

CINEMA ITALIA: *giovani allo specchio?*

«Non contestano più, non scappano di casa, non inseguono *guru* non sognano realizzazioni "alternative". I giovani dell'ultima generazione preferiscono la famiglia, cercano la tranquillità, trovano la noia». Questa, in sintesi, la fotografia dei giovani secondo l'ultimo rapporto CENSIS¹. E, ancora: «I vecchi contestatori, oggi padri e madri di famiglia, ora aspirano (per un terzo) a diventare amici dei propri figli. Risultato: una pedagogia incerta, aperta ai suggerimenti innovativi ma debole in termini di valori»².

Insicurezza, instabilità, ansia di protezione, paura di crescere: i giovani italiani degli anni '90 sembrano un esangue spettro delle generazioni precedenti. Eppure vivono, parlano, consumano, comunicano.

Volendo focalizzare un'analisi delle preferenze cinematografiche dei giovani italiani, è giusto partire da alcuni dati reali, per poi riflettere sulle «immagini dei giovani» che il cinema italiano stesso riflette. Secondo una recente indagine sugli *under 18*³, il cinema non sarebbe più al centro dell'interesse e del tempo libero. Un ragazzo su tre va al cinema solo una volta al mese, e un altro, nella stessa

percentuale, non ci va affatto. E' diminuito anche, di molto, l'interesse per il cosiddetto film d'autore (Nanni Moretti, per intenderci): solo il 3,5% lo preferisce ancora. Il resto è cinema americano, che al botteghino ormai la fa da padrona: *horror*, *thriller* e qualche comico italiano (Benigni, Verdone, Nuti, Troisi). Il tempo libero è soprattutto dominato dalla musica, *medium* intergenerazionale e interattivo per antonomasia.

Più s'innalza l'età, però, più *il pubblico giovane è il perno centrale del consumo cinematografico in Italia*, quello che decide la produzione e la distribuzione dei film, il loro successo, le strategie di mercato. «La popolazione cinematografica si suddivide in modo paritetico tra uomini e donne, con una leggera prevalenza dei primi (55,6%).

Si tratta inoltre di un pubblico giovane (il 75% ha meno di 35 anni), con un elevato livello di istruzione (più del 50% è in possesso di una laurea o di un diploma di scuola media superiore) e appartiene alle classi socioeconomiche media (61,4%), media superiore (16,1%) e superiore (2,4%), il pubblico risiede prevalentemente nei grandi centri urbani con una certa accennazione nelle regioni nord occidentali e centrali»⁴.

In particolare, rispetto alla

**Un ragazzo su tre
va al cinema solo
una volta al mese,
e un altro,
nella stessa
percentuale,
non ci va affatto**

media di frequenza (2,7 volte al mese), la frequenza media appare superiore nelle fasce di età 25-34 anni (3,1 volte) e 14-24 anni (2,8 volte) e nei segmenti di pubblico con un maggiore livello di istruzione. Per quanto riguarda, invece, i titoli preferiti, l'indagine si fa più interessante anche se difficile.

Le giovani donne, per esempio, le ventenni, al centro e al sud del paese, preferirebbero i generi non troppo impegnati, con film come *Pensavo fosse amore invece era un calesse* di e con Massimo Troisi, *Donne con le gonne* di e con Francesco Nuti, *Johnny Steccino* di e con Roberto Benigni, *Maledetto il giorno che ti ho incontrato* di e con Carlo Verdone.

«Le motivazioni che spiegano il gradimento del genere leggero si riferiscono spesso al fatto che questi film permettono di soffermarsi su alcuni problemi del nostro tempo pur facendo ridere, diventando. E poi perché l'amore, sempre l'amore, sembra rimanere al centro della loro attenzione, anche con *Scelta d'amore*, che "nella sofferenza, grazie all'amore per gli altri e per se stessi, fa sentire vivi, dona la vita" e con *Paura d'amare*, che "racconta una storia che idealmente tutti noi vorremo avere"»⁵.

I maschi, invece, secondo altri rilevamenti, accanto ai comici italiani, preferirebbero i cosiddetti generi «forti», come il nuovo «cyber-movie» o «cyberpunk» (*Terminator*, *Il tagliaerbe*) o il *thriller* magari a sfondo erotico (*Basic Instinct*).

Prime riflessioni. Innanzitutto, quando si parla di cinema occorre intendere un consumo ormai a livelli medio-alto, non più popolare, come un tempo. Il pubblico che va al cinema, con una certa periodicità, è un pubblico che legge i quotidiani, vede la tv, sceglie, insomma, in base a criteri di lettura o ascolto. D'altra parte, il cinema è uscito da tempo dalle nebbie del mistero o, peggio, della grossolanità: è sempre stato un linguaggio raffinato, composto di codici espressivi, precisi, condizionato da un reticolo di norme e leggi

ancora non del tutto decifrabili, per un pubblico nient'affatto universale.

L'equivoco della sua «popolarità» è basato soprattutto sulla elementarità di tanti prodotti industriali e sulla contiguità sempre più stretta fra linguaggio televisivo (a basso significato, a ridotti significanti) e linguaggio cinematografico. Questo spiega, in tempi recenti, l'enorme successo di film con attori comici provenienti dal piccolo schermo, da cui mutuano *gag*, situazioni, battute e schemi narrativi da varietà.

Il fenomeno *Johnny Steccino* (più di 35 miliardi d'incasso) si spiega non tanto per il tema, la mafia schernita, ma per il personaggio-Benigni, vero giullare a 21 pollici, che irride alle star del sabato sera (l'assalto all'incauta Raffaella Carrà in «Fantastico») per sfruttare tutto il *glamour*.

Gioca, qui, anche un altro codice stilistico, ripreso dalla letteratura alta, classica, che oggi funziona più che mai presso i giovani d'ogni età, sia in tv che al cinema: *la satira*.

La tendenza diffusa ormai è quella di commentare la realtà attraverso l'ironia. Nasce e si sviluppa un cinema di satira, dai Vanzina

agli Oldoini, ai Verdone, a Benigni stesso, sulle ceneri della «commedia all'italiana». I modelli, i «tipi» proposti sono così «negativi» ma, al contempo, spettacolarizzano comportamenti, tic, modi di fare e di pensare della borghesia medio-alta, inducendo soprattutto i più giovani a mode e atteggiamenti imitativi. E' il caso del recentissimo *Anni 90*, una sorta di multi-spot in chiave negativa («pubblicità regresso»), che illustra in chiave reazionaria modelli, slogan e protagonisti della società affluente, fingendo di metterli alla berlina.

Siamo lontanissimi dai film di Dino Risi (*Il sorpasso*), Ettore Scola (*C'eravamo tanto amati*), Zampa, Comencini, Nanni Loy, e tanti altri. Quando, alla società del benessere, si accompagnava, per merito di un nutrito gruppo di sceneggiatori-scrittori e di registi-

Il tempo libero
è soprattutto
dominato
dalla musica,
medium
intergenerazionale
e interattivo
per antonomasia

autori, nonché di attori di calibro internazionale, una «colonna audiovisiva» critica e riflessiva.

Oggi, il cinema della Penta o delle altre *major* italo americane è un elemento rafforzativo del consenso e della cattiva educazione scolastica. Ridere per non pensare, a differenza dei greci e dei latini, per non trascurare, in tempi più recenti, gli inglesi e i russi, che continuano ancora oggi, nel cinema, a praticare un esercizio della mente tanto nobile. Torna, invece, prepotente, come nella radiografia ultima del Censis, la voglia di essere rassicurati da personaggi conosciuti, visti e stravisti, di ritrovare un equilibrio con la realtà (drammatica) attraverso un letargo delle angosce, o perlomeno un loro rinvio ad altri tempi, ad altre età (si pensi al progressivo divario tra fine dell'età scolastica e ingresso nel mondo del lavoro).

Varrebbe invece rilevare la potenzialità insita in una *domanda di satira* (che espri-
me sempre e comunque un senso di criticità e di rifiuto del vecchio) e, insieme, *di tempi legati alla sfera affettivo-psicologica* (storie d'amore, di rapporti tra i sessi, di amicizie, di vita in famiglia), come già avviene per la letteratura «rosa» preferita soprattutto dalle adolescenti e dalle giovani donne. Il fantastico e gli altri generi classici, come l'avventura, con funzioni simboliche più complesse, sono demandanti completamente al cinema americano, che per la sua tradizione e la sua solidità industriale è considerato inattaccabile, intramontabile e, al contempo, «lontano da noi», esotico come un film cinese.

L'altro aspetto del rapporto domanda-offerta nel consumo cinematografico dei giovani italiani di questi anni è legato alla *denuncia*, ovvero a una «falsa» ripresa del neorealismo. «All'anemia del giovane cinema italiano degli anni '80, ovvero dopo la tendenza alla cariniera, ai film di garbo fievoli: microrealismo quotidiano e familiare, intimismo più o meno

nostalgico, bozzettismo [...], il culto dell'ineffabile, la tendenza ai grandi temi astratti e metafisici, spesso sorretti da cattiva letteratura, quando è buona, mal digerita»⁶, è seguita la fase cosiddetta del «neo-neorealismo».

Meri per sempre, Ragazzi fuori, Il muro di gomma (tutti di Marco Risi), *Notte italiana* (1987) e *Un'altra vita* (1992), entrambi di Carlo Mazzacurati, *Ultrà* di Ricky Tognazzi, e altri ancora, sembrano aver assimilato la lezione del «morettismo», da una parte, e quella dei generi americani classici (il dramma, il western, la commedia, il film politico), piuttosto che quella dei padri del cinema italiano del dopoguerra. Certamente, l'impegno è

diverso. Ma il risultato è diseguale e, spesso, mostra una sospetta contiguità con il giornalismo televisivo, con la tv-verità, con la «piazza» di tante trasmissioni urlate. Temi drammatici come la droga, lo sfruttamento dei minori, la prostituzione, l'emarginazione in genere, diventano sì materia espres-
siva ma *riproduttiva e reiterativa del reale* (il documento televisivo).

Sono le stesse ragioni che sovrintendono al successo, anche internazionale, della serie tv *La piovra*. Discendenza dalla cronaca nera, forte tessitura drammaturgi-

ca, personaggi-eroi, azione e violenza, meccanismi progressivi per emozionare un pubblico vasto ed eterogeneo.

E' l'altro filone classico del cinema italiano, quello «impegnato» di Elio Petri, Rosi, Maselli, che riemerge sotto nuove spoglie. Il pubblico, soprattutto giovanile, lo premia, ma tutto finisce in qualche articolo o commento d'autore.

Diversi sono invece i risultati di due epigoni di queste tendenze: per la satira, *Il portaborse* (1991) di Daniele Luchetti, e per il cinema politico, *Il ladro di bambini* (1992) di Gianni Amelio, entrambi degli sceneggiatori Sandro Petraglia e Stefano Rulli (gli stessi della *Piovra*, anche se il soggetto de *Il portaborse* è

◆

**Il pubblico che
va al cinema con
una certa
periodicità, è un
pubblico che legge
i quotidiani,
vede la Tv, sceglie,
insomma, in base
a criteri di lettura
e di ascolto**

◆

di Franco Bernini e Angelo Pasquini, patron Nanni Moretti).

Due film di successo, di apparente ripresa di moduli già sperimentati, ma forieri di riflessioni extraschermiche, di tracce padagogiche per ulteriori modificazioni psicologiche, individuali e sociali.

Nel primo, la scalata al compromesso di un modesto insegnante di provincia, non solo anticipa la «rivolta morale» nei mesi drammatici di Tangentopoli, ma sulla scia di uno dei più bei film di Dino Risi, *Una vita difficile* (1961), disegna con leggerezza e acume il ritratto di una società che «vampirizza» le sue vittime più giovani, più esperte.

L'altro, opera più matura e più riflessiva, artisticamente anche più complessa, è sempre un ritratto del degrado italiano che mette al centro, però, solo vittime: due minori e un carabiniere.

Ma, anche qui, la desolazione, il realismo metafisico del malessere, trova nei volti di giovani e giovanissimi segni di riscatto, di amicizia, di incontro, di speranza.

Dagli «interni» politici, dalle stanze del palazzo, ne *Il portaborse*, l'esplorazione dei grandi paesaggi devastati del Sud, nel film di Amelio, si fa strumento di ricerca.

Nota lo storico: «Giustamente chi ha cerato di vedere la volontà di ripresa del cinema italiano, negli ultimi cinque anni, osserva il racconto biforcarsi e da una parte esasperare il senso di agorafobia, il bisogno di rifugiarsi nello spazio placentare del monolocale o dell'appartamento di *Piccoli equivoci*, dell'ufficio della *Stazione* di Sergio Rubini o della piscina di *Palombella rossa*, dove tentare di misurare con strumenti molto sensibili e di alta precisione i sentimenti individuali e il valore dei rapporti interpersonali, dall'altra scegliere la dimensione del viaggio - da

Vagabondi di Mazzacurati a *Domani accadrà* di Luchetti, da *Appuntamento a Liverpool* di Giordana a *Laggiù nella giungla* di Stefano Reale a *La fine della notte* di Davide Ferrario, da *Marrakesch Express* a *Tourné* di Salvatores a *Stanno tuti bene* di Tornatore, da *La donna della luna* di Zagiarro a *Stesso sangue* di Egidio Eronico e Sandro Cecca - in cui topologie e incontri diventano occasione di un percorso di conoscenza interiore. Quella parte

dei giovani del cinema italiano, che ama viaggiare, rischia di pedersi e perdere il senso dell'orientamento assai meno del gruppo che insegue i propri personaggi, facendoli smarrire nei piccoli e grandi segreti e nel labirinto dei sentimenti lungo il tragitto tra frigorifero e telecomando»⁷.

Il cinema italiano più intelligente e nuovo dimostra, così, di poter ampliare lo spettro sociologico raffigurato dal CENSIS per la condizione giovanile: non solo casa e famiglia (in negativo), ma spazi e confini da superare (in positivo).

Lo confermano tanti altri film, minori perché emarginati dalla distribuzione ufficiale e dal mercato ormai oligopolistico, ma non per questo meno interessanti e «spie» degli altri.

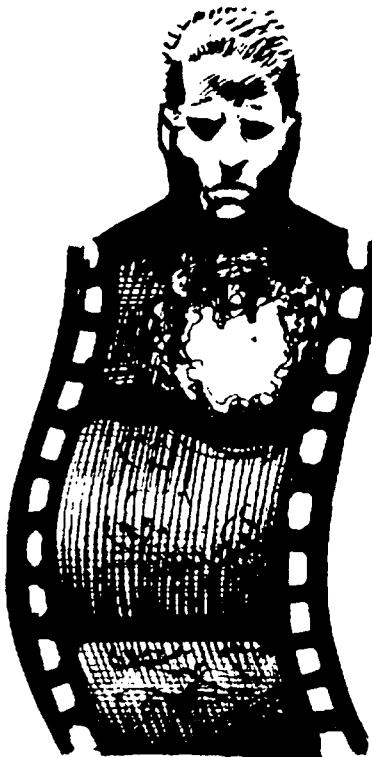
Alambrado di Marco Bechis (1992), per esempio, tutto ambientato in Patagonia, illumina con lancinante verità la condizione paradossalmente «chiusa» (siamo nelle ampie distese del Polo Sud), la solitudine di due adolescenti, fratellino e sorella, al centro di una società che li ignora, mentre i lungometraggi di Corso Salani e Monica Rametta, *Voci d'Europa* e *Gli ultimi giorni* (1992), spingono i sentimenti allo sbando di due giovani innamorati fino alle metaforiche colonne d'Ercole (Gibilterra) o in isole sia pure vicine a noi (Capraia), laddove, insomma, l'impossibilità di comunicare e di amarsi metropolitana si fa sussurro o urlo o commento ironico.

E' il cosiddetto «minimalismo dei sentimenti», che si ritrova in altre opere intelligenti e poetiche, come *Non è romantico* di Giovanna Sonnino (1992), ai limiti di malattie psichiche come l'anneressia dei sentimenti o l'afasia delle emozioni. Ma tutte esprimono, tenacemente, la volontà di ricreare una nuova lingua, nuovi rapporti, nuove risposte per nuove tensioni o relazioni.

Mentre il cinema italiano comico continua a frantumarsi nelle Italie dialettali, finte, nell'apologia di un provincialismo rampante e modaiolo che ormai giace sotto le ceneri delle tangenti e degli scandali, o in fenomeni di consumo legati a questo o quel cantante, a questo o quel divetto televisivo, continua a esserci un fronte di «resistenza umana» che rende conto di altre Italie, di altre condizioni giovanili e adolescenziali che vogliono parlare

e rappresentarsi (sono cresciuti infatti, in questi ultimi anni, sia il teatro che la giovane narrativa, oltre alla musica), al di fuori degli schemi e dei limiti imposti dagli adulti o dagli esperti.

Per questo, a fronte di una progressiva riduzione del pubblico cinematografico giovanile, di una perdita irreparabile di quel «rito di gruppo e di conoscenza» che era l'andare insieme al cinema (colpa anche delle video cassette), si assiste, non a caso, anche nei piccoli centri, al moltiplicarsi di incontri, rassegne, festival, cineclub e altre manifestazioni sul «nuovo cinema», sul «cinema giovane», sia italiano che internazionale. Accanto ad altre tendenze giovanili tutte ancora da studiare (come il favore che sta riscuotendo l'*horror*, dal fumetto al cinema), qui si avvertono tutte le potenzialità di una ricerca di scambio, di dialogo, di



superamento del complesso di Peter Pan, che le grandi agenzie di educazione cercano di bloccare.

Film che parlano del rimescolamento delle razze, delle culture, e di padri in crisi o assenti, di revisione dei ruoli (maschile e femminile), come in *Lanterne rosse*, di figure carismatiche del movimentismo (Malcolm X) della letteratura (Kafka) o delle grandi religioni (Cristo, Budda), ovvero *scenari del cinema internazionale*, sono oggi al centro dell'attenzione dei nuovi giovani che vanno al cinema.

Sono loro il futuro, piuttosto che le fughe nostalgiche sognate da Tornatore (con il giovane-adulto e, prima, bambino di *Nuovo Cinema Paradiso*) o da Salvatores - premio Oscar - in improbabili luoghi mentali dell'avventura maschile (la Grecia bellica di *Mediterraneo* o il Messico *off limits* di *Puerto Escondito*).

NOTE

¹ Rapporto CENSIS, 1992.

² «Il Corriere della Sera», 5 dicembre 1992.

³ Indagine EURISKO sul «pianeta teenager», 1992.

⁴ Cfr. Indagine Università Bocconi-Agis, *Il cinema italiano: imprenditorialità, efficienza, innovazione*, a cura di Severino Salvemini, Roma, 1992, pp. 87-89.

⁵ Ada Fonzi, Enrichetta Giannetti, *Ragazze degli anni '90. Identità in transizione o fotografie ritoccate?*, in «Psicologia contemporanea», n. 114, nov.-dic. 1992, p. 10.

⁶ Morando Morandini, *Fuori dal tunnel?*, in «Cinema & Cinema», settembre/dicembre 1991, dedicato al Nuovo cinema italiano, p. 52.

⁷ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari 1991, p.654.