello fantasmato dal bambino visionario e afasico, diventa un'epica *country*, tra grandi padri, folli violenze e saggezze antiche, reclusione e malattia mentale, mitologie famigliari e mancanza di verità, dove tutti hanno qualcosa da nascondere, si tratti di anormalità sessuale o fallimento economico. Autentico viaggio nell'anima texana, spaccata e paradossale, un misto di materialità e idealità, si avvale anche di un gruppo di ottimi attori che compongono l'affresco di un esordio notevolissimo che non avrebbe sfigurato in concorso.

Un altro viaggio al centro di un ambiente e della sua anima profonda e ancestrale si ritrova nell'ultimo film di Abbas Kiarostami, LE VENT NOUS EMPORTERA', che è forse sì un omaggio a se stesso e al suo cinema, ma secondo una "maniera" altissima, una rivisitazione che ha una sua densità, un suo senso, visto che aggiorna, scava e scontorna, tanto è perfetto nel suo non-detto dentro paesaggi e movimenti di immensa grazia e una morale di accettazione della vita desunta da Omar Khayyan.

IL VENTO CI PORTERA' CON SE' è un vero e proprio thriller poetico, dove Kiarostami, pittore di esterni - Van Gogh nel Kurdistan dalle sfumature gialle - e severo documentarista dell'anima, persegue l'idea-forza rosselliniana: la realtà del film non è chiusa, la storia è aperta all'interpretazione, e la fiction cede di fronte all'energia della natura, all'accoglimento dei gesti non programmati di adulti e bambini.

Nella sua opera scompaginata dall'imprevedibile intervento del caso, con alcuni personaggi e voci fondamentali fuori campo, Kiarostami raggiunge il giusto distacco sulla collina brulla, luogo metaforico, anche perché è l'unico dove il cellulare del protagonista prende la linea, nell'ironico e continuo tormentone del film.

L'uomo è un fotoreporter che si spaccia per ingegnere e risale fino a

quel villaggio bianco, attraversato da gradini e gradoni, scale a pioli e stradine rapidissime, che lo accoglie perplesso, con le rare e preziose parole dei vecchi e delle donne e l'amichevole confidenza con uno sveglio ragazzino. Finge di cercare un tesoro, reperti archeologici, ma è lì per violare il villaggio, spiarne lo "spettacolo", la cerimonia della morte di una centenaria. Sarà sopraffatto dalla potenza della vita, e la tartaruga rovesciata, per puro desiderio di intervenire sull'andamento naturale delle cose, semplicemente si rialza e se ne va.

Con il ritmo proprio di un cinema a passo d'uomo, il film si appella ad altre forme d'arte più antiche (più grandi?) come la poesia (i versi citati nel titolo e durante il film sono di una poetessa morta a 33 anni, Forrough Farrokhzad), che sa condensare ancestrale saggezza e costanti inquietudini sulla morte e sulla vita.

Un film dallo strano fascino - elegante ed estenuato - è BEAU TRAVAIL, in cui la Legione Straniera è raccontata con lo sguardo femminile di Claire Denis.

In esso non viene celebrato l'ardimento dei legionari, anzi si collocano i superstiti di quell'armata fantasma, ormai ridotta a riparare strade, in una sorta di terra di nessuno da qualche parte nel Golfo di Gibuti. Corpi sudati e scolpiti nella loro virile muscolatura,

le lingue più diverse, un senso di esistenziale languore nei ricordi dell'ex-caporale Galoup, ora civile a Marsiglia, su un giovane legionario troppo ben voluto dal comandante e dai compagni. Spira un'aria di fisicità estetizzante nelle scene di addestramento costruite (coreografate) come un balletto maschile. Non è -però- solo un cinema "ginnico", la Denis usa la vita di quell'avamposto, sospeso tra mare e deserto, per restituire un mito guerresco degradato: gli uomini di quel plotone, più che soldati, sembrano spettri di un passato glorioso, chiusi nel loro cameratismo d'altri tempi, in un bisogno d'assoluto, di distacco dal mondo, che si concretizza in maniera intelligente, per es. nella complicità della colonna sonora, nella quale fanno capolino, oltre agli inni legionari, musiche di Britten e perfino Neil Young.

Una forma consistente che accomuna due film di diversa ambientazione ed poca è quella del musical-teatrale di TOPSY-TURVY (t.l. "A soqqquadro"), l'ultimo Mike Leigh, e APPASSIONATE del filmmaker indipendente Tonino De Bernardi.

Nel primo viene descritto il sodalizio artistico tra W. S. Gilbert e A. S. Sullivan, i dominatori dei teatri e del mondo dell'operetta inglese della fine '800 vittoriana, che si è incagliato nella ripetizione, nella stanchezza, pur

fortunata e ricca, di una fantasia meccanica, da repertorio in serie. Davanti ai quadri di vita giapponese di una mostra, nasce l'idea di "Mikado", uno dei loro ultimi soggetti di successo.

Il farsi di questa operetta, i malanni, le idiosincrasie e le manie, i viaggi, i dubbi, gli amori, le incomprensioni, le ambizioni e le delusioni, i rapporti con il loro agente, sono le note e gli accordi con i quali Mike Leigh compone questo film sorprendente, delizioso e arguto. La sorpresa è nel germogliare dei dialoghi liberi, fitti e densi, dei suoi personaggi, litigiosi, stravaganti, geniali manipolatori di trame e melodie popolari, che aspiravano a portare in palcoscenico quel mondo inverosimile e "sottosopra" adorato dal pubblico, "il regno dell'emozione e del possibile". Le angosce e le ansie sono nascoste e dissimulate dai costumi e dalle guardinghe schermaglie verbali, la ricostruzione in interni di un universo di quinte, prove, salotti, abitazioni, uffici, bordelli e camerini, è un capitolo prezioso di storia dello spettacolo. L'arguzia, infine, nasce dalla capacità di dare alla creatività e all'ispirazione artistica la sana concretezza del lavoro.

In APPASSIONATE, il sipario rosso si solleva nelle scene e sulle strade dei Quartieri Spagnoli poveri di Napoli e sulle tante donne che vivono e cantano, incontrano padri mai conosciuti, abbracciano sposi mai arrivati

sull'altare, accarezzano mariti uccisi dopo il fatidico sì a un'altra. Ritagliate dal pentagramma di una famosa tradizione musicale, tra le (21) canzoni in assoluto più belle, classiche e struggenti, e dai canovacci delle sceneggiate, di cui hanno l'empito, l'abbandonata emozione, la tristezza, la furia passionale, Iaia Forte, Anna Bonaiuto, Galatea Renzi e le altre amano e sognano troppo, in tutte le storie d'amore raccontate e intrecciate.

Storie scandite da quel sipario che si apre e si chiude, per dire come tutto sia teatro, rappresentazione, melodramma: alla "realtà viva e brulicante" di questa Napoli popolare si può solo credere con un 'freddo' coinvolgimento, rendendo (come) sculture inferiori quelle donne adorate ma abbandonate, stanche e illuse, e formandone pienamente l'icona che la compassione popolare mediterranea ha solidificato nei secoli.

Un ultimo -forse- filo conduttore sono i film fatti da attori passati (per la prima volta) dietro lo macchina da presa: interessante in primo luogo l'opera di Antonio Banderas PAZZI IN ALABAMA.

Attraverso un romanzo di Mark Childers, Banderas vuole narrare gli eventi travolgenti di un'estate del '65, in cui vengono smantellate contemporaneamente due schiavitù, due forme di assurda violenza, il segregazion-

smo razziale e lo sciovinismo maschilista falloocratico. Sa che bisogna sperimentare oggi innesti e trapianti innaturali, come mixare la commediaccia nera e il dramma sentimentale civile, l'horror e il filone processuale, per glorificare il "militante ignoto", quello quotidiano, liberare la creatività e fare un inno alla libertà, simulando la produzione di un'opera civile in stile anni '60 (e iniettandolo di spirito femminista e radicale).

Gioca su due storie, su due voci, nel loro intrecciarsi (non sempre riunendole), quella della *dark lady*, la zia Lucille, una Melanie Griffith in forma smagliante, la donna che nessuno stereotipo, nessun poliziotto, nessun pregiudizio può fermare, che viaggia verso il suo sogno di gloria hollywoodiano senza abbandonare la cappelliera nera con la testa del marito decapitato, e quella narrante del nipotino 12enne che la segue a distanza e, crescendo, maturando, diventa un mini leader della protesta contro il razzismo al soldo di uno sceriffo sudista a tolleranza zero (il rocker irricognoscibile Meat Loaf).

Col corto TIPOTA, Fabrizio Benvoglio sotto forma di scherzosa commedia degli equivoci, narra l'incontro tra due tipi di famiglie molto diverse: quella di una troupe cinematografica al lavoro in esterni e una di fuggiaschi dell'Est; nel racconto c'è un forte sa-

pore surreale per come viene intrecciata la partitura delle note (con la musica scoppiettante della Piccola Orchestra Avion Travel) al lavoro sul set cinematografico, per i riferimenti a una certa cultura slava o ebraica. La convivenza, che forse fa risaltare il distacco del cinema dalla vita vera o il semplice piacere dell'imprevisto delle riprese, con una vena autoironica, indirizza una solidale simpatia verso la famiglia straniera, vitale, sanguigna, capace di attingere naturalmente al serbatoio della vena poetica.

Degli altri film di attori italiani come Sergio Castellitto (LIBERO BURRO, scritto e interpretato con la moglie Margareth Mazzantini, e liberamente tratto da un libro di Bruno Gambarotta), i corti di Chiara Caselli (PER SEMPRE) e Roberto De Francesco (PUGNI NELL'ARIA), e degli stranieri, se ne parlerà più diffusamente in un contesto più propizio.

### **Concludiamo con due film sulle regole e sui valori**

THE CIDER HOUSE RULES - LE REGOLE DELLA CASA DEL SIDRO è una produzione hollywoodiana affidata al regista svedese Lasse Hallstrom che, dopo una carriera in patria, divide ora il suo tempo e la sua attività tra gli Stati Uniti e la Svezia. Si trat-

ta di un film decisamente convenzionale sia nella costruzione che nel linguaggio. Ma detto questo come scotto pagato alla produzione, non lo si può sbrigativamente relegare tra le tante variazioni di un film di genere. Rivela infatti se non proprio un'impronta d'autore quantomeno una coraggiosa capacità di affrontare tutta una serie di problemi che solo un europeo d'importazione poteva porre all'attenzione di una produzione americana, pur adeguandosi al modo americano di porgere e alle esigenze dell'industria culturale hollywoodiana.

Racconta di Homer Wells, un bambino senza genitori, cresciuto ed educato da Larch (magistralmente interpretato da Michael Caine) il dottore ginecologo responsabile dell'orfanatrofio in cui il protagonista è stato messo o relegato. Sì perchè in questo istituto del Maine non ci sono soltanto degli orfani, ma anche dei bambini di cui i genitori hanno voluto disfarsi dopo averli messi al mondo e sono tutti lì in attesa di qualcuno che li venga a rilevare per adottarli o per inserirli in qualche modo in un nucleo familiare. Larch insegna a Homer quel che sa dell'arte medica, ma anche quel che sa della vita e di ciò che è giusto e sbagliato. Quando ad Homer si presenta l'opportunità di lasciare la famiglia allargata dell'orfanatrofio in cui è cresciuto, il ragazzo si rende con-

to che tante sono le cose che non conosce e con le quali è costretto a confrontarsi, ivi compreso l'amore per una ragazza già impegnata con un altro. Ma nel momento in cui è chiamato dalle circostanze a compiere la scelta di vita che determinerà il suo futuro, Homer comprende che non può fare a meno del suo passato.

Temi delicati quali l'aborto e la salute della donna, il fare un figlio per poi abbandonarlo, l'incesto e la sua espiazione senza sconfinare nella mostrificazione del responsabile, la lontananza dell'oggetto d'amore e la fedeltà, vengono affrontati con sottili notazioni trasgressive, ma sempre in nome di una moralità superiore. Spesso le regole (e non solo quelle della casa del sidro) sono inutili e qualche volta possono risultare assassine, se non si rapportano ad altre regole riferite a valori che qualche volta solo la trasgressione permette di individuare.

Jerzy Stuhr, il regista polacco di UNA SETTIMANA NELLA VITA DI UN UOMO, lo avevamo già conosciuto alla Mostra di Venezia del 1997 con le sue STORIE D'AMORE poi distribuito anche in Italia. Scrittore, saggista e sceneggiatore, attore interprete dei suoi film, regista di teatro prima e più che di cinema, Stuhr resta fedele alle tematiche e allo stile del film

precedente. Si muove infatti anche qui con un intento programmatico che troviamo enunciato nelle sue dichiarazioni di presentazione là dove dice che "non è facile nè di moda parlare delle umane debolezze, dei propri peccati. Alla fine però ho presentato un personaggio così: debole, incerto, cieco rispetto alle scelte etiche, perchè spero che questa storia spinga qualche spettatore a interrogarsi sulla condizione umana. Forse qualcuno confronterà le proprie azioni con la vita del protagonista. Qualcuno rifiuterà il soggetto?... Discutere con lo schermo, litigarci, questo è il cinema in cui credo...". La storia scandisce i giorni di una settimana di un giudice di mezza età che inizia le sue giornate con una salutare e salutista nuotata in piscina prima di recarsi al lavoro. In tribunale esprime e sentenza soltanto certezze, mentre

nella sua vita privata è incapace di convivere con i propri dubbi, ma soprattutto è costretto a confrontarsi con una serie di situazioni che lo pongono in aperta contraddizione con le sentenze che da giudice emana sulla vita e sul comportamento degli altri. Trova conforto nella musica in qualità di membro di un coro polifonico che prepara un grande concerto da portare all'estero, non per evadere dalle contraddizioni, ma per affrontarle con maggiore consapevolezza. Come già nelle precedenti "storie d'amore" anche questa "settimana" resta costantemente in bilico tra il dramma e la commedia, e porta piacevolmente a conclusione una trama che, senza finali consolatorie, resta aperta in termini problematici in coerenza con l'intento programmatico che il regista s'è posto.



## Totò e il Centro Cattolico Cinematografico

*Un'analisi dei giudizi morali espressi sui film del comico napoletano*

di Barbara Dalpiaz

Il Centro Cattolico Cinematografico, o CCC, è l'Ufficio Nazionale, creato nel 1934 dall'Azione Cattolica Italiana, che si occupa di tutte le iniziative di apostolato cinematografico, ma il cui compito fondamentale consiste nel giudicare il valore morale dei film e nel diffondere tali giudizi.

Al suo interno opera infatti un'apposita Commissione che revisiona tutti i film distribuiti nel circuito cinematografico nazionale e li classifica, dal punto di vista morale, secondo una scala di categorie che ha subito varie modifiche nei decenni, ma che sostanzialmente si articola in 6 categorie ovvero: film *per sale parrocchiali*, *per tutti*, *per adulti*, *per adulti con riserva*, *sconsigliabile* ed *escluso*.

La classifica espressa da questa Commissione è vincolante. Ma, almeno fino alla metà degli anni Settanta, quando smisero la loro attività, erano

gli Uffici di revisione, organizzati a livello Diocesano e Regionale, ad incaricarsi di accordare il giudizio espresso in sede nazionale alle esigenze morali e psicologiche della popolazione locale. Così, partendo dalla classificazione nazionale, le Commissioni Regionali e quelle Diocesane avevano la facoltà di applicare un criterio di valutazione più stretto, qualora le caratteristiche e la maturità morale del pubblico in un determinato contesto sociale lo richiedessero: perciò, ad esempio, una pellicola valutata *per adulti*, non poteva diventare *per tutti*, ma poteva essere classificata *per adulti con riserva* e *sconsigliabile*.

La diffusione dei giudizi morali sui film è tuttora affidata ad un periodico, *Segnalazioni Cinematografiche*, che iniziò ad essere pubblicato nel 1934, con la nascita del Centro, uscendo dapprima in dispense settimanali, poi

quindicinali, fino all'attuale cadenza semestrale. Sulle sue pagine, il giudizio morale viene formulato sia in forma breve con una sigla, sia in forma estesa, e si è soliti distinguere queste due modalità di giudizio, chiamando quella breve classificazione morale, quella estesa valutazione pastorale.

La classificazione del CCC, che svolge innanzitutto una funzione di orientamento del pubblico cattolico, aveva, nel passato, l'effetto pratico immediato di decretare l'ammissione o l'esclusione del film dal circuito delle sale parrocchiali. Si può immaginare che, data anche la consistenza e la diffusione sul territorio nazionale dell'esercizio cattolico negli anni Cinquanta e Sessanta, la perdita al botteghino ed il conseguente danno economico dei film esclusi da questo circuito fossero tutt'altro che trascurabili.

La programmazione nelle sale dipendenti dall'Autorità Ecclesiastica era sottoposta, infatti, a delle rilevanti limitazioni, dal momento che i film la cui proiezione era autorizzata nel circuito potevano essere scelti solo tra quelli dichiarati *per tutti* dal Centro Cattolico, ed eccezionalmente, tra quelli giudicati *per adulti*, con opportune correzioni; in nessun caso si poteva ammettere la proiezione di film giudicati *per adulti con riserva*, *sconsigliabili* ed *esclusi*.

Bisogna sottolineare che la classifica nazionale si riferiva alla visione

dei film in sala pubblica, mentre per la proiezione in sala cattolica i criteri dovevano essere tassativi. La programmazione delle pellicole nelle sale cattoliche era:

- libera, nel caso di film raccomandati o almeno non negativi,
- condizionata, se il film suscitava riserve,
- vietata, quando si trattava di film moralmente negativi e dannosi.

Era inoltre uso comune delle Commissioni Diocesane, "emendare" le pellicole, operando tagli appropriati. A questo trattamento erano sottoposti tutti i film che sarebbero poi stati proiettati in sala parrocchiale, e a maggior ragione quelli a programmazione condizionata. Si potevano così eliminare le scene in cui apparivano danze, nudità o scollature, accorciare i baci troppo lunghi e tagliare quelli troppo passionali, per confezionare un film adatto alla sala cattolica.

Così, il CCC rilevava, per determinati film, l'opportunità di apportare delle correzioni, la Commissione Regionale le indicava con precisione e la Commissione Diocesana le apportava materialmente. Succedeva anche che i singoli sacerdoti gestori di sale (o i loro incaricati di fiducia, normalmente più severi e meno "illuminati" dei sacerdoti stessi) operassero direttamente i tagli, seguendo le indicazioni

del Centro locale, e che talvolta correggessero ulteriormente, per un eccesso di prudenza pastorale, le pellicole già emendate.

Il Centro Cattolico, in oltre sessant'anni d'attività, ha prodotto un imponente corpus di schede di giudizio, che assume grande importanza sul piano della documentazione storica e filmografica del cinema in Italia, ma che, allo stesso tempo, permette di seguire nei decenni l'evoluzione dell'orizzonte etico dei revisori, attraverso i criteri di valutazione ed i giudizi espressi.

Il fine dichiarato dell'attività di revisione del CCC è appunto la moralizzazione del cinema, ma, come avremo modo di dire, le ragioni morali furono spesso solo un pretesto per nascondere l'azione di ordine politico con cui il Centro si rese strumento di consenso verso le formazioni politiche al governo e quindi, prima, verso l'allora regime fascista, e poi, verso il governo democristiano.

Inizialmente ci eravamo proposti di limitare l'analisi alla dimensione più strettamente morale dell'intervento cattolico nel cinema, senza trattare della funzione politica nelle sue implicazioni storiche e sociali, ma l'orizzonte etico dell'attività del CCC si è mostrato tanto profondamente legato alla situazione sociale generale, da non poter essere isolato se non a costo di

un'interpretazione approssimativa e distorta.

Sfogliando i volumi di *Segnalazioni Cinematografiche*, dagli anni Trenta all'inizio degli anni Settanta, si nota poi un fatto curioso, ovvero che il Centro dimostra una costante ed accanita riprovazione nei confronti dei film di Totò, il celebre comico napoletano.

Eppure, a giudizio di chi scrive, la sua comicità avrebbe invece dovuto ottenerne l'approvazione, avendo quasi sempre una sua profonda, magari paradossale, sostanza morale.

Dario Fo ha chiamato questa caratteristica "MORALITA' DELLA CATTIVERIA", perché, come è noto, Totò rappresenta personaggi che vanno contro la morale, non è mai buono anzi è crudele, vigliacco, traditore, ruba anche ai poveri, e il più delle volte si compiace della sua crudeltà. Nondimeno Totò "È un personaggio morale, in quanto mostra e svela l'infamità, l'ingiustizia, la violenza, ecc. recitando la parte dell'ingiusto, del violento, dell'infame; assumendo in sé tutte le brutalità e i "volti", le maschere sociali che nella realtà sono brutali"<sup>1</sup>. Egli attribuisce all'azione una sostanza morale quando, sfuggendo il moralismo del "non si fa", "non si dice", preferisce svelare la realtà negli aspetti più crudi, veri, ingiusti.

La cattiveria di Totò, insomma, ha uno scopo morale perché, nel suo es-

sere eccessiva ed esasperata, diventa una satira pungente della cattiveria che spinge a riflettere sui sentimenti e sui bisogni che la tramano. In questo modo supera l'insegnamento moralistico del buon esempio, che richiede solo un'obbedienza pedissequa, perché pretende una riflessione dello spettatore sui precetti morali che non vengono applicati e lo induce così a saggiare le proprie convinzioni etiche e a diventarne più consapevole. La moralità della cattiveria parla quindi di una morale più vera e più radicata perché frutto di ragionamento, lontana dai vuoti precetti astratti di chi non si confronta sinceramente con se stesso e con il reale.

Si rende opportuna una precisazione: i film *con* Totò erano e sono tuttora considerati film *di* Totò e non dei registi che l'hanno diretto nelle varie occasioni. Questo si può spiegare sia riconoscendo che il suo carisma era tale da oscurare qualsiasi altra presenza e da imprimere un marchio inconfondibile ai lavori a cui partecipava, sia con l'apporto fondamentale del comico nel riequilibrare e arricchire le sceneggiature. Infatti, i copioni, essenziali, raffazzonati e ispirati a fatti di cronaca o ad altri film, delineavano sommariamente la trama e i dialoghi e, simili ai canovacci usati nella Commedia dell'Arte, lasciavano grande spazio alle improvvisazioni di Totò.

Questo perché Totò non era solo il fulcro di queste commedie, ma anche ne era in parte l'autore, poiché, pur non scrivendo i testi, che, come abbiamo appena detto, non esistevano, almeno nel senso letterale del termine, aveva la responsabilità di colmare i vuoti della sceneggiatura, di aggiungere battute e gag per rimpolpare i punti più deboli e non era raro che le sue trovate rovesciassero la situazione e costringessero i soggettisti a rivedere la trama. Era Totò insomma il vero motore dell'azione.

Nonostante la sostanza morale della sua comicità che abbiamo cercato di evidenziare, dallo studio delle CLASSIFICAZIONI MORALI in sigla ottenute dai film di Totò, si ricava un'evidenza numerica del rifiuto morale di cui fu fatto bersaglio. Il presente studio, che è stato condotto confrontando la classificazione ottenuta da ciascun film con la normativa vigente all'atto della valutazione, in modo da verificare il significato pratico sul piano della programmazione nel circuito cattolico, ha infatti evidenziato che, secondo il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico, delle 103 pellicole recensite<sup>2</sup>, solamente 14 (ovvero il 13.6%) possedevano i requisiti morali necessari alla proiezione nelle sale parrocchiali; fra le restanti, solo 22 commedie, pur presentando elementi

immorali o amorali, avrebbero potuto essere programmate una volta avuto il parere favorevole dalla Commissione preposta e dopo le opportune correzioni che ne avessero eliminato o accorciato le scene in cui apparivano danze, scollature e baci. Però, nonostante questa possibilità ultima di correzione delle pellicole, la maggior parte delle commedie di Totò (ben 67 ovvero il 65%) fu giudicata così diffusamente immorale, da vietarne in ogni caso la programmazione nella sala cattolica.

L'esame delle VALUTAZIONI PASTORALI, ossia dei giudizi morali in forma estesa, permette di indagare i motivi che spinsero il CCC a decretare l'inammissibilità delle commedie in questione.

L'oggetto specifico della presente analisi sono stati i testi delle valutazioni pastorali, espresse dal Centro Cattolico Cinematografico sui 103 film di Totò recensiti. L'analisi non è stata condotta sul testo completo delle schede di valutazione, contenente anche le informazioni tecniche, la trama ed il giudizio estetico, ma solamente su quella parte del testo in cui viene espresso il vero e proprio giudizio morale. Tale brano, risulta chiaramente identificabile sia dal punto di vista grafico, sia per il titolo che lo introduce, a volte come "giudizio morale", a volte come "valutazione pastorale".

Un primo risultato è stata l'individuazione di una tipologia delle motivazioni di approvazione e di disapprovazione morale, usate dal Centro Cattolico Cinematografico nel valutare i film di Totò; tale tipologia che si compone di 21 diverse categorie di motivazioni morali, articolate in più sottocategorie, ed ordinate, in base al significato, in 7 temi di giudizio morale più generali ed inclusivi.

Tale schema categoriale si compone di 1 solo tema di giudizio esprimente approvazione generica per la "POSITIVITÀ, INNOCUITÀ" delle pellicole, che comprende 3 tipi di motivazioni morali positive, ovvero:

- PRESENZA DI ELEMENTI POSITIVI: intesa sia genericamente (ad es. "Il film non manca di elementi positivi"), sia come presenza di precisi intendimenti morali ("nel tratteggiare i caratteri di alcuni personaggi ci sono preoccupazioni di carattere morale"), sia come esaltazione di valori e sentimenti che il cattolico condivide ("Il film esalta gli affetti familiari", e ancora "il senso del dovere", "il decoro", "la bontà", "il desiderio di una vita semplice e tranquilla vicino all'uomo amato", ecc.);
- ASSENZA DI ELEMENTI NEGATIVI / INNOCUITÀ di forma o di contenuto;
- PRESENZA ELEMENTI ATTENUANTI, come il trattare la vicen-

da in tono comico ("la vicenda, dato il carattere spiccatamente comico [...] sarebbe innocua") o paradossale/fantastico ("si tratta di un racconto fantastico per sé stesso innocuo") oppure l'aver previsto un lieto fine che riporta tutto all'ordine ("chiusa positiva sia espressione di bontà").

Gli altri 6 temi di giudizio esprimono invece disapprovazione morale per i diversi aspetti della presentazione scenica e della trama; consideriamo quindi le diverse motivazioni dei temi di giudizio.

Il tema "NATURA E TRATTAMENTO FILMICO DELLA VICENDA" racchiude 5 tipi di motivazioni morali negative, dovute alle caratteristiche formali e strutturali delle pellicole, e precisamente:

- ARGOMENTO TRATTATO; quando la causa di riprovazione è la natura stessa del soggetto (ad es., "La vicenda scabrosa");
- ASSENZA DI CONTENUTI ARTISTICI; si noti che, sebbene questa motivazione sia usata più volte, "l'assenza di un contenuto artistico" in sé non rientra propriamente nel campo dei giudizi morali, ma può semmai essere al centro di un giudizio estetico; pur tuttavia, viene spesso usata per indicare che il film è un pretesto per mostrare sce-

ne sconvenienti (ad es., "il lavoro non si propone alcun senso artistico, serve solo a solleticare gli istinti più bassi");

- ASSENZA DI CONTENUTI MORALI; intesa sia come assenza di un intendimento morale ("assenza di ogni elevata preoccupazione morale"), sia come mancata riprovazione del male ("la mentalità del bugiardo e dell'imbroglione non riprovata");
- FORMA COMICA INADEGUATA; tale critica è rivolta alle caratteristiche della comicità ("comicità grossolana e volgare") o all'opportunità di usare un tono comico ("il tono comico della vicenda non riesce mai ad alleviare la pesantezza delle situazioni"). Dal momento che, secondo i criteri di valutazione del Centro, il carattere comico diventa un'aggravante solo nel momento in cui si scherzi sulla religione, sul matrimonio e sull'amore sessuale, abbiamo classificato le critiche, dovute all'irriverenza verso questi argomenti nelle apposite categorie, includendo in questa seconda sottocategoria gli altri casi in cui il CCC ha valutato inopportuno il ricorso al comico, in netta contraddizione con la motivazione PRESENZA DI ELEMENTI ATTENUANTI.
- PREPONDERANZA DI ELEMENTI NEGATIVI; usata nel caso la

pellicola non abbia niente di positivo oppure nel caso in cui gli elementi positivi presenti non riescano a riequilibrarne la moralità ("abbondanza di elementi negativi", "la vicenda comprende numerosi e gravi elementi negativi ai quali non si oppongono elementi positivi capaci di ristabilire l'equilibrio").

I tipi di giudizio morale negativo, riconducibili al tema "SCORRETTEZZE VERSO LA RELIGIONE", sono tre:

- IRRIVERENZA; comprende l'irriverenza genericamente intesa ("qualche irriverenza religiosa", "annotazioni gravemente offensive nei confronti della religione"), l'irriverenza verso argomenti religiosi ("inopportuno e sconveniente l'abuso di un motivo religioso come l'inferno"), verso riti e preghiere ("uso blasfemo delle preghiere, delle formule liturgiche e sacramentali") e verso i luoghi sacri ("l'irriverenza religiosa: il colloquio ridicolo in Chiesa fra Totò, il Parroco e la ragazza");
- RAPPRESENTAZIONE DEL SACERDOZIO; la rappresentazione del sacerdozio sullo schermo è materia delicata, poiché non si deve in alcun modo ledere l'immagine e la funzione dei ministri di culto ("disdicevoli alcune apparizioni

del prete bonaccione e manesco");

- MANCANZA DELL'ELEMENTO SOVRANNATURALE; questa categoria include i giudizi espliciti circa l'assenza dell'elemento sovrannaturale e quelli impliciti, legati a concezioni diverse da quella cattolica ("nessun accenno ad intervali e speranze sovrannaturali viene a temperare l'implacabile pessimismo", "Qualche accenno discutibile alla lotta per la vita"). Si ricordi che una delle critiche fondamentali al cinema era di sviluppare un sentimento d'indifferenza religiosa, escludendo il divino.

Il tema "DISSACRAZIONE DELL'ISTITUTO FAMILIARE" raggruppa 2 tipi di motivazione:

- UMORISMO IRRIVERENTE verso il matrimonio e verso la vita familiare ("irriverente umorismo sull'istituto matrimoniale");
- PRESENTAZIONE E/O ACCETTAZIONE DI RELAZIONI ILLECITE, quali adulteri o divorzi; si noti che a suscitare tale critica non serve la messa in scena di relazioni illecite, ma bastano anche degli accenni nella trama o nel dialogo ("implicita accettazione del divorzio", "accenni a relazioni illecite").

Il tema di giudizio più articolato, "SENSUALITÀ", annovera ben 6 tipi

di motivazioni di riprovazione morale:

- **SCOLLATURE / NUDITÀ:** viene criticato non solo l'abbigliamento delle protagoniste, come troppo scollacciato o succinto, ma anche i costumi delle comparse in scene secondarie e fugaci; grosse critiche vengono mosse, per questo motivo, alle partecipanti ad un concorso di bellezza ("abbigliamento immodesti", "costumi succinti", "nudità audaci");
- **BACI / EFFUSIONI** ovvero "effusioni sentimentali"
- **DANZE / VARIETÀ:** include balletti, scena di varietà e spogliarelli veri e propri ("danze immodeste", "scene di varietà"). In questo caso la riprovazione è riconducibile, in primo luogo, alla sensualità dei movimenti delle danzatrici, ma è in qualche modo legata anche all'abbigliamento di scena. Si noti, infatti, che le categorie di questo tema di giudizio sono tanto interconnesse che la loro suddivisione, pur necessaria per uno studio analitico, risulta artificiosa.
- **TEMA DELLA PROSTITUZIONE:** la sola apparizione, anche marginale, di prostitute è considerata sconveniente, perché la loro figura richiama una sessualità distinta dalla procreazione ed estranea al matrimonio ("scene notevolmente

sconvenienti come quella della casa di malaffare", "la retata delle passeggiatrici")

- **SCENE E SITUAZIONI SENSUALI:** in questa categoria rientrano quelle locuzioni di giudizio morale, come "sequenze scabrose", "atteggiamenti scomposti" e "situazioni piccanti", in cui l'aggettivazione indica chiaramente che il motivo di riserva è dato dalla sensualità insita nelle scene;
- **SCENE GENERICAMENTE SCONVENIENTI:** tale categoria comprende invece quelle locuzioni generiche, come "alcune scene meno opportune" o "alcune scene sconvenienti", per cui, pur essendo fortemente probabile che il motivo della disapprovazione sia dovuto alla sensualità delle scene, ciò non è detto esplicitamente.

Il tema "DIALOGO" comprende un solo tipo di giudizio:

- **LINGUAGGIO SCONVENIENTE,** in cui si riuniscono le critiche dovute a battute e dialoghi sconvenienti ("battute salaci, volgari", "frasario e canzoni triviali, sfrontatamente immorali ed oscene"), a doppi sensi ("giochi di parole e doppi sensi scurrili") e a gesti volgari ("gesti equivoci e scurrili"). Si noti che tutte le critiche riunite in questa categoria sono riconducibili

li all'elemento sensuale: i revisori criticano non solo i sottintesi sessuali di cui i dialoghi sono infarciti (sottocategoria "doppi sensi"), ma, nell'esprimere motivazioni generiche del tipo: "alcune battute" o "battute poco convenienti", si riferiscono alle arguzie legate all'eroticismo, o meglio, all'eroticismo "secondo Totò".

Il tema "ALTRO" riunisce le motivazioni di giudizio negativo che, non rientrando in nessuna delle precedenti categorie, sono state attribuite alla categoria:

- **ALTRE MOTIVAZIONI;** si sono riscontrate 9 occorrenze di tale categoria e precisamente:
  1. "alcune nebulose affermazioni";
  2. "molte impressioni scorrette";
  3. "accenni politici di dubbio gusto";
  4. "scherzi di cattivo genere";
  5. "tono di languido rimpianto per un'epoca passata";
  6. "volgari equivoci";
  7. "allusioni ad una certa forma di scongiuro";
  8. "una situazione delicata";
  9. "qualche situazione indelicata".

Si noti, in particolare, che le due ultime motivazioni non sono state classificate nella categoria SCENE GENERICAMENTE SCONVENIENTI, che comprende quelle espressioni di giudizio che, pur senza esplicitarlo, fan-

no ragionevolmente supporre che il motivo di riprovazione sia legato alla sensualità, poiché, in questi due casi, sembra che il motivo sia diverso, per quanto vago e non chiarito.

Sulla base di questo schema categoriale abbiamo sottoposto le valutazioni pastorali ad **un'analisi del contenuto** quantitativa.

Grazie alla particolarità dei testi, che si risolvono in un'elencazione dei diversi motivi di approvazione e disapprovazione morale, il conteggio della frequenza ha evidenziato l'importanza effettiva che questi rivestono nella procedura di valutazione dei film. Si sono individuati 370 enunciati esprimenti un giudizio morale sulle caratteristiche dei film; di cui l'83% di disapprovazione morale. Il risultato più interessante è che il 35% delle motivazioni espresse si concentra nel tema di giudizio "SENSUALITÀ", suddividendosi nelle sottocategorie SCENE SENSUALI E GENERICAMENTE SCONVENIENTI, SCOLLATURE, DANZE, mentre la categoria BACI / EFFUSIONI, registra una sola occorrenza, a dimostrazione che nelle pellicole di Totò non vengono rappresentate né scene erotiche, né i proibiti baci "prolungati e sensuali", e che la tanto criticata sensualità è vista, dai revisori, in elementi invece ingenui, quali costumi o movimenti di danze.

Il secondo per numerosità è il tema "DIALOGO", che riunisce il 24% delle motivazioni; considerando che tutte le critiche riunite in questa categoria sono riconducibili all'elemento sensuale, poiché si riferiscono ai sottintesi sessuali e alle arguzie legate all'erotismo, i due temi "SENSUALITÀ" e "DIALOGO" risultano in realtà complementari, ed insieme riuniscono il 59% delle espressioni di rifiuto morale.

Si rivelano invece marginali nella valutazione pastorale, tutte le altre motivazioni, che hanno un contributo percentuale inferiore al 10%.

Le tre sottocategorie di motivazioni, "Presenza di intenti morali", "Assenza di intenti morali" e "Mancata riprovazione del male", atte a verificare se i revisori del CCC abbiano o meno compreso la poetica di Totò, risultano avere tutte una bassissima frequenza; questo dimostra, da una parte, che il profondo senso morale delle pellicole non è stato colto e dall'altra, rende esplicita la superficialità di una valutazione che non considera i significati trasmessi.

Un fatto curioso è che la forma comica delle pellicole venne considerata solo in 15 casi come una condizione attenuante la nocività, pur essendo tutte le pellicole di genere comico, e questo indica che la comicità di Totò veniva vista, non tanto come un elemento di sdrammatizzazione, bensì

come un'aggravante, un fattore di pericolo.

L'esame dei testi ha evidenziato la genericità nella formulazione delle motivazioni morali e la rinuncia all'argomentazione, in favore di un'imposizione categorica. È stato poi riscontrato un certo automatismo nella compilazione delle valutazioni, con il ricorso abituale a formule di giudizio standard, applicate meccanicamente; si può ipotizzare che, dato il carico imponente di lavoro della Commissione, questo rispondesse in primo luogo alla precisa esigenza, legata a ragioni di ordine pratico ed organizzativo, di economizzare e "routinizzare" i tempi ed i modi della stesura delle schede.

Pur tuttavia, l'uso organizzato e sistematico di formule standard che evitano gli approfondimenti, è anche perfettamente funzionale ad un'analisi che, come di fatto avvenne, si proponga di rimanere ad un livello estremamente superficiale. Inoltre questo *modus operandi*, permettendo una certa genericità, rafforza, in un circolo vizioso, tale scelta di superficialità.

Sono queste due caratteristiche prioritarie della revisione pastorale, ovvero l'aver escluso a priori un'analisi interpretativa ed il concentrarsi ossessivamente sul particolare ritenuto "scabroso", che illustrano lo slittamento dalla moralità al moralismo

che interessava i criteri della Commissione.

Così succede che i revisori riscontrino nelle pellicole di Totò una radicata immoralità, proprio perché si richiamano ad una concezione etica moralistica che riduce il problema morale ad una faccenda di baci più o meno lunghi e di gambe più o meno scoperte e che richiede semplicemente un'obbedienza pedissequa a rigidi precetti astratti. La MORALITÀ DELLA CATTIVERIA abbraccia invece un'ottica più ampia, che si allontana dal piccolo insegnamento moralistico a favore di uno sguardo consapevole sulla realtà che, svelandola, induca a riflettere e a saggiare i propri principi morali.

Il CCC e Totò si muovono, dunque, su due livelli morali che non si possono incontrare, e per di più, quella del Centro è una morale che non è fine a se stessa, ma risulta perfettamente funzionale a degli scopi politici.

Infatti, come hanno sottolineato alcuni autori, la crociata per la difesa della morale sessuale fu solo una fra le tante che il Centro intraprese per la moralizzazione del cinema, ma che poi svolsero più che altro una funzione politica. Queste battaglie, fungevano da copertura alla battaglia, più sotterranea, per il mantenimento dello *status quo*, che faceva il gioco delle centrali del potere politico ed economico. Na-

turalmente in gioco c'erano anche l'influenza culturale della Chiesa sulla società ed il potere che questa influenza implicava, poiché il cinema si faceva infatti portavoce di modelli e stili di vita diversi da quelli promossi dall'istituzione ecclesiastica e, in questo modo metteva in pericolo il ruolo egemone della religione cattolica.

Vogliamo, al proposito, esporre alcune considerazioni su una delle tante battaglie di moralizzazione intraprese, quella verso il neorealismo, perché, dimostrando nel contempo quanto la "moralità" del CCC fosse relativa, ci offre l'occasione di ipotizzare una sorta di censura politica anche verso il cinema di Totò.

Nel secondo dopoguerra, si fece strada, nel cinema, una tendenza a rappresentare i fatti e gli aspetti della vita con una stretta aderenza realistica, senza idealizzazioni o abbellimenti cosmetici, che è stata denominata "neorealismo"<sup>3</sup>.

Uscirono così, sugli schermi cinematografici, dei film, come *Paisà*, *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*, portatori di istanze civili e sociali, che sottolineavano la necessità di una ricostruzione della società che, tenendo conto della conflittualità derivante dai problemi irrisolti, fosse anche morale, oltre che materiale<sup>4</sup>.

L'opposizione al neorealismo dei critici e degli organi cattolici ufficiali,

fu netta ed immediata e mantenne, fino alla fine del decennio (e oltre), i toni di un attacco totale e assoluto, dove alla polemica accesa e violenta si accompagnava il rifiuto incondizionato di tutta la relativa produzione italiana. Solo dalla seconda metà degli anni Cinquanta, quando il neorealismo entrò in una fase involutiva, fu tentato il suo recupero ed iniziò un'ampia autocritica che lo riconobbe come un "cinema fondamentalmente cristiano"<sup>5</sup>.

Eppure, l'attacco del CCC non è imputabile ad un clamoroso errore di valutazione, ma è mosso da precisi intenti ed interessi politici: "La mobilitazione antineorealista [...], sotto l'egida della battaglia contro gli spettacoli immorali, intende colpire ogni forma di rappresentazione critica dei problemi che la società italiana ha di fronte"<sup>6</sup>. Questa battaglia va allora interpretata come un tentativo di delegittimare qualsiasi lettura critica del presente e dell'immediato passato che possa mettere in crisi gli equilibri politici raggiunti. Il CCC, anche in questo caso, si rese strumento di conservazione sociale e di consenso politico, sovrapponendo il fine ideologico a quello etico.

Alla luce di questa presa di posizione, "I film sulla Resistenza, quelli a carattere sociale, o comunque in atteggiamento critico di fronte all'odier-

na società italiana e alla sua organizzazione economica, incontrano riserve ed esclusioni e così anche i più innocenti film sovietici per il solo fatto di essere sovietici. Un regista come De Sica, non certo comunista oltre che per sua esplicita dichiarazione per lo spirito dei suoi film profondamente umani, ma privi di una polemica ideologica, diviene per il CCC un uomo pericoloso per la moralità pubblica"<sup>7</sup>.

Questa riflessione offre una prospettiva diversa sui motivi di esclusione delle commedie di Totò, dalle sale parrocchiali, specialmente se si considera, che i risultati dell'analisi di contenuto mostrano come la sua comicità non fosse giudicata come un elemento attenuante.

Infatti i film di Totò, oltre ad essere ispirati a fatti di cronaca e a rispecchiare aspetti e problemi dell'Italia contemporanea (come la disoccupazione, la povertà, il problema degli alloggi), proponevano una satira sociale feroce, che derideva le debolezze umane, e le tradizioni e che non risparmiava né le istituzioni, né tanto meno le autorità, assumendo costantemente un atteggiamento critico di fronte alla società e alla sua organizzazione economica. L'opera di sistematica demolizione dell'autorità costituita, incarnata dall'onorevole Trombetta, nello sketch del vagone letto, esemplifica perfettamente il potere dissacratorio

della satira di Totò e la spinta anarchica che lo muove.

Così, nonostante l'aspetto leggero, le sue commedie presentavano un'analisi sociale pericolosamente destabilizzante, che rimandava ad una consapevolezza e ad una coscienza critica del presente. È proprio in questo senso che la comicità di Totò, pur non avendo scopi ideologici, può essere stata considerata pericolosa dalla Commissione di revisione. D'altronde l'azione politica del CCC va interpretata come un tentativo di mantenere e consolidare l'influenza culturale della Chiesa sulla società e quindi di delegittimare qualsiasi lettura critica del presente e dell'immediato passato che potesse mettere in crisi gli equilibri politici raggiunti.

Si può allora ragionevolmente ipotizzare che i revisori del Centro Cattolico Cinematografico, non potendo attaccare apertamente la comicità di Totò per la sua pericolosità a livello politico, ne criticassero quegli elementi che rientrano più propriamente nel dominio di competenza della religione, ovvero quelli relativi ad una "moralità" che, ancora una volta, risulta funzionale agli scopi dell'istituzione ecclesiastica.

D'altronde, "la prima constatazione che balza agli occhi di chiunque è che, come avviene per tutte le censure, le ragioni morali sono un pretesto per nascondere un'azione di ordine politico. E politiche, infatti, sono soprattutto le considerazioni che hanno determinato e determinano i giudizi del Centro Cattolico"<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. FO Dario, *Manuale dell'attore comico*, "Testi", 3, Torino, Aleph, 1991, pp. 21-22.

<sup>2</sup> La filmografia di Totò si compone di 113 titoli, e precisamente di: 97 film come protagonista assoluto o di episodi, 6 film antologici interamente dedicati a lui, 9 telefilm e 1 film in cui compare, insieme a brani di altri film, un solo sketch di Totò. Dal momento che, però, la Commissione di Revisione visionava e valutava solo le pellicole destinate al circuito cinematografico italiano, non vennero classificati né i 9 film per la TV, né il film di montaggio "Totò, una anthologie", prodotto e distribuito solamente in Francia.

<sup>3</sup> In realtà, una corrente neorealista basata sulla descrizione polemica della problematica esistenziale si era affermata, nella narrativa italiana, già dal 1930, e, solo nel dopoguerra, interessò anche il campo artistico e cinematografico.

<sup>4</sup> Cfr. BERNARDINI Aldo, "Cattolici e cinema italiano: spunti per un bilancio" in GORI Gianfranco, PIVATO Stefano, (a cura di), *Bianco e Nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Rimini, Maggioli, 1981, pp. 61-86, p. 64.

<sup>5</sup> Cfr. CIACCIO Giacinto, "I cattolici e il cinema in Italia: anatomia di un rapporto e significato di una presenza" in AAVV, *Cinema e cattolici*, Padova, Lice, 1962, pp. 94-142, p. 112.

<sup>6</sup> Cfr. BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano, dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori riuniti, 1982, p. 112.

<sup>7</sup> Cfr. CHIARINI Luigi, *Cinema quinto potere*, Bari, Laterza, 1954, p. 151.

<sup>8</sup> Cfr. CHIARINI Luigi, *Cinema quinto potere*, op. cit., p. 150.

# I reality shows: la TV dei sentimenti

di Olivia Favara

## Com'è cambiata la televisione

Fin dalla sua primissima comparsa in Italia, nel 1954, la televisione ha fatto parlare di sé: per l'elemento di novità introdotto in un paese ancora tradizionale e profondamente radicato nelle sue abitudini, per il conseguente arricchimento di modi di dire, di vivere e di comportarsi che mostrava sul proprio schermo, per le critiche e gli attacchi che successivamente ha mosso da tutti i settori della realtà sociale e in tutte le direzioni.

Senza ripercorrere le tappe che ne hanno fatto la storia, vale, però, la pena mettere in evidenza alcune caratteristiche che senza dubbio hanno contribuito a creare la televisione di oggi. È proprio su quest'ultima che tenterò di riflettere per portare alla luce i significati, le logiche e le dinamiche che si nascondono dietro a produzioni spesso troppo semplicemente liquidate come "tv spazzatura".

Negli anni Cinquanta e nei decenni successivi la gente si trovava nei bar e nelle sale degli oratori per guardare insieme la televisione. Allora era difficile, soprattutto per ragioni economiche, trovare un apparecchio televisivo nelle case. Erano i locali pubblici gli unici a possederne uno. Questo aveva favorito lo spontaneo crearsi di un'abitudine di fruizione collettiva, per cui la gente si trovava in determinati giorni della settimana per guardare la tv. Da parte sua, il palinsesto – cioè il prospetto delle trasmissioni programmate da una rete per un dato periodo di tempo – era costruito in modo tale da abbinare strategicamente giorno della settimana e programma, così da consolidare dei veri e propri appuntamenti da non perdere. Tanto per fare un esempio il giovedì era la serata di *Lascia o Raddoppia?*: la messa in onda del quiz scandinavo, in un certo senso, il passare delle settimane, radicandosi sempre più

come parte della routine delle persone. Con una precisazione: la fruizione era, comunque, caratterizzata da un elemento di festività, creava delle specifiche ritualità, le quali a loro volta favorivano l'aggregazione sociale. Ci si incontrava e si prendeva parte ad un evento comunitario, si parlava, si socializzava, si stava insieme. Un po' come avviene ancora oggi per guardare i grandi eventi sportivi, in particolare i Mondiali di Calcio. La partita diventa un'occasione per ritrovarsi nello stesso luogo e condividere simili e comuni emozioni e sensazioni.

A lungo andare la valorizzazione delle emissioni televisive come festa continuata finisce per trasformarsi in abitudine vera e propria e perdere quel carattere di unicità e celebrazione tipico della festa.

Gli stessi apparecchi televisivi entrano poco alla volta nelle case, per cui non c'è più la necessità di uscire ed andare al bar per poter guardare un programma. In molti casi una famiglia arriva anche a possedere più di un televisore, così che ogni componente del nucleo ha la possibilità di scegliere ad hoc la propria trasmissione. La fruizione diviene pian piano un'esperienza solitaria ed individuale.

Non è solo un cambiamento di natura quantitativa a stravolgere il modo di guardare la tv. In realtà, col passare degli anni, l'istituzione televisiva vive

una graduale, lenta e profonda trasformazione.

È soprattutto la comparsa sulla scena, all'inizio degli anni '80, dei network privati che spinge la tv di stato - l'attuale Rai - a mutare la propria strategia e filosofia editoriale per diventare competitiva, pur mantenendo l'immagine che il pubblico conosceva ed apprezzava. La televisione pubblica degli anni Ottanta era già molto diversa da quella degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta non fosse altro per il fatto che il paese stesso era profondamente mutato. L'istituzione televisiva non è mai impermeabile ai mutamenti che hanno corso nella realtà sociale a cui appartiene, non solo perché li assorbe, ma anche perché ne è stimolo e causa. Il rapporto è bidirezionale.

Questo ha, pertanto, significato la necessità di instaurare un rapporto di matrice diversa con il pubblico, rinnovare il tipo di produzioni emesse, ascoltare attentamente i segnali positivi e negativi di feedback mandati dai telespettatori, anticipare ed incontrare le loro richieste e preferenze.

La tv dei primi anni era imbevuta di paternalismo e pedagogismo, protesa a istruire e guidare il suo telespettatore, a farne un buon cittadino, cosciente ed informato. Era molto attenta a rimanere distaccata e lontana dal mondo reale della quotidianità e del-

la vita di tutti i giorni e dai suoi protagonisti. Parlava d'altro, di ciò che la gente non conosceva e sapeva, in modo impeccabile. Non esisteva nessun tipo di contatto tra chi stava dietro e chi davanti allo schermo. I pochi che riuscivano a varcare le soglie del mondo televisivo, spesso in quanto concorrenti dei quiz, erano tenuti a sottostare alle regole ferree dello spettacolo ed ai suoi canoni: tutto molto formale, minuziosamente preciso e preparato e molto poco naturale. I due mondi erano assolutamente lontani, separati ed inconciliabili. Questo suscitava chiaramente una sorta di fascino sul telespettatore, come tutto ciò che è sconosciuto e diverso dal solito.

Per mantenere, pur in modo più velato, lo stesso fascino e la stessa fedeltà di pubblico il mondo televisivo ha dovuto categoricamente avvicinarsi al mondo reale. Questo ha significato creare un dialogo, uno scambio, un terreno comune su cui incontrarsi e su cui fondare un rapporto di fiducia reciproco. Può sembrare paradossale pensare a tale avvicinamento, soprattutto quando uno dei partner è la televisione, per natura commerciale, fittizia e costruita. Nonostante ciò, essa ha saputo capire e conquistare una gran parte di pubblico ed offrirgli ciò che chiede, creando con esso un patto di tipo comunicativo su cui si fonda

parte della sua fortuna e sicurezza. Dico parte perché è assolutamente necessario che tale accordo venga continuamente ribadito, rivitalizzato, consacrato e ricordato. Sarebbe un errore imperdonabile dare per certa la fedeltà dei propri telespettatori: gli esempi di fallimento sono abbastanza numerosi.

In termini più precisi, cosa ha comportato questo nuovo modo di parlare a chi da casa ha il teleschermo acceso?

In primo luogo, iniziare a pensare il pubblico non più come massa indistinta ma come tanti singoli individui con precisi gusti e preferenze, con esperienze e vissuti personali particolari. Diviene importante riuscire a trovare il modo di parlare a tutti e contemporaneamente ad ognuno singolarmente in modo che si senta direttamente interpellato e chiamato per nome. Questo ha chiaramente significato cambiare il tono, lo stile e il tipo di linguaggio e cambiare anche la posizione da cui si parla. Mettersi di fronte allo spettatore, sullo stesso piano, cercare un'intesa, parlare in modo diretto, sincero e semplice, usare il linguaggio di tutti i giorni, accettare la possibilità di fare errori, di balbettare, di lasciarsi prendere dalle emozioni, di fare gaffe e di utilizzare espressioni anche molto colloquiali e gergali. Solo così si è convincenti e si può pensare di suscitare una risposta positiva.

In secondo luogo, al modo di parlare devono affiancarsi intenzioni, gesti, atteggiamenti, linguaggio del corpo, comunicazione non verbale e comportamenti il più possibile coerenti. Cercare il contatto fisico, i sorrisi, gli sguardi d'intesa, manifestare interesse e attenzione, desiderio di condividere, di capire, di essere parte e di essere partecipe delle esperienze dell'altro.

In terzo luogo, promuovere e proporre un ambiente il più possibile familiare e accogliente, soprattutto quando il contatto si realizza all'interno degli studi televisivi. In tal caso, si riceve sì un ospite ma allo stesso tempo lo si riceve perché amico, perché ti concede il suo tempo quando è a casa, perché, oltretutto, è prezioso "contenuto televisivo". Gli studi televisivi si arredano con divani, sedie e poltrone molto simili a quelli che si possono trovare in un salotto qualsiasi; le luci vengono adeguate al tipo di atmosfera che si vuole creare, il pubblico in studio è più o meno presente e numeroso a seconda di quanto si voglia mantenere una presunta intimità.

Ancora, allo stesso modo, vengono calibrate e studiate le riprese da parte delle telecamere. L'attenzione sarà rivolta a riprendere volti in primo piano, a creare un senso di vicinanza a dispetto della distanza reale, ad esprimere intimità e condivisione.

Diviene importante riuscire a cogliere particolari, gesti ed espressioni che tradiscono emozioni, sentimenti e ciò che si prova in quel determinato momento. Se il linguaggio e la parola sono forme di comunicazione razionale e controllate, i segnali del corpo e del viso sono ciò che di più spontaneo si può avere.

Tutto ciò, però, presuppone l'esistenza di qualcuno che parli, che si faccia portavoce dell'azienda televisiva, che carichi su di sé le aspettative, la filosofia e le intenzioni del medium. In questo senso, in linea con i cambiamenti vissuti, la tv si è fortemente personalizzata e personalizzata, nel senso che è riuscita a convogliare e concentrare su alcuni dei suoi volti più famosi, la sua identità.

I presentatori e, più in generale, gli intrattenitori delle trasmissioni mandate in onda diventano la miglior strategia. Non ha più nessun significato la voce dell'istituzione che parla al proprio pubblico, non in un periodo in cui si ricerca soprattutto il contatto interpersonale, in tutti gli ambiti di vita. La gente ha bisogno e vuole un volto, un corpo, un individuo che riconosce, conosce e di cui si fida. Sarà, quindi, il presentatore a prendersi la responsabilità di richiamare, intrattenere e trattenerne il pubblico, scegliendo le modalità che ritiene più opportune, sempre coerentemente a quella

che è l'immagine e la logica della rete in cui lavora.

Spesso queste figure diventano delle vere e proprie garanzie, per cui se si riesce ad ottenere il beneplacito, l'affetto e la simpatia del pubblico è più facile avere un seguito costante in tutte le nuove programmazioni che si intraprendono. Tale facilità non si traduce, però, in sicurezza e tanto meno in consequenzialità. Come ho già sottolineato, la fedeltà del pubblico va continuamente rinnovata. I richiami sono numerosissimi, basta accendere il televisore per sentire gli appelli a non cambiare canale, a rimanere davanti allo schermo, a seguire il programma, a non perdersi questa o quell'altra anteprima, in virtù di appetibili promesse.

In effetti, la televisione è diventata un'ossessiva supplica e caccia all'audience. Su di essa, però, alla fine, vive: il successo di un programma si misura sullo share, la percentuale di pubblico conquistata.

Conquistare, ecco la parola chiave. L'elemento di novità che un tempo richiama quasi automaticamente il pubblico, oramai si è esaurito. Sono altri gli aspetti su cui diviene necessario far leva per assicurarsi gli ascolti. Nei primi decenni, se il telespettatore era raggiunto dal messaggio catodico, era quasi certo il fatto che rimanesse davanti allo schermo. Oggi, bisogna catturarlo ed offrirgli tanti buoni motivi

per non cambiare canale e per non intraprendere altre attività. I pericoli sono anche più sottili: la tv può essere accesa perché fa compagnia, perché crea una sorta di sottofondo, perché emette colori e suoni, perché riempie l'ambiente. Ma questa non è attenzione, non è fruizione effettiva e presente.

L'offerta di un programma deve portare benefici, deve arricchire in qualche modo chi decide di concedervi il proprio tempo, deve dare sollievo e divertimento. Ci deve essere quel qualcosa in più che convince e che non puoi trovare, presumibilmente, da nessuna altra parte.

La televisione degli anni Novanta ricerca autenticità, spontaneità e verità. L'obiettivo è entrare nella vita della gente, diventarne naturalmente parte. Ciò presuppone la comprensione accurata della realtà sociale stessa e dei suoi componenti.

Questo è, per ora, l'unico modo per conquistare i telespettatori.

### Una società secolarizzata

Non è semplice presentare una descrizione dettagliata e completa della complessissima realtà sociale contemporanea e ciò esula, oltretutto, dagli obiettivi di questo articolo.

Ritengo, comunque, necessario fare qualche considerazione al fine di

capire più attentamente il significato che si cela dietro alla *tv dei sentimenti*, che verrà analizzata più avanti.

Il processo di secolarizzazione è un fenomeno complesso che ha invaso e coinvolto la società nel suo insieme, intaccando il sistema di valori e di significati che la reggeva. È un concetto che assume diverse sfumature a seconda della prospettiva da cui lo si considera e che può assumere in sé svariate funzioni, in virtù dell'angolazione prescelta.

La società contemporanea è una società desacralizzata, in cui i valori, le istituzioni e le dottrine religiose hanno perso gran parte della loro plausibilità. Le legittimazioni e le spiegazioni di tipo sacro-religioso hanno acquisito una certa marginalità rispetto a quelle di tipo razionale-scientifico. Questo chiaramente ha comportato un abbandono di quelle che erano le definizioni e gli universi di significato totalizzanti ed unitari che la religione forniva. I modelli di comportamento e i codici morali si trasferiscono dalla sfera religiosa a quella secolare, per sua natura caratterizzata da pluralismo, frammentazione e conseguente relatività.

Il passaggio da un paradigma all'altro non ha comportato l'integrazione tra i due, ma una netta contrapposizione che non ha saputo far tesoro dei valori e della funzionalità positiva fino ad allora svolta. Ciò che è mancata è

stata la ricreazione di un nuovo universo simbolico in grado di portare unitarietà, coerenza e legittimazione al mondo. Per definizione, l'universo simbolico crea ordine per la percezione soggettiva dell'esperienza biografica, colloca tutto in una gerarchia, spiega e giustifica, dà senso, pace e sicurezza in quanto capace di integrare in un tutto stabile ogni esperienza, anche le più incongruenti e minacciose per l'equilibrio della vita quotidiana.

Tale funzione non è solo svolta a livello individuale, nell'ambito del vissuto di una singola persona, ma anche a livello collettivo, il che acquista ancora maggior valore. Lo stesso ordine istituzionale riceve una profonda legittimazione, garantendo così la sua sopravvivenza. L'identità individuale tanto quanto quella collettiva sono garantite, perché inserite in un contesto complessivo, vissuto e percepito – e questo è fondamentale – come reale ed oggettivo.

Ogni società ha, in questo senso, degli specifici riti di socializzazione e di coesione che rinsaldano l'appartenenza ad uno specifico settore, gruppo o istituzione (vita militare, mondo del lavoro, scuola, chiesa, ecc...), il che contribuisce ancora una volta ad iniziare e sottolineare quasi sacralmente le diverse fasi della vita.

Quando un universo simbolico entra in crisi, questa pervade tutto ciò

che esso legittimava. Così è stato per l'universo religioso: parallelamente al disincantamento del mondo si manifesta una crescente incapacità da parte dell'istituzione religiosa di comunicare con l'uomo secolarizzato.

Le conseguenze di tale rottura sono fortemente destabilizzanti. Se da una parte si assiste ad un proliferare di universi di significato e possibilità interpretative che danno quindi spazio all'espressione ed alla molteplicità, dall'altra questo stesso pluralismo comporta il loro essere relativi, marginali, ugualmente plausibili e validi. Sta quindi all'individuo ed al soggetto collettivo scegliere e decidere per sé stesso, pagando in insicurezza, ansia e precarietà.

Tutto ciò è comunque supportato da una maggiore consapevolezza delle proprie risorse e del proprio valore individuale, cosicché la ricerca di valori guida e di esperienze di identificazione avviene oltre che, in ambiti mai coinvolti e spesso rifuggiti, anche dentro di sé. Accanto a questa maggiore attenzione e conoscenza della propria interiorità si afferma, però, un'altrettanto maggiore vischiosità della società contemporanea che tende a metterle in continua discussione.

La fede, i dogmi e le definizioni elaborate dalle istituzioni religiose inseguivano ad accettare, sopportare e sublimare le sofferenze e i disagi o comun-

que a rassegnarsene. Oggi si assiste ad una maggiore tensione e sforzo a superare e sconfiggere tali malesseri per raggiungere un maggior benessere interiore, chiedendo supporto ed aiuto ad istituzioni non tradizionali, cioè non più a quelle che un tempo erano baluardi sociali incontrastati.

I processi di urbanizzazione, l'industrializzazione, lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e delle tecnologie, il proliferare delle scoperte scientifiche e dei nuovi esperimenti in campo genetico, la crisi delle istituzioni politiche e religiose hanno senza dubbio contribuito a isolare gli individui e ad indebolire gli appigli a cui affrancarsi. Gli stessi valori, più o meno condivisi, che regolano la nostra società puntano ad un talvolta sfrenato individualismo, ricerca del benessere, spesso di natura economica, del potere e del prestigio sociale, in un'ottica di costante concorrenza con gli altri per distinguersi. Questo, com'è immediato pensare, facilita più la separazione e l'antagonismo che non la condivisione e la comunione. In questo senso si ricerca anche la salvaguardia dell'io e della propria interiorità, come unica entità di riferimento valida e sicura. Con l'inconveniente che ciò non può essere sufficiente.

In primo luogo perché essa non è abbastanza forte, radicata e ricca di memoria ed esperienza per sostenere

le delusioni, gli stress e le frustrazioni in cui spesso ci si imbatte.

In secondo luogo, perché l'uomo, in quanto essere sociale ha una naturale propensione a socializzare e cercare nell'altro da sé condivisione ed empatia, per cui non può vivere in uno stato di solitudine emotiva e psicologica.

In terzo luogo, perché la sua identità è continuamente messa in discussione da quello stesso pluralismo che lascia possibilità di scelta e di espressione, creando però allo stesso tempo confusione di ruoli, valori e significati. Il pericolo risiede nell'eventualità che questo pluralismo diventi disgregante per la società stessa, invece di favorire un ordine formale, di regole, di valori astratti ed universalizzanti che, in primis, vengano interiorizzati e, conseguentemente, favoriscano la coesistenza e la convivenza.

Ciò che va ricercata è quella dimensione sociale, chiaramente non negli stessi termini, un tempo offerta dalla religione. La sola partecipazione ai riti religiosi comunitari creava coesione sociale. La mancanza di essa, oggi, porta alienazione, nascita e ricerca esasperata di esperienze di identificazione e di appartenenza precarie e talvolta devianti, che fungano da riempitivo e sostitutivo. Da qui, appunto, il proliferare di particolarismi instabili e altamente rigidi ed intolleranti di ciò

che è altro, in un meccanismo di difesa che vede nella diversità una minaccia piuttosto che un'occasione di scambio e arricchimento reciproco.

Il disagio vissuto dagli uomini non è, comunque, un disagio generalizzato grave che condiziona comportamenti ed atteggiamenti normali, ma si manifesta piuttosto in un'inettitudine ed incapacità di vivere le relazioni, di ascoltare la propria interiorità ed i propri bisogni più profondi, di ricercare il benessere psicologico. L'esasperato soggettivismo ha portato ad un'ipertrofia dell'io, entità comunque non autonoma che esprime, in determinati casi, in modo drammatico, il bisogno di una dimensione sociale che lo trascenda e di cui si senta parte. Si assiste, pertanto, a livello individuale alla ricerca di universi di significato e condivisione di esperienze nate in clima di frustrazione, alienazione e marginalità. E spesso tale ricerca trova una soluzione, anche se temporanea e parziale, nella partecipazione a determinate trasmissioni televisive.

### La tv dei sentimenti

Non è immediato cogliere il collegamento e il reciproco condizionamento esistente tra la realtà sociale così come è stata presentata nel precedente paragrafo ed un particolare

gruppo di trasmissioni televisive, riconducibili a quella che è definita *tv dei sentimenti*.

È questo un tipo di programmazione che rientra nel macro genere dei *Reality Shows*. Letteralmente tale definizione significa 'spettacoli della realtà' e raggruppa tutte quelle trasmissioni che mettono in scena contenuti, personaggi, tematiche e problematiche direttamente prese dalla realtà sociale, fattuale ed individuale. Parlo di macro genere televisivo per il semplice fatto che al suo interno le differenze sono molteplici e spesso i singoli raggruppamenti dipendono anche dal punto di vista adottato, per cui le stesse categorie sono più che altro frutto della necessità di semplificare un panorama intricato.

La mia attenzione si è concentrata su una serie di trasmissioni<sup>1</sup> che hanno vissuto un esplosivo successo negli ultimi dieci anni al punto da venir riproposte, senza grossi visibili cambiamenti, nelle stagioni successive. Esse mettono in scena il privato e la realtà intima della gente comune, a partire dalle pene di tipo sentimentale-amoroso, dai disagi esistenziali, dalle difficoltà relazionali, cercando di portare una piccola dose di sollievo interiore, di ricucire rapporti deteriorati, di rimediare a lontananze di anni o a separazioni dolorose. Queste trasmissioni si prendono, in poche parole, ca-

rico di tutte quelle dimensioni che abbiamo visto essere le più sacrificate e fonti di problemi ed angosce nella realtà odierna.

L'etichetta *tv dei sentimenti* deriva proprio dal tipo di contenuti proposti, dalla scelta di creare una serie di puntate solo ed esclusivamente per mostrare ai telespettatori l'intimità e le emozioni vissute da individui presi tra loro.

La nascita e l'ideazione di tali emissioni si inserisce perfettamente all'interno della ricerca e della valorizzazione di un rapporto di tipo amichevole, diretto e conviviale con chi è a casa.

La realtà entra, così, con assoluta naturalezza all'interno degli studi televisivi. Colpisce che sia proprio quella realtà che un tempo era considerata lontana ed inconciliabile con il mondo dello spettacolo. Improvvisamente, invece, si costruisce un ponte tra le due e l'incontro è tra i più produttivi e felici degli ultimi anni. Inizialmente, la realtà extra-televisiva approda in generi già consolidati e conosciuti dal pubblico, così che l'elemento di novità si inserisce in una cornice facilmente decodificabile da parte dei telespettatori. Pian piano essa finisce per dar vita ad un genere tutto suo, che costruisce appunto intere trasmissioni sui contenuti che è in grado di offrire.

Gli obiettivi rimangono quelli di

mettersi al servizio della realtà, offrire uno spazio che ne permetta l'espressione, la manifestazione e lo svelamento, cercando di ridurre al minimo i filtri e gli artifici spettacolari. Nella spettacolarizzazione del reale conta la verità dell'enunciazione, più che non quella degli enunciati, importantissimi, invece, in quei programmi che riproducono o trattano la realtà sociale, prendendo spunto dalla cronaca e dall'attualità. Per verità di enunciazione si intende, piuttosto, la tensione a presentare una televisione vera, che metta in scena eventi, vissuti, esperienze, sentimenti nel loro immediato manifestarsi. Non cose già avvenute ma che stanno accadendo in quel preciso momento in cui vengono riprese dalle telecamere.

Da questo punto di vista poco conta che le storie presentate siano inventate o solo aggiustate nei particolari per renderle più televisive e spettacolari. Se la persona in studio non ha vissuto esattamente in quel modo ciò che sta raccontando, ciò non cambia la percezione che si ha da casa nel guardare la trasmissione. Astraendo dal caso particolare, i sentimenti messi in scena sembrano reali, sofferti e sentiti e chiunque si sia trovato in una situazione simile, condivide tale rappresentazione. Spesso le critiche e gli attacchi tendono a concentrarsi sull'accusa delle storie false e dell'ingaggio

di attori, senza soffermarsi sui significati ben più profondi che si nascondono dietro a tali messe in scena.

Verità di enunciazione significa, quindi, ricerca di autenticità. Essa è ricercata e sottolineata in tutto ciò che contribuisce a preparare un programma.

La tematizzazione del privato e dell'intimità della gente comune risolve il problema della veridicità dal punto di vista dei contenuti; per quanto riguarda l'interazione esibita in scena e con il pubblico a casa, l'unico espediente per essere il più possibile veri, è stato quello di riprendere il modello comunicativo delle relazioni interpersonali ed adattarlo alle proprie impellenti esigenze.

La televisione degli ultimi due decenni ha, difatti, vissuto un processo di quotidianizzazione che ha favorito lo scambio e l'avvicinamento alla realtà extra-televisiva, favorendo il sorgere del paradosso più eclatante che vede la spontanea e più vera espressione dell'interiorità in un spazio aperto e pubblico come quello televisivo.

La quotidianizzazione delle reti televisive ha significato, anche, entrare nella vita e nella quotidianità della gente, scandirne i tempi, i ritmi, arricchirne i linguaggi, portarvi mutamenti e svolte radicali. Da questo punto di vista l'arma vincente è stata quella di capire che solo un'invasione della re-

altà extra-televisiva dal suo interno avrebbe permesso una sicura stabilizzazione in essa. In questo modo la televisione si è costruita una parte ed un ruolo all'interno della routine giornaliera, passando da semplice elettrodomestico dispensatore di immagini, suoni e notizie, a vero e proprio interlocutore, agente e protagonista della vita di tutti i giorni accanto al suo pubblico.

Tale vicinanza implica, chiaramente, un reciproco condizionamento. In più, essendo due mondi lontani ed estremamente diversi è facile pensare che l'equilibrio raggiunto da tale connubio sia piuttosto instabile. Se, ad una prima analisi superficiale, può sembrare calibrato, in realtà pende dalla parte dell'azienda televisiva.

In primo luogo, per il semplice fatto che la televisione, in virtù dell'anima commerciale che ha, è regolata da interessi, imperativi e logiche troppo delicate e intricate per rispettare in modo ferreo il reale svolgimento della quotidianità. Seppur gli ideatori e gli autori tentino di rimanere il più possibile fedeli ai contenuti ed alle storie che vengono loro presentate, il loro principale obiettivo rimane quello di costruire un prodotto di successo, che superi le soglie di audience, vitali al proseguimento dell'emissione, incontri il favore del pubblico e spinga gli inserzionisti pubblicitari ad investire.

Vivendo su tali risorse, tutto viene sistemato e maneggiato in modo tale da raggiungere lo scopo, offrendo un prodotto di successo.

In secondo luogo, data la precarietà della realtà quotidiana perché priva di riferimenti e definizioni compiute e radicate, è più facile che essa sia in qualche modo più malleabile. Spesso l'incontro con la realtà televisiva diviene una via per riportare in parte ordine e dare senso alle esperienze e agli accadimenti vissuti.

Semplificando il quadro, abbiamo da una parte la realtà di tutti i giorni che entra negli studi televisivi e lì si manifesta in tutti i suoi aspetti. È la tv che fa in modo che tale espressione sia autentica offrendo tutti i mezzi che ha a disposizione. La realtà veramente reale – perdonatemi il gioco di parole – finisce per essere proprio quella che si svolge in scena e che viene mandata in onda. In questo modo il pubblico a casa percepisce quest'ultima come realtà. Questo fenomeno è stato definito grammaticalizzazione della realtà, nel senso che la scelta di mettere in scena determinati comportamenti, atteggiamenti, sentimenti e modi di essere e di pensare piuttosto che altri, porta implicitamente con sé un'elevazione di questi a ciò che è, se non più giusto e corretto, almeno più comune, più condiviso, più diffuso e ne dà conseguentemente anche una plausibile

interpretazione e un valore di senso. È pur sempre un modo per ordinare, gerarchizzare e posizionare le esperienze e tutto il vissuto che le accompagna all'interno di una struttura di significati, comunque relativi e non assoluti, ma in parte condivisi da coloro che aderiscono empaticamente al programma in onda.

Il palcoscenico diviene un luogo naturalmente familiare, uno spazio per parlare, far parlare, condividere, interagire, capire e capirsi. Questo dà chiaramente legittimazione e visibilità alla gente, alle esperienze ed alle opinioni di ogni giorno. L'obiettivo è l'offerta di uno spazio neutro, lontano dalle implicazioni dell'ambiente usuale di vita e che sia aperto a tutti, democratico, senza sbarramenti o necessità di selezione. Fondamentale è che questa sia la percezione che il pubblico ha di tale spazio.

Rimane un ambiente protetto, più sicuro, e questo facilita la manifestazione e l'espressione di se stessi e di ciò che si ha dentro. Spesso è più facile parlare ed esternare determinati pensieri al di fuori dell'ambiente in cui tali difficoltà o problemi prendono vita. Lo stesso meccanismo funziona anche per quanto riguarda gli interlocutori. Confidarsi con estranei o di fronte a persone che non si sono mai viste prima, dà l'illusione ed il sollievo di esser più capiti e di sentirsi ras-

sicurati. Che poi questo effettivamente avvenga non lo si può stabilire, però credo non ci sia la prevenzione, la presa di posizione rigida o l'ostilità di chi condivide la situazione problematica durante la settimana.

In un certo senso, viene scavalcato uno dei precetti della televisione. Protagonisti diventano coloro i quali tradizionalmente nulla hanno di televisivo o di spettacolare da mettere in scena, se non la propria vita. Ancora una volta, si può quindi capire come il concetto di televisivo sia cambiato e come anche i gusti e i bisogni del pubblico siano diretti in tutt'altra direzione. Un tempo si ricercava la competenza e la persona esperta in qualche campo, oggi si ricercano gli esperti di quotidianità. Potenzialmente tutti. Ciò che conta e che viene ricercato è lo statuto psicologico-esistenziale della gente, il possedere qualcosa da condividere e da raccontare.

È quest'ultima una fonte molto forte di sicurezza perché in ogni caso nessuno potrà mai saperne di più o avere dei diritti sulle esperienze vissute in prima persona. Il senso comune diventa la chiave dialogica ed interpretativa per comprendere e comunicare con chi hai di fronte. Tali trasmissioni celebrano l'uomo della strada e l'autenticità della vita, conferendo dignità ed importanza a ciò che di solito è facilmente discreditato.

La società di oggi, protesa alla differenziazione ed alla competizione, all'essere sempre qualcosa in più rispetto agli altri, valorizza molto poco gli aspetti più semplici e apparentemente banali della realtà di tutti i giorni.

Da questo punto di vista, la tv ha saputo cogliere magistralmente tale carenza e vi ha offerto la soluzione: dedicarvi dei programmi ad hoc. L'uomo comune ne esce nobilitato e valorizzato.

Spesso queste trasmissioni sono ideate sotto forma di dibattito, in cui un pubblico presente in studio – anch'esso formato da gente della strada, normale – discute e partecipa, con la propria opinione ed esperienza, a ciò che viene raccontato dall'ospite. In tutto questo quadro l'unica figura appartenente al mondo dello spettacolo è quella del conduttore, che apparentemente si pone in disparte cercando di esprimersi il meno possibile e più che altro garantendo lo svolgimento della discussione e il rispetto dei tempi e delle regole televisive. L'unica competenza che si richiede ai partecipanti è quella televisiva, l'essere capaci di stare davanti ad una telecamera e di saper rispettare le esigenze del mezzo. Al giorno d'oggi la tv è ormai così naturalmente parte della vita del suo pubblico che esso esibisce un'alta competenza e un'estrema disinvoltura.

Essere oggetto di un dibattito pub-

blico è un'altra modalità per conferire centralità e riconoscimento.

Tali considerazioni possono avallare l'idea che sia solo un forte desiderio di protagonismo, esibizionismo, e egocentrismo a spingere le persone ad andare in tv a raccontare i propri fatti privati. Probabilmente vi è una componente psicologica di questo tipo che aiuta a fare il passo, ma personalmente ritengo che le motivazioni siano anche altre.

In primo luogo, il bisogno di condividere e di essere ascoltati. Queste trasmissioni fanno leva sulla promozione di una comunità e di un senso di comunanza. Si crea, effettivamente, una sorta di microcosmo al cui interno c'è interesse e partecipazione per ciò che si racconta di privato.

Quest'esperienza è vissuta anche da chi guarda la trasmissione da casa propria. Ci si sente direttamente interpellati, perché a chiunque può capitare qualcosa di simile. Questo crea la comunanza e pone il terreno per una condivisione molto sentita a livello empatico. C'è condivisione dell'esperienza fondamentale della vita quotidiana ed il fatto che ad essa spesso viene concesso poco valore, rende la partecipazione ancora più profonda.

Il vissuto privato ed intimo assume una valenza collettiva, nel senso che coinvolge tutti in quanto essere umani. È per questo che si è diretta-

mente chiamati in causa: o si è già vissuta un'esperienza simile o si ha la sensazione che eventualmente potrebbe sempre accadere ad ognuno di noi. Chi, in fondo, non ha sofferto per amore, vissuto conflitti familiari o prova nostalgia per qualcuno di caro che le vicissitudini hanno portato lontano?

Gli autori puntano a smuovere la naturale propensione umana a cercare l'appoggio e la simpatia degli altri, a condividere ciò che succede. È un tentativo di recuperare la socialità che ogni essere umano possiede e che a fatica riesce ad esprimere nella società contemporanea.

Un secondo importantissimo stimolo a prendere parte a queste confessioni in pubblico, è l'effetto terapeutico che ne deriva. Sbloccare una situazione interiore gravosa è un modo per esorcizzare l'ansia e il malessere. Questo, inoltre, non solo a livello individuale ma per l'intera comunità. Discutere, sezionare, smontare e comprendere un problema o una situazione di disagio significa relativizzarla, ridimensionarla e renderla, in qualche modo, sopportabile. Alcuni autori parlano di una vera e propria catarsi, nel senso che l'anima, il cuore e la mente del soggetto protagonista ottengono una purificazione dai mali, probabilmente solo momentanea e limitata al tempo della messa in onda. Il programma finisce per essere vissu-

to come la celebrazione laica di un rito che porta all'assoluzione pubblica delle proprie colpe e sofferenze. Non a caso questi programmi seguono delle scalette e delle cadenze sempre uguali; spesso i conduttori o gli spettatori presenti in studio pronunciano ripetutamente le stesse espressioni e gli stessi gesti nella costruzione di una solenne ritualità che rinfranca, tranquillizza e rende l'atmosfera calorosa ed accogliente.

I telespettatori, a casa, vivono lo stesso tipo di esperienza. In questo caso, si parla di interazione parasociale, nel senso che si ha la sensazione di essere in contatto diretto con chi è dentro allo schermo e si producono tutta una serie di reazioni e risposte simili a quelle che si avrebbero in una situazione reale. Si crea un legame simbolico tra la realtà televisiva e quella extra-televisiva, cosicché il telespettatore è portato a reagire all'astrazione di ciò che vede, al concetto che ne traspare. Facciamo un esempio per chiarire. Un primo piano comunica vicinanza, intimità. Chi è a casa percepisce l'intimità e risponde ad essa con determinate sensazioni, coerenti con il concetto di intimo, non ovviamente derivate dalla persona in carne ad ossa che vede sullo schermo e con cui è impossibilitata ad interagire. È sulla base di questo meccanismo che si crea quel senso di condi-

visione e partecipazione che spiegavo precedentemente.

I benefici psicologici sono, quindi, percepiti anche da chi guarda la televisione nel proprio salotto. Vedere altre persone che soffrono e stanno male aiuta, forse anche un po' egoisticamente, a ridimensionare i propri guai e problemi, pensando appunto che c'è chi sta peggio. Oppure può avere un effetto rassicurante, dato che non ci si sente gli unici ad avere preoccupazioni o situazioni difficili da gestire. L'effetto catartico si diffonde, quindi, anche oltre lo studio televisivo.

### Riassumendo, qual è il ruolo ricoperto dalla televisione?

Offrire e promuovere dei personaggi, che oltre a suscitare il fascino tipico di chi appartiene al mondo dello spettacolo, si presentano nel loro lato più umano e somigliante alla gente che ospitano nelle loro trasmissioni. Spesso anch'essi mettono in scena i loro sentimenti, le loro emozioni, si commuovono e si interessano sinceramente. Essi sono in questo modo diventati i confidenti privilegiati, gli unici ritenuti in grado di capire profondamente i problemi, i dolori e le gioie della gente. I conduttori vengono investiti di un ruolo alquanto responsabilizzante e delicato, soprattutto

perché spesso le persone che a loro si rivolgono, lo fanno pieni di convinzione e di speranza. C'è, quindi, la tendenza, pericolosa, a mettere la propria vita e il proprio benessere nelle mani del presentatore o della redazione di questo o quell'altro programma, visti in un'ottica quasi magica. Il rischio è quello di fortissime delusioni da una parte, e dell'incapacità da parte del personaggio televisivo di astenersi da giudizi di valore, consigli troppo diretti, dal guidare in modo assolutamente arbitrario la vita dell'altro.

Purtroppo spesso è quello che accade, anche perché in alcune di queste trasmissioni (*Stranamore, Una goccia nel mare, Carràmba, che sorpresa!*) la tv sembra l'unica in grado di portare rimedi e trovare soluzioni, non solo nel ricongiungere due fidanzatini adolescenti in crisi, ma anche nel trovare lavoro, far annullare sfratti, smuovere catene di solidarietà. È la televisione la vera eroina e protagonista. Sa far ragionare e porre nei panni dell'altro, chi pare non lo abbia mai fatto per anni, riesce a disvelare le dinamiche alterate della comunicazione e delle relazioni interpersonali e a risolverle felicemente. Ecco perché, poi, la gente si fida e chiede di partecipare ai programmi.

A questo punto va forse fatta una precisazione, che però non ridimensiona il quadro, anzi forse lo rende più delicato. Guardando il profilo del pub-

blico che guarda *Stranamore*, (non voglio generalizzare ma credo che il passo sia davvero breve) si nota subito che c'è un segmento di popolazione che predomina sugli altri in modo netto. Si tratta di una fascia di popolazione di genere femminile, di età superiore ai 50 anni, di estrazione sociale ed istruzione bassa e proveniente dal Sud ed isole. Senza chiaramente dare giudizi di valore, ritengo però importante sottolineare che probabilmente è un nucleo che possiede meno risorse, possibilità o mezzi per esternare od esprimere ciò che ha dentro e meno capacità di portare avanti un lavoro di auto-introspezione. Può anche darsi, molto più semplicemente, che tali soggetti abbiano anche poca fiducia nei propri mezzi e subiscano pertanto con maggiore facilità il fascino della televisione.

Ad ogni modo ciò che mi preme mettere in evidenza è il ruolo performativo, e il più delle volte vincente, che la tv ha assunto. Essa è diventata uno degli attori sociali più potenti e presenti all'interno del panorama sociale. In questo senso, prima dicevo che una delle grandi intuizioni del medium è stata quella di invadere e radicarsi nella realtà di tutti i giorni dall'interno, vivendola insieme ai suoi abituali protagonisti.

In questo modo è riuscita a porsi anche come alternativa ad altre istituzioni della vita pubblica oramai da tem-

po in crisi e quasi prive di legittimazione e credibilità da parte del pubblico: lo stato, le istituzioni della vita politica del paese, la scuola, la chiesa e in parte anche la famiglia, per lo meno nella sua concezione tradizionale ormai da tempo in crisi, dati gli enormi stravolgimenti che sta vivendo.

Ciò che è mancata è stata la capacità e l'elasticità da parte di queste di adattarsi e mutare insieme alla realtà ed alla base sociale che le sostiene. Spesso la reazione è stata la difesa e l'arroccarsi su posizioni molto rigide, che nascondono un'identità ed un'unitarietà senz'altro fragili.

Molte di queste trasmissioni sono state attaccate, spesso, perché minavano la solidità e l'immagine della famiglia, presentando situazioni di famiglie disgregate con problemi di comunicazione, tossicodipendenza, disturbi alimentari.

Altrettanto per quanto riguarda il tema dell'omosessualità.

Se si capiscono le preoccupazioni relative a un'inadeguata informazione o all'eccessiva superficialità con cui tali tematiche vengono affrontate in mezz'ora di trasmissione, non è costruttivo l'additare come realtà devianti o distorte, realtà che, pur con difficoltà, esistono e fanno parte del panorama sociale. Il rifiuto di tali realtà, produce solo ulteriore disgregazione, laddove la realtà già è disgregata.

La televisione contribuisce, pertanto, a presentare un quadro sociale di quelle che sono le questioni più vive e sentite dalla gente. Essa funziona da agenda setting ponendo rilievo e dando visibilità alle problematiche più diffuse o, comunque, scelte come tali. Si assiste ad un processo di tematizzazione, cioè alla selezione di alcune questioni rispetto ad altre e ad un'automatizzata assunzione di rilievo e 'status' sociale.

Si dovrebbe pertanto, invece che protestare, porre maggiore attenzione a ciò che viene comunemente messo in scena, cercando di cogliere ciò che di vero e serio si nasconde dietro allo spettacolo.

La televisione è diventata il luogo della manifestazione di ciò che non trova via di espressione da nessun'altra parte. È una delle istituzioni alternative a cui la gente ha imparato a rivolgersi per avere aiuto e conforto. Questo indipendentemente dal fatto

che gran parte della motivazione a svolgere tale funzione, derivi dalla possibilità di costruire un programma di successo. Essa è percepita come il luogo dell'essere e del poter essere, dove tutto è permesso ed apprezzato, soprattutto l'essere sé stessi e rivelarsi per come si è. Seduti al centro di uno studio, perfettamente allestito, con milioni di occhi puntati addosso, si ha la possibilità di presentarsi agli altri mettendo a nudo il proprio io, senza dover pagare alcun prezzo. Si assiste ad una quasi completa liberazione dai ruoli, dagli obblighi e dai doveri che le convenzioni e le regole sociali obbligano a rivestire, forzando talvolta l'indole e i modi di essere spontanei.

La tv funge da psicoterapeuta e da dispensatrice di perdono, è divenuta il confessionale privilegiato della gente comune, senza chiedere apparentemente nulla in cambio.

Questo, sì, deve fare profondamente riflettere.

*Auguri  
per il  
2000*

**Abbonatevi a  
L'Invito**

La mia analisi ha preso in considerazione otto trasmissioni della stagione televisiva 1997-98, di cui ho registrato sei puntate ciascuna e che sono state attentamente visionate. Nello specifico si tratta di: *Amici, Uomini e Donne, Accade Domani* condotte da Maria De Filippi, *Stranamore* condotto da Al-

berto Castagna, *Una goccia nel mare* condotto da Mara Venier, *Signore Mie* di Rita Dalla Chiesa, *Iva Show* di Iva Zanicchi e *Carràmba, che sorpresa!* condotta da Raffaella Carrà. Ad eccezione di quest'ultima in onda su Raiuno, tutte le altre erano emesse dalle reti Mediaset.