

Stand by Me - Ricordo di un'estate

(Stand by Me)

Regia: Bob Reiner
Orig.: U.S.A., 1986

Sogg.: dal racconto The Body di Stephen King. **Scenegg.:** Raynold Gideon, Bruce A. Evans. **Fotogr.:** Thomas Del Ruth. **Musica:** Jack Nitzsche. **Mont.:** Robert Leighton. **Scenogr.:** Dennis Washington. **Costumi:** Sue Moore. **Interpr.:** Wil Wheaton (Gordie Lachance), River Phoenix (Chris Chambers), Corey Feldman (Teddy Dechamp), Jerry O'Connell (Vern Tessio), Richard Dreyfuss (lo scrittore), Kiefer Sutherland (Acé Merrill). **Prod.:** Bruce A. Evans, Raynold Gideon e Andrew Scheinman, per Act III production. **Distr.:** COLUMBIA. **Durata:** 85 min.

A Castle Rock, una cittadina dell'Oregon, tre amici — Gordie Lachance, Chris Chambers e Teddy Dechamp — stanno giocando a carte, quando vengono raggiunti da un loro coetaneo, Vern Tessio, il quale riferisce di aver ascoltato, non visto, una conversazione fra suo fratello maggiore e un amico di questi: i due hanno scoperto lungo i binari della ferrovia il cadavere di un ragazzo del luogo che non aveva più fatto ritorno a casa, dopo essere uscito per raccogliere mirtilli nel bosco, ma non hanno riferito la cosa alle autorità perché stavano giando a bordo di un'auto rubata.

I quattro amici decidono di andare alla ricerca del cadavere. Gordie è un ragazzo sensibile e creativo, uno scrittore in erba, ma è tormentato dalla morte prematura del fratello maggiore e dall'incomprensione del padre, che non lo ritiene all'altezza del defunto. Chris, più grande degli altri e dotato di una saggezza inconsueta per la sua età, ha un fratello teppista e un padre alcolizzato, per cui tenta di non potersi liberare dalla cattiva reputazione che circonda la sua famiglia. Teddy, afflitto da spesso occhielli e da un orecchio deturpato, ha anche lui un padre tutt'altro che amorevole, che pure venera come eroe dello sbarco in Normandia. Vern, infine, è un grassottello imbranato, timoroso della sua stessa ombra. Prima di raggiungere il loro obiettivo, i quattro ragazzi saranno sottoposti a prove che non avrebbero mai immaginato: quando torneranno a Castle Rock avranno più chiaro ciò che il futuro ha in serbo per ognuno di loro. Molti anni dopo Gordie racconterà questa storia.

«Soltanto i giovani hanno tali momenti. Non parlo dei giovanissimi. No. I giovanissimi, a dire il vero, non hanno momenti. È privilegio della prima giovinezza vivere oltre il presente, nella bella e ininterrotta speranza che non conosce pause o introspezioni. Ci si chiude alle spalle il cancelletto della pura fanciullezza e si entra in un giardino incantato»
Joseph Conrad: «La linea d'ombra»

Era stato George Lucas, nel 1973 con *American Graffiti*, ad aprire le porte ad un nuovo modo di fare cinema, un nuovo modo di raccontare storie, iniziando quella riflessione sulla fine dell'adolescenza, su quella «linea d'ombra» dalla giovinezza alla maturità, quel mitico rito di passaggio che invece il romanzo americano aveva saputo mostrare con notevole anticipo. Questo passaggio, questo intervallo di tempo, tra l'adolescenza e l'età adulta che già con Salinger aveva visto la luce nell'ormai lontano 1951 («Il giovane Holden»), è rappresentato da Lucas in un «tutto in una notte», una notte di crescita, di trasformazione, di scelte, di maturazione. Ma è anche mostrato con un senso del nostalgico, del rimpianto per la giovinezza ormai trascorsa, che è una di quelle caratteristiche che fanno grande il cinema americano. Qui da noi il termine nostalgico ha un valore purtroppo ancora negativo. Come ricordava in un recente dibattito sull'ecologismo Adriano Sofri, qui in Italia si è sempre lasciato questo profondo sentimento umano alle forze più reazionarie, a cominciare dal dopoguerra, dove nostalgico equivaleva a fascista, ecc. Gli americani invece hanno compreso la profondità e l'emozione che questo sentimento suscita, e nell'ultimo decennio hanno saputo «usare» il ricordo, la memoria della propria giovane età come luogo forte ed espressivo in cui proiettare le proprie illusioni, le delusioni, i fallimenti, ma anche un luogo in cui scavare sui sensi complessivi dell'esistenza, sulla tenerezza dell'amicizia, su quella capacità che in talune epoche storiche un gruppo di pari età ha di trasformarsi in generazione (cfr. S. Frith: *Sociologia del rock*, p. 35).

Questo passaggio, questo momento importante di trasformazione, questo amore per la propria generazione, è ciò che accomuna film altrimenti diversi come *Un mercoledì da leoni*, *Gli amici di Georgia*, *Rumble Fish*, *A cena con gli amici*, *The Return of the Secaucus Seven*, *Il grande freddo*, *La banda di Eddie*, *Fandango*.

WIL WHEATON RIVER PHOENIX COREY FELDMAN JERRY O'CONNELL KIEFER SUTHERLAND

STAND BY ME

RICORDO DI UN'ESTATE



Tutti film dove dominano il ricordo, la memoria, il senso del tempo, le occasioni della vita, i sogni, le aspirazioni, le scelte da fare, le illusioni disennate, la fine dell'innocenza, quello scontro con la durezza della vita che trasforma le speranze, gli ardori giovanili nel cinismo o nella rassegnata disperazione dell'essere adulto. Ma quello che è più forte in questi film è proprio quella straordinaria capacità di parlare dell'amicizia, quel senso di unione tenero e forte che è il pilastro di ogni discorso possibile su adolescenza e giovinezza. Si tratta di un sentimento che trascende e supera le storie individuali, una passione che nel cinema Usa non ha uguali in alcun rapporto d'amore, forse perché, trattandosi di condizione giovanile, come ha scritto Paul Goodman, si parla esclusivamente di un universo maschile (cfr. P. Goodman: *La gioventù assurda*, p. 25-6).

American Graffiti si chiude all'aeroporto con Richard Dreyfuss in partenza per il college. Dei quattro protagonisti è l'unico che — in qualche modo — realizzerà il sogno, uccisi gli altri dalla guerra, dalla sfortuna, o dalla quotidianità della vita middle-class. Il personaggio di Dreyfuss si afferma come scrittore ed è proprio in questo ruolo che l'attore ricompare quindici anni dopo in *Stand By Me*, pellicola diretta da Bob Reiner, da un racconto di Stephen King. Dreyfuss appare in scena per pochi ma intensi secondi, in apertura e in chiusura del film, è l'io-narrante della vicenda. Forse pochi avranno visto quello straordinario film del 1978 che era *Moses Wine Detective*, qui Richard Dreyfuss interpretava il ruolo di uno scanzonato, squattrinato e disilluso detective, con un passato di attivista militante nel *movement*, incaricato di scoprire che fine avesse fatto un suo coetaneo ex leader della contestazione misteriosamente scomparso. Tutto il film è incentrato su questo viaggio a ritroso, su questa ricerca all'interno della storia della propria generazione, che trova il suo momento clou, decisivo emozionalmente e commovente all'inverosimile (e sulla commozone vale il discorso già fatto sulla nostalgia) nella scena in cui Moses rivede vecchi filmati dei *sixties*, manifestazioni, comizi, ecc., e rivede soprattutto quella forza comune, quell'idea di lottare per cose «giuste», quel «comunismo emozionale» di generazione che è sicuramente quello che più rimpiange, con gli anni, di aver perduto.

Insomma questo attore, questo straordinario volto è il segno, il corpo in cui convergono esperienze diverse ma riconducibili comunque attorno alle coordinate amicizia-generazione-capacità viscerale di trasformare le passioni, le pulsioni affettive in storie. Dreyfuss diventa una sorta di tratto comune, elemento simbolico che con la sua sola presenza, anche solo accennata, sa imprimere al film un tono, un senso in più, una direzione precisa che ruota proprio attorno a questo rito di passaggio, a questo io che diventa noi che solo certo cinema americano sa narrare (proviamo a pensare a film italiani che sanno esprimere emozioni in questa direzione e non andremo più in là dei pur apprezzabili *La rimpatriata* di Damiani e *C'eravamo tanto amati* di Scola; Moretti e gli altri sono troppo presi dall'io e non pretendono di narrare di una generazione).

«Il mito dell'adolescenza è intrecciato a quello del viaggio almeno fin da quando Mark Twain ha stabilito la connessione con Le avventure di Huckleberry Finn (1885). Il tempo del viaggio è affine a quello dell'adolescenza: entrambi hanno in comune un dato di ricerca, di esplorazione del mondo (...) nel viaggio come nell'adolescenza, ci si

trova sospesi, né da una parte né dall'altra, già partiti ma non ancora arrivati»
Sandro Pertelli: «Il tempo in bilico»

Poche immagini di avvio e si entra nella storia: una valle, un'auto con dentro Dreyfuss scrittore-io-narrante, dei bambini che passano in bicicletta, e il tempo diventa quello della memoria, il 1960 in cui quattro ragazzi di 12-13 anni vivono la loro avventura decisiva. È l'inizio di *Stand By Me*. Il motivo di questo «viaggio», di questa avventura nel cuore delle tenebre della natura è la ricerca del cadavere di un loro coetaneo scomparso e mai più ritrovato. Ma il fatto che questa ricerca si trasformi immediatamente in «qualcos'altro», in una sorta di sfida a se stessi, di ricerca del proprio io, del senso della propria amicizia, lo si capisce subito dal come viene effettuata la ricerca. Una marcia di due giorni per 30 o 50 miglia all'interno della foresta, seguendo la traccia dei binari della ferrovia. Nel racconto King scrive che «sembrava giusto farlo in questo modo, perché il rito di passaggio è un corridoio magico e perciò ci mettiamo sempre in corsia» (S. King: *Stagioni diverse*, «Il corpo», p. 463).

Questo gruppo di ragazzi trova al proprio interno i valori e le speranze in cui credere e nel mass-media, tv, cinema e fumetto, il riferimento immaginario più vicino. Per dirla con D. Riesman sono individui eterodiretti che nel rapportarsi agli altri cercano di assimilarsi al gruppo, anche se forse in questi ragazzi tutto c'è tranne che un'appiattimento comportamentale. Questo senso di «gruppo» ha un suo luogo, la casa sull'albero in cui si ritrovano a leggere, parlare e giocare, e ha un suo modo di esprimersi in un linguaggio spesso incomprensibile al di fuori, quei giochi sulle parole e dove l'offesa è sempre più complessa e articolata ed è motivo di riso comune piuttosto che di lite, quei gesti che sono propri di un'infanzia che non intende finire come lo «struscio» delle mani in segno di pace, di amicizia e complicità. E poi i discorsi, «quel genere di discorsi che non puoi più ricordarti bene una volta che hai superato i 15 anni e hai scoperto le ragazze» (S. King, p. 443).

Questo viaggio, questa discesa nella natura è una vera e propria ricerca di maturità e come tutti i passaggi della vita deve attraversare alcune «prove» decisive, superate le quali si sarà acquistata quella conoscenza, quella consapevolezza, quella fine dell'innocenza che li trasporterà nella vita adulta (anche se, come vedremo, in questo film c'è una notevole variante).

«Sapevamo esattamente chi eravamo ed esattamente dove stavamo andando. Era magnifico»
S. King (p. 390)

La prima volta che affrontano è quella della discesa di Milo Pressman e del suo ferocissimo cagnaccio, Chopper. In questa prima tappa di avvicinamento la scoperta vera e propria è quella che Gordie (il ragazzo-narratore) definisce «la prima lezione sulla vasta distanza tra mito e realtà» (p. 398). L'uomo tanto cattivo altri non era che un goffo grassone incapace di scavalcare una rete e il mitico cagnaccio addestrato «ad addentare parti specifiche dell'anatomia umana» (p. 388), un semplice «bastardello di mezza taglia», immediato oggetto di schermo dei ragazzi.

La seconda prova è visivamente la più spettacolare, la scena del ponte, un lungo ponte attraversato dalla sola ferrovia senza spazio ulteriore in cui cacciarsi se fosse sopraggiunto il treno. E questa del treno è una presenza costante sia nel racconto che nel film; è il treno che probabilmente ha ucciso Ray Brower, il ragazzo del cadavere scomparso (nessuna allusione al *Mistero del cadavere scomparso* diretto dal padre del regista, Carl Reiner?), è la ferrovia che i ragazzi seguono come percorso di ricerca, strada sicuramente più lunga ma che comunque li lega ancora alla civiltà, ed è il treno — appunto — che li minaccia fisicamente, mostro tecnologico che attenda alle loro giovani piccole vite. Non so se volutamente, ma l'intera sequenza del treno che compare all'improvviso con i ragazzi ancora al centro del lungo ponte, sembra uno stupendo omaggio a quello che André Bazin chiamava «montaggio proibito». Scrive Bazin: «Quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito». E più avanti, a proposito di un film inglese, c'è un brano che può andare benissimo per il film in questione: «Il problema non è che il ragazzo abbia corseralmente il rischio rappresentato, ma solo che la sua rappresentazione sia tale da rispettare l'unità spaziale dell'avvenimento. Il realismo

risiede qui nell'omogeneità dello spazio (...). La stessa scena, secondo che venga trattata col montaggio o con un totale, può essere solo cattiva letteratura o diventare grande cinema» (André Bazin: *Che cos'è il cinema?*, p. 72). Ed è appunto di grande cinema che si tratta, ed è difficile da cancellare dalla memoria l'immagine del grosso treno-mostro che quasi schiaccia i due ragazzi. Questa del ponte non è una scena solamente spettacolare: nell'attraversarlo c'è come il superare un grosso ostacolo, un tabù. Come scrive King, «mista alla paura c'era l'eccitazione di una grossa sfida» (p. 409).

La terza prova è la notte, e qui siamo nel terreno proprio di King, che gioca in casa nel luogo tipico delle paure, delle ossessioni dell'infanzia. Superare la paura del buio, di «quelle tenebre al limite del paese», significa acquisire l'autonomia, l'indipendenza dall'adulto protettore, affrontare i fantasmi nascosti della propria infanzia. La notte intorno al fuoco è anche un luogo dove parlare, dove raccontarsi e scoprire se stessi, la profondità di un'amicizia, quella di Chris e Gordie, che è quella che resisterà alla storia e che solo la morte di Chris strapperà via. Nel film è sufficiente uno sguardo, una mano sulla spalla per mostrare tutto questo; King ci regala invece pezzi di notevole bravura: «... e per un attimo ci guardammo negli occhi e vedemmo qualcosa di quelle cose autentiche che ci facevano amici» (p. 389). E più avanti: «Ci guardammo con calore per un secondo e poi, forse imbarazzati da quello che ognuno vedeva negli occhi dell'altro, abbandonammo lo sguardo contemporaneamente» (p. 480).

La quarta prova non è proprio tale, ma è comunque un'esperienza forse unica e comunque individuale, l'incontro all'alba di Gordie con il daino. Questa è l'unica cosa che Gordie si terrà per sé, non raccontandola a nessuno forse perché «le cose più importanti sono le più difficili da dire, perché le parole le rimpiccioliscono. È difficile far in modo che un estraneo provi interesse per le cose belle della tua vita» (p. 453). D'accordo con King anche noi tacciamo e lasciamo al piacere della lettura e della visione la ricchezza di emozioni che questa scena sa comunicare.

La quinta è una prova di dolore fisico, il bagno nel laghetto e i corpi dei ragazzi che si riempiono di sanguisughe. Anche qui abbiamo una sorta di esame di maturità: resistere, superare il dolore fisico è un qualcosa che — almeno nel cinema americano — appartiene al fatto di essere uomini, «uomini veri» se vogliamo citare una rassegna scena di bei film trasmessi in tv.

Poi c'è l'incontro con il morto, la scoperta della loro finitezza, la terribile esperienza di sentirsi mortali, l'idea che di colpo tutte le nostre inquietudini, passioni, ricerche, speranze, i nostri rapporti, la nostra esistenza possa essere spazzata via, magari dall'arrivo di un treno non «schivato» (e a proposito di schivare, Teddy Duchamp, il pazzo-strano del gruppo nel racconto praticava lo «scansa-camion», una vera e propria sfida folle col tempo e la sorte ma, quando proverà col treno, sarà cacciato via dai binari prima che sopraggiunga. A margine due stranezze: nel film è Chris che lo caccia gettandosi su di lui, nel racconto è Gordie, l'io-narrante — più tardi nello scontro con la banda di Asso nel film è Gordie a tirare fuori la pistola, nel racconto è Chris. A ripensarci, comunque, entrambe le volte sembra aver ragione Reiner, più credibili e catalizzanti risultano le sue scelte. Questo incontro col ragazzo che «non stava dormendo» ma era morto, è anche e soprattutto l'incontro con la consapevolezza di se stessi, dell'intero percorso della loro ricerca. Quel corpo è loro, perché appartiene alla loro generazione, condivideva probabilmente con loro gli stessi problemi, è loro perché se lo sono conquistati ripercorrendo allo stesso modo lo smarrimento, il duro percorso verso la morte di Ray Brower, che per loro sarà invece verso una crescita più consapevole.

Ed è proprio su questo macabro possesso di cadavere che avverrà l'ultima decisiva prova dei quattro nello scontro con la banda di Asso, i ragazzi dell'altra generazione, «i ragazzi più vecchi, i grandi» (p. 473). Ed è qui che avviene forse quel «salto», quella differenza che fa di *Stand By Me* un prodotto che segna una svolta nel genere. Finora il genere aveva lavorato ai fianchi sullo scontro generazionale, i giovani contro gli adulti, due modi assolutamente opposti di rapportarsi ai sensi dell'esistenza e dei rapporti umani. Il momento del passaggio è quello dalla giovinezza alla maturità, al momento delle scelte decisive per divenire adulto, e questo è comunque sempre il momento della fine delle scuole superiori oppure della fine del college (*American Graffiti*, *Gli amici di Georgia*, *Fandango*, *I ragazzi della porta accanto*, ecc.). Questo è il momento che Conrad chiama «una linea d'ombra che ci avverte che la regione della prima gioventù, anch'essa, la dobbiamo lasciare addietro». La novità del film di Reiner e del racconto di King è di superare

questo assunto, da un lato ritornando a quel tema fondamentale della cultura americana che è la riluttanza di fronte alla fine dell'adolescenza e dall'altro, in questo caratterizzandosi in pieno come prodotto degli anni 80, dotando i ragazzi di una consapevolezza davvero nuova della propria età. Dice ad un certo punto del film Chris a Teddy: «Non fare il ragazzino!» e lui con un'innocenza che è un inno alla propria voglia di essere ciò che si è (cioè non adulto): «Ma io sono un ragazzino, nel pieno della mia giovinezza». Dove il film lascia il segno è nel caratterizzare il mondo dei ragazzi grandi (16-18 anni) come il «nuovo mondo adulto». Nel cinema degli anni 80, infestato di adolescenti dappertutto, dove sembra ormai scomparso il vecchio mondo adulto di una volta, la «linea d'ombra» sembra doversi anticipare alla fine dell'infanzia, nel passaggio tra questa e l'adolescenza.

Il «preadolescente Gordon La Chance» e i suoi tre coetanei rappresentano forse oggi quello che Brando, Dean e Vic Morrow rappresentavano negli anni 50, il luogo della «nuova visione», dei nuovi comportamenti, l'opposizione al mondo adulto che oggi questo film — probabilmente con notevole anticipo — vede rappresentato dal mondo dei giovani adolescenti.

Ma forse anche questo è un discorso che conviene lasciar «fare» alle emozioni. Le cose più importanti sono le più difficili da dire.

Federico Chiachiarri

Le piccole, sommesse ma folgoranti novità di *Stand by Me* riguardano il piano dei significati. Per rimarcarle, si può procedere a contrario. Quello di Reiner non è un film sulla «voglia di passato», diversamente dalla grande maggioranza dei drammi e delle commedie di *teen-agers*, da *American Graffiti* in avanti. All'opposto: l'America kennediana, quasi di regola raccontata al cinema come un'epoca mitica di «giorni felici», vi diventa amara, violenta, ottusa e fin troppo gravata dai presentimenti. Non è — tanto meno — un film sulla «voglia di successo», altro luogo comune obbligato del cinema giovanilistico ultima-maniera.

Il fallimento è iscritto, a diversi gradi, nei destini dei ragazzi che, in due giornate di fine estate 1959, compiono un pellegrinaggio macabro da Castle Rock, Oregon, alla ricerca del corpo di un coetaneo falciato dal treno a una trentina di chilometri dal villaggio. Anche in questo c'è, semmai, un eccesso di consapevolezza, al limite della sindrome di scacco. Il grasso Vern è consegnato, contro ogni forma di sogno americano, a un avvenire di uomo grigio; Teddy, il temerario, contiene tutte le premesse del futuro teppista e fallito; Chris, vero teorico del destino in senso deterministico, si lascia persuadere invano a tentare la fuga, come ci informa la voce narrante. Riuscirà a sottrarsi alla provincia e alla condizione sottoproletaria della famiglia, ma solo per incontrare al secondo appuntamento il coltello che gli viene risparmiato dall'amico Gordie nella «storia visibile» del film. Gordie stesso, infine: predestinato all'avvenire di scrittore (e narratore «in cornice»), e in ciò a essere mediatore con i fantasmi della memoria, da tutta una serie di sintomi, tributari del mito americano che attribuisce al narratore qualità parasacerdotali di privilegio-maledizione.

Destini largamente preordinati, in un piccolo dramma del Fato che si proietta sul fuori-testo: (con l'eccezione di Gordie, che fa storia a sé) molto poco americano, come si vede, e molto poco imparentato con il Reagan-pensiero. La singolarità è notevole, anche se derivano da qui, in fondo, le debolezze drammaturgiche di *Stand by Me*. Come l'eccessiva consapevolezza del personaggio di Chris che — non osando, o non intendendo, il film giocare la latenza omosessuale con Gordie — resta al di sotto delle eccellenti notazioni sulla parte infantile dei protagonisti: la dipendenza dai genitori, celebrata nelle sistematiche attribuzioni di bassa moralità alle rispettive mamme, o gli esi-



laranti dialoghi di Vern e Teddy su Popeye, Superman e il «genere» animale di Goofy.

Curiosa, a ben guardare, una simile impostazione deterministica, quando la si consideri integrata a una struttura narrativa classica del *Bildungsroman*, che traduce le esperienze di viaggio in altrettanti riti di passaggio (ma anche in prove generali della vita futura dei quattro dodicenni, naturalmente) non indegni di un piccolo studio di antropologia culturale. Che, ove esistesse, dovrebbe considerare il ribaltamento di altri miti americani: il treno, per citarne uno solo, tradizionale vettore della conquista di nuovi orizzonti e i cui binari, qui, penetrano un'America e una natura sempre più minacciose. Una seconda organizzazione narrativa leggibile nel testo fa di *Stand by Me* una *ghost story* (sposandosi bene, sia detto *en passant*, con i temi dell'adolescenza e relative cerimonie segrete, secondo una tradizione forte della letteratura «nera»).

Non conosciamo il racconto di Stephen King *The Body*, da cui il film è ridotto, e, nonchè pronunciarci sulla coerenza di programmi di enunciazione in testo letterario-testo filmico, non possiamo neppure garantire sull'impianto narrativo del primo (che, da alcune notizie, risulterebbe peraltro rispettato in sceneggiatura). Ma il film è certamente una storia di fantasmi, dislocata a diversi livelli della diegesi. Il Gordie «in cornice» racconta al passato remoto, evocando fino dalle prime inquadrature il fantasma di un Chris la cui morte annunciata è il pretesto che muove la narrazione. La storia interna riguarda la ricerca di un cadavere: anzi, di un fantasma tout-court, se è vero che il desiderio di acquistare notorietà attraverso il ritrovamento, manifestato dai ragazzi, è un placebo che lo spettatore intuisce prima della rinuncia finale a rendere noto il ritrovamento avvenuto.

Ancora: ritorna insistentemente, in *flashbacks* (dislocati) nel *flashback* (completo), lo spettro del fratello maggiore di Gordie, altro predestinato morto in un incidente e che grava sulla versione adolescente del narratore come Chris grava, a scatole cinesi, su quella del Gordie adulto. E, a permetterci per sovrappiù una estensione metaforica, sono spettri gli iperrealistici pupazzi animati della gara di torte, la storia raccontata da Gordie agli altri ragazzi davanti al fuoco del bivacco. Grottesca e atroce parabola di un'America di fantasmi, su cui Reiner appunta uno sguardo di sconcolato furore quale raramente è dato vedere, in questi anni, nel cinema americano. (ro.ne.)

Una gradevolissima sorpresa. Come il padre, il regista Carl, Bob Reiner, quarant'anni, ex attore, si interessa di «cadaveri scomparsi» (la sceneggiatura segue quasi alla lettera il racconto *The Body* di Stephen King), ma lo fa con l'intenzione di affrontare, con sensibilità squisita, il tema dell'adolescenza, vista attraverso il viaggio iniziatico (due giorni, un'estate) di quattro dodicenni di una cittadina dell'Oregon alla fine dei leggendari *Fifties*. Gli adulti sono esclusi da questo *itinerario alla scoperta di se stessi*, durante il quale i ragazzi rinsalderanno la loro amicizia, conosceranno la fame, il pericolo, la paura, la violenza, la morte e rientreranno a casa maturati, o comunque diversi. Ritratto abbastanza inedito di anni stravistati, visto nell'ottica dei più piccoli (i loro fratelli maggiori ripetono le gesta della «gioventù bruciata» del tempo, scorrazzando in automobile e «decapitando» per passatempo, le cassette delle lettere delle *farms* locali), *Stand By Me* (il titolo è quello della struggente, famosissima canzone di B.E. King) conferma, rafforzandola enormemente, l'impressione positiva che aveva suscitato *Sacco a pelo a 3 piazze*: Reiner Jr. è ora senza alcun dubbio un regista *à suivre*. (mar.mo.)