

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

f/

Lo sguardo infantile nel cinema italiano e francese

Ridefinizioni del punto di vista

by

Giovanna De Luca

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2002

UMI Number: 3063824

Copyright 2002 by
De Luca, Giovanna

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3063824

Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2002

Giovanna De Luca

All Rights Reserved

Approval Page

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

9/18/02
Date

Ernestina Pomicino
Chair of Examining Committee

9/18/02
Date

William Coleman
Executive Officer

Professor Hermann Haller, Queens College, CUNY

Professor André Aciman, The Graduate Center, CUNY

Professor Gaetana Marrone, Princeton University

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract**LO SGUARDO INFANTILE NEL CINEMA ITALIANO E FRANCESE: RIDEFINIZIONI
DEL PUNTO DI VISTA****by****Giovanna De Luca****Advisors: Professor Robert Dombroski, Professor Eugenia Paulicelli**

Cinema has always offered a variety of viewpoints on children, as film (the moving image) is ideal for capturing the sudden and unexpected nuances of childhood. This study considers how images of children in film provide us with unique interpretations of reality.

Walter Benjamin insists that the adult, after the Great War, is incapable of truly experiencing life, that is, of transforming what one senses into *sensation*. But witness the child, who perceives the world uninfluenced by adult prejudice and conceptualized language; observe the child observing his environment, capture this on film and present it in a sequence of images, and see how this provokes an emotional response in the adult, reawakening his capacity to feel for and connect to other human beings, to reestablish his historical and social place in an reality from which he had been separated, and to once again *interpret* the world around him.

This dissertation focuses on how certain Italian and French filmmakers demonstrated how the child's gaze could provoke a reawakening of our senses. By interpreting for the first time the signs of the surrounding world, the child becomes a narrator of history and of the human story. By visualizing childhood, and thus returning to it, we contribute again to the history of human discourse.

The work is divided into three parts. The first part focuses on the representation of childhood. It shows how, from an almost non-existent representation (from the Classical age to the eighteenth century), child iconography reached its peak in modern times, and especially in cinematic expression.

The second part provides an historical and geographical mapping of the Italian and French cinema as well as a comparative look at the child's role. Beginning with Neorealism, a number of directors are discussed, directors who have dedicated more than two films to childhood.

The third part presents six textual analyses of exemplary films, showing how movie directors have used different strategies for conveying the child's point of view, and emphasizing the importance of *auterism* in the rendition of childhood. The common thread that runs through these six films is that of rediscovered humanity.

Prefazione

Il connubio bambini e macchina da presa cominciato con l'invenzione del cinematografo, si è dimostrato uno dei più duraturi e stabili della storia del cinema. La figura infantile, grazie alla sua naturale cinegenia e all'immediatezza comunicativa che emana, ha spesso attratto e guidato le scelte stilistiche di molti registi.

Partendo dall'assunto benjaminiano sulla cinica acquisizione da parte dell'adulto dell'esperienza (capacità inariditasi definitivamente con la devastazione fisica e morale della guerra e perpetuata fino ai nostri giorni grazie all'invadente automazione del quotidiano), vogliamo qui dimostrare come lo sguardo infantile nel cinema, proponendo uno starniamento della realtà, recuperi e rinvigorisca nell'adulto la facoltà di esperire e "tramandare" agli altri la propria esperienza. Lo sguardo demistificante del bambino, simile alle lenti senza filtro della telecamera, provoca una risposta emotiva nell'adulto (nel momento del combaciamento del punto di vista dell'adulto e di quello infantile), tramite una rigenerazione percettivo sensoriale. Interpretando per la prima volta i segni del mondo circostante, il bambino diventa comunicatore e narratore della storia e di storie, ricucendo lo strappo avvenuto tra uomo e il mondo e uomo e sé stesso. Visualizzando l'infanzia e ritornando alla nostra infanzia, si realizza così la costruzione di una nuova storia del discorso umano.

Per non entrare nel territorio dell'adolescenza, diverso per psicologia e dinamiche sociali da quello infantile, e anche per non eccedere in eccessive divagazioni che la vastissima produzione sull'allargato genere infanzia comporterebbe, si è deciso di restringere il nostro campo d'analisi ai bambini dai zero ai dodici anni, età biologicamente e psicologicamente riconosciuta come infanzia. L'approccio adoperato è

interdisciplinare attingendo dalla teoria letteraria e critica filosofica e integrandole e adattandole alla scrittura cinematografica. Anche nell'applicazione di un approccio più formale, come nella sezione dedicata alle analisi testuali dei film, lo studio della "forma" si apre alla storiografia, alla società e soprattutto alle posizioni estetiche dei registi sottese ad ogni film. Difatti, sebbene sia facile sottolineare come la rappresentazione cinematografica dell'infanzia possa dare spazio all'esposizione della discontinuità dell'inconscio, soprattutto se si considera che la maggior parte dei registi inevitabilmente attinge dalla memoria del proprio vissuto per mettere in scena l'infanzia, è innegabile il riscontro di una chiara intenzionalità in chi ha dedicato più di un film alla condizione del bambino, spiegando così l'importanza data all'*auterismo* nel nostro studio. Il punto di vista infantile, guidato e motivato da quello del regista propone una duplice visione del reale da vicino e da lontano. Lo sguardo da lontano è quello dell'adulto su sé stesso nella revisione mnemonica della propria infanzia, quello da vicino è quello infantile calato nell'impressione del momento presente a cui si relaziona sensorialmente. Metodologicamente questo sguardo di mezzo ci è servito come guida per esplorare l'intrecciato rapporto tra infanzia, maturità e l'impronta autoriale nella rappresentazione cinematografica dei bambini.

La nostra analisi parte da una mappatura storico-topografica del cinema dell'infanzia italiano e francese dal dopo-guerra ad oggi. Si è deciso di considerare l'immagine infantile a cominciare da questo periodo per il fondamentale ruolo di tramite tra uomo e ambiente attribuitogli dal neorealismo nel processo di ricostruzione sociale del paese. Tale posizione ha favorito l'emergere e l'indipendenza di una nuova figura infantile cinematografica che distaccatasi dal ruolo di corollario dell'adulto

(caratterizzante la maggior parte del cinema muto infantile), diventa da questo momento in poi solida compagna del disorientato adulto, simbolo di riedificazione e di rinascita. La circoscrizione geografica all'Italia e alla Francia è determinata principalmente dalla distinzione e contiguità culturale delle due cinematografie nazionali, e dal notevole numero di film che i due paesi hanno dedicato all'infanzia, che si prestano e arricchiscono uno studio comparato. La prima parte si prefigge di delineare i percorsi storici e geografici che hanno portato l'infanzia da una invisibilità rappresentativa (dal periodo classico fino al 700), ad una graduale esposizione, iniziata con l'invenzione del cinematografo e culminata ai nostri giorni. Si è delineato soprattutto il legame tra la modernità della visualità e l'emergenza e diffusione dell'iconografia infantile. Nella seconda parte, cercando di sopperire ad una mancanza critica che delineasse in maniera più approfondita i percorsi culturali ed estetici in cui si è sviluppato e accresciuto il cinema infantile in Italia e in Francia, sono stati selezionati dei registi (Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, François Truffaut, Louis Malle, Luigi Comencini, Jacques Doillon, Maurice Pialat, Francesca Archibugi e Gianni Amelio), distinti sia per la qualità che la quantità di film dedicati all'infanzia, inquadrandoli nei climi storico-culturali nei quali hanno operato, evidenziandone stile ed idee. L'uso dell'ordine cronologico nella delineazione di estetiche cinematografiche e singoli film, ci è parso il principio organizzativo più adatto per evitare gli intralci inevitabili delle sovrapposizioni di tematiche e periodi. La terza parte è invece concentrata sulle analisi testuali di sei film esemplificativi, nella loro unità e diversità, delle molteplici strategie rappresentative dello sguardo infantile secondo la personalizzazione applicata da ciascun regista. Il filo rosso che lega i film è quello del punto di vista del bambino nuovo interprete della realtà, la cui

visione porta ad una riscoperta dell'umanità attivata non tanto sugli insegnamenti morali, quanto su una poetica riflessione sul reale.

In appendice, un'intervista al regista italiano Gianni Amelio, offre lo spunto per ponderare sulle motivazioni che spingono alcuni registi ad occuparsi dell'infanzia, e una sintesi in prima persona del nostro discorso sull'infanzia come metro di valutazione e di riscontro dell'adulto.

Acknowledgements

The late Robert Dombroski didn't know me when I first arrived at the Graduate Center, but he quickly came to believe in me and in my work, providing the machete with which I was to chop my way through the rugged terrain that lies somewhere between comparative literature and film studies. He nurtured my progress, not least by demonstrating clearly his strong faith in this dissertation (after all, little Bruno of *Ladri di biciclette* was his barber) and, more recently, even from his parisian distance, always managing to offer just the right words of assurance. To him I owe much gratitude. To him I dedicate this work.

Gaetana Marrone, my mentor and colleague from Princeton, stepped in after we all lost Professor Dombroski, and pushed me to the finish line. It was not just her strong hands which exerted the constant pressure I felt on my back, but also her strong brain that revealed so much to me, and her strong and always motivating words of encouragement. Eugenia Paulicelli, too, stepped in when I needed her most, and transcended her role as default supervisor by providing direction, advice, and support in just the right quantities. Hermann Haller, always the gentleman, did an amazing thing: he edited this fat thesis accent mark by accent mark, semi-colon by semi-colon, footnote by footnote, providing me with a perfectly proofread draft for my reference. He also served, impeccably, as my go-to man whenever I needed professional and emotional support. William Coleman did a small thing that was really a very big thing: he insisted I finish this dissertation, he set the dates, and he explained with great reason and acumen why it must be so. He, too, graciously tolerated my sometimes strenuous concern and distress when the going got tough, helping me immeasurably. Particular thanks goes to David Kleinbard, an able guide and excellent listener, who made my student years at the Graduate Center easier in so many ways.

Jerry Delameter served throughout as my point of reference, my beacon of hope, my light and my buoy – a buoy that, like all good buoys, remained afloat even in the most intemperate weather. I owe a debt of gratitude to Stuart Liebman whose early and constant support boosted my morale and my confidence after securing the prize that started all. Paolo Dal Ben – The Dal Ben – my dear friend and colleague and intellectual sympathizer and realist, the only person I know who can go an entire meal without a sip

of something non-alcoholic...to you I extend a soulful 'thank you' for your valuable advice and guidance.

And to my friends in New York (Sara and Jeff, Giovanna and Fausto, Rossella and Renato, Elena and Francisco, Angelo, Sara De Luca e Alejandro), my friends in Philadelphia (Pia and Kurt), and all my friends in Italy – thank you for your patience, advice, open minds, available shoulders, wisdom and experience, and good will. The Freddies provided the “psychological” support I needed, for which I thank them. They also provided their private space for my curricular use on numerous occasions, thereby enabling me to avoid exhausting, book-laden schleps to the library.

My mother, who came from Italy and stayed three months so that she could personally apply my nose to the grindstone – to her I owe everything. My father, too, sacrificed his familiar world for a temporarily uncertain one, first spending time in New York, then spending months at home without his better half telling him what to cook. And I thank my brothers – Maurizio for the stakhanovistic encouragement, and Alessandro for the spiritual encouragement and for always helping me keep things in perspective. Thanks, too, to the Parker family for the support and for the organization of my private library during my trips to Florida and Baltimore.

Finally, thanks go to my husband, Adam Parker, for his unfailing support without which this dissertation would have never been realized, and to my beloved and extremely patient daughter Zoë Alessandra, with the promise that, at least for a while, *“mamma non va a biblioteca.”*

TABLE OF CONTENTS

Copyright Page	ii
Approval Page	iii
Abstract	iv
Prefazione	v
Acknowledgements	vi
Prima Parte – <i>Itinerari infantili</i>	1
1. Dalla scoperta dell'infanzia alla sua rappresentazione	
1.1 "The Cult of the Child:" la nascita dell'infanzia nella letteratura	
2. Infanzia, cinema e modernità	
2.1 L'immagine come accesso all'esperienza	
2.2 <i>Cinegenia</i> dell'infanzia	
3. Jean Cocteau, poeta moderno del "cinéma d'enfance"	
4. Gli occhi puntati sulla guerra	
Seconda Parte – <i>Infanzia e rappresentazione: lo sguardo in scena</i>	40
1. Introduzione	
2. Il percorso neorealista	
2.1 Vittorio De Sica: "Adesso sì che i bambini ci guardano!"	
2.2 Lo sguardo diretto di Roberto Rossellini	
3. La Nouvelle Vague	
3.1 Tra autobiografismo e finzione: l'infanzia ritrovata di Truffaut	
3.2 Louis Malle: scandali, memorie e ambiguità	
4. Luigi Comencini, il padre orfano dei bambini del cinema	
4.1 Anni 70 e 80: tra crisi e compromesso	
5. <i>Heritage cinema</i> e nuovo realismo francese	
5.1 Il corpo delle emozioni nel cinema di Jacques Doillon	
5.2 La realtà secondo Pialat	
6. Il nuovo cinema italiano	
6.1 Francesca Archibugi: "I bambini sono solo delle persone di pochi anni"	
6.2 L'etica dello sguardo in Gianni Amelio	
Terza Parte – <i>Analisi Testuali</i>	153
1. Iterazione e ribaltamento: <i>Puer Senex</i> e <i>Puer Aeternus</i> in <u>Ladri di biciclette</u>	
2. La parola come irruzione della discontinuità nel selvaggio dell'Aveyron	
3. I piccoli vincenti di <u>L'argent de poche</u>	
4. L'infanzia di <u>Voltati Eugenio</u> tra favola e realtà	
5. <u>Au revoir les enfants</u> : etica ed estetica della memoria	
6. Lo sguardo oltre	
Conclusione	296
Appendice: Intervista a Gianni Amelio	299
Bibliografia	305

PRIMA PARTE

Itinerari infantili

"L'enfant ne peut-être connu que de l'extérieur, il est le plus mystérieux, le plus passionnant, le plus troublant des phénomènes naturels. Une sorte d'animal privilégié que nous devinons habité des dieux. Comment le romancier qui utilise les "mots de la tribu" des adultes ou même le peintre condamné à figer dans une impossible synthèse (...) ce pur comportement, cette durée changeante, pourraient-ils prétendre à ce que la camera vient enfin nous révéler: le visage énigmatique de l'enfance? Tous ces visages tachés de rousseur comme l'eau de l'étang par les feuilles mortes, ces yeux effrontés qui s'offrent, vous guettent et vous échappent comme l'écureuil dans un bois, ces gestes imprévus et nécessaires comme la nature elle-même, le cinéma seul pouvait capter dans ses filets de lumières et pour la première fois nous mettre face à face avec l'enfance."

André Bazin

1. Dalla scoperta dell'infanzia alla sua rappresentazione

Sabato 28 dicembre 1895, presso il Salon Indien du Gran Café al Boulevard des Capucines di Parigi, con l'inaugurazione del cinematografo, viene proiettato per la prima volta l'incontro tra telecamera e infanzia, unione che si rivelerà una delle più profonde e durature della storia del cinema. I film proposti, L'arrivée du train en gare de la Ciotat, Le goûter de Bébé, Pêche aux poisson rouges, mostravano rispettivamente la figlia di Louis Lumière vestita di bianco che tiene le mani della sua "bonne" e di sua madre mentre passeggia per la stazione ferroviaria di La Ciotat; la figlia di Auguste Lumière, fratello e collaboratore dell'inventore Louis, mentre fa colazione in giardino; infine la stessa bambina mentre cerca di afferrare con un cucchiaino un pesciolino rosso da un vaso. Un anno dopo, in Italia, Vittorio Calcina (per conto della casa Lumière con sede a Torino), il primo operatore italiano ad eseguire riprese cinematografiche per fini commerciali, ancora prima di essere conosciuto per il film Umberto e Margherita di Savoia a passeggio per il parco, realizza dei piccoli film tra i cui interpreti, come per i

fratelli Lumière, vi erano il figlioletto Achille e il nipotino Ettore. Sulle rivista Cinema del 1942, così vengono descritti due di questi film:

La gabbia dei matti. Il soggetto era semplice: Achille andava ad infastidire il pappagallo di nascosto dei suoi; arrivava il cugino Ettore che faceva lo spione correndo dai genitori, i quali piombavano e rifilavano un sacco di scapaccioni al dispettoso Achille.

Battaglia di neve. Achille prende a palle di neve un vigile che vuole elevargli contravvenzione, ma viene una terza persona che dà una manata sul cappello del vigile in modo da coprirgli gli occhi. Indi fuga generale mentre il vigile cerca invano di togliere quell'incomodo impiccio dagli occhi.”¹

Da questi rivoluzionari e comuni inizi, all'insegna della sperimentazione e presentazione della settima arte nel mondo, la Francia e l'Italia hanno scelto dei bambini come portabandiera del cinema. Da allora in poi la rappresentazione cinematografica dell'infanzia non si è più fermata, imponendosi sempre di più nel mercato cinematografico internazionale, generando un filone, soprattutto in Europa, che forse più degli altri è stato ed è autentico testimone dei cambiamenti della società. Dal dopoguerra in poi, le due vicine nazioni (senza trascurare la produzione britannica e svedese) hanno prodotto competitivi esempi di cinematografia infantile riconosciuti in tutto il mondo: Ladri di biciclette, Germania anno Zero, Les 400 Coups, L'argent de poche, Pretty Baby, Au revoir les enfants, Ciao professore, Pinocchio, Ponette, Il ladro di bambini solo per citarne alcuni. Seppure con canoni estetici-narrativi di partenza diversi (quella italiana indirizzata soprattutto all'esplorazione di una estetica dell'ambiente, quella francese su quella introspettiva-psicologica) le due produzioni si sono sviluppate su un'asse temporale che ha permesso, nonostante le facili e frequenti digressioni, in un percorso

¹Nadir Giannitrapani, e Roberto Persichini, “La vera origine del cinema italiano,” in Cinema a.VII, 142, 25 maggio, 1942.

quasi a staffetta, di attenersi alla linea di partenza creando un discorso unitario sull'infanzia, facilitando il compito di un programmatico studio comparato che rilevasse similitudini, contrasti e peculiarità nella loro diversificata unità.

In anni recenti, sempre più sugli schermi internazionali si sono avvicinate immagini di bambini (di spicco sono le candidature ad Hollywood nel 1999 come "Best Foreign Film," dove tre dei quattro film selezionati avevano bambini come protagonisti: La vita é bella di Roberto Benigni, Central Station di Walter Salles e Children of Heaven di Majid Majidi), sottolineando un crescente interesse da parte di pubblico e critica per l'infanzia. Tra i film più famosi vanno menzionati: The Thief di Pavel Chukhrai (1999), The Butcher Boy di Neil Jordan (1999), Ma vie en Rose di Alain Berliner (1999), The Apple di Samira Makhmalbaf (1999), Liam di Stephen Friars (2000), Harry Potter di Chris Columbus (2001), About a Boy di Chris Weitz, Paul Weitz (2002).

L'odierna rappresentazione cinematografica dell'infanzia é il culmine di un'evoluzione che testimonia il passaggio da una concezione e raffigurazione del bambino negativa e violata (all'inizio della civiltà occidentale) ad una rivalutazione quasi osannante, compensatrice della graduale sparizione di uno status sociale, quello infantile, favorita e allo stesso tempo recuperata, dai media sempre più ingombranti. Si é tutti, in linea generale, concordi con gli studi ampiamente divulgati dello storico Philippe Ariés che dimostrano come il concetto d'infanzia sia un'invenzione dell'età moderna, riempiendo finalmente un vuoto sociale-culturale durato secoli. Per Ariés la confusione tra età adulta e infanzia nell'epoca pre-moderna é connessa alla mescolanza tra infanzia come età biologica e infanzia come "dipendenza" dall'adulto. In questo senso é possibile identificare nell'epoca industriale, con la progressiva indipendenza dagli adulti dei

bambini asserviti alla inarrestabile dinamica produttiva, la nascita effettiva dell'infanzia come categoria sociale a sé stante. Ariés però ha tralasciato di sottolineare una necessaria distinzione tra l'idea dell'infanzia come vita infantile e l'immagine dell'infanzia, ovvero la rappresentazione che una società ne fa.² I due concetti spesso non collimano essendo il primo legato alla effettiva vita dei bambini e il secondo soprattutto ad una proiezione adulta di un ideale socio-culturale. È però solo nel tracciato dell'evoluzione della rappresentazione infantile che è possibile rilevare un'autonomizzazione dell'infanzia come status sociale rafforzatosi proprio attraverso il maggiore potenziale semiotico conferitole: alla maggiore visibilità fa eco una più precisa identità sociale.

Ripercorrendo brevemente le origini occidentali dello sviluppo del concetto d'infanzia e della sua rappresentazione, si può constatare come sebbene non sia insolito ritrovare raffigurazioni infantili approssimative tra i reperti greci e romani (si ricordino le sculture ellenistiche e gli affreschi pompeiani), il bambino nell'età classica veniva considerato come sottoprodotto dell'uomo per inferiorità fisica e soprattutto capacità intellettive. Era compito dell'adulto quindi di educarlo alla vita attraverso l'esercizio della ragione. Non sorprende di conseguenza che in queste società l'infanticidio (considerato omicidio dai romani soltanto nel 374 A.D.), l'uccisione dei figli malati o illegittimi o gli abusi sessuali da parte degli uomini più anziani, venissero praticati nella più completa legalità. Lo stesso Aristotele nell'Etica Nicomachea affermava che i bambini erano incapaci di pensare e che la loro psiche era così vuota, da non possedere nemmeno un amore innato per i loro genitori (che solo con l'età della ragione cominciava a manifestarsi). In Historia Animalium, Aristotele addirittura paragona i bambini a dei

² Per una dettagliata analisi sulla dicotomia infanzia-vita e infanzia-immagine vedere Ferdinando Cabo Aseguinolaza, Infancia y modernidad literaria (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001) 27.

piccoli nani nella loro struttura fisica, forniti di una memoria debole a causa del peso nella parte superiore del loro corpo rispetto al resto. Nonostante Sant'Agostino nelle Confessioni considerasse il bambino come un mostro di egoismo e di cattivo temperamento, "concepito nell'iniquità," nutrito peccaminosamente nel ventre e pronto a schiavizzare coloro che lo circondano, il Cristianesimo promuoveva un'immagine innocente dell'infanzia. I bambini erano senza malizia e per questo in grado di conquistare il regno dei cieli. Grazie al Cristianesimo cominciamo a trovare riferimenti all'infanzia sia nelle sacre Scritture che nel Nuovo Testamento. In particolare nelle arti figurative appaiono le prime immagini dei bambini. Il *puer natus est* si affianca all'immagine della crocefissione di Gesù, diventando sempre più oggetto di devozione. Benchè ciò testimoni un passo avanti verso una definizione dell'infanzia, non redime totalmente la figura *puer*, che ancora veniva considerata in rapporto solo a quella adulta, uscendone sempre inferiore. Il bambino dovrà prima superare la privazione affettiva del Rinascimento, che lo vedeva allontanato da casa sin dalle fasce affinché imparasse un mestiere, e poi soccombere ai dettami del Razionalismo nel XVII e XVIII secolo che lo volevano un essere senza ragione e quindi con caratteristiche negative fantastico-mostruose, per poter finalmente assurgere ad un ruolo autonomo di individuo con la propria razionalità e propri sentimenti.

1.1 "The Cult of the Child": la nascita dell'infanzia nella letteratura

Il fenomeno storico-filosofico che aveva dato centralità alla figura infantile nella cultura e società europea, quello definito da George Boas come "Cult of the Childhood," si

consolidò nel diciassettesimo secolo con il diffondersi del primitivismo. Il filosofo inglese John Locke rivoluzionò il concetto sociale d'infanzia sostenendo che la mente è una *tabula rasa* su cui le esperienze – dapprima sensoriali e poi concettuali – si poggiano. Rousseau in seguito estese l'idea di Locke prendendo in considerazione gli aspetti pedagogici dello sviluppo infantile. Da Rousseau in poi, l'infanzia non è stata più considerata come una maturità mancata, ma piuttosto come uno stadio della vita che deve essere opportunamente alimentato. Nel 1762 Jean Jacques Rousseau scrisse Emile, un romanzo in cui egli indaga sui doveri e azioni dell'uomo. Il romanzo si sviluppa dal presupposto che la natura umana sia originariamente buona e che venga poi corrotta dalle cattive istituzioni. La formazione del personaggio di Emile ha luogo in campagna, lontano da qualsiasi influenza eccetto quella dei suoi precettori a cui viene affidato l'arduo compito di fornire “forza, assistenza, giudizio” allo sprovvisto fanciullo. In quello che al primo sguardo potrebbe sembrare un paradosso del pensiero rousseauiano, dove ad una mitica perfezione originaria del fanciullo viene contrapposta un'appropriata educazione per perfezionare ciò che nasce “perfetto,” è possibile anche intravedere alcuni dei fondamenti del pensiero moderno quali il valore della memoria della propria infanzia per la formazione della coscienza di sé stessi e definizione del “sentimento di identità” della propria esistenza adulta come reazione alla rottura tra uomo e ambiente. Lo sviluppo dell'individuo attraverso un'azione regressiva di recupero del ricordo, la promozione del mito dell'integrità primigenia si ritroveranno poi in tutta la poetica romantica, dove il concetto di memoria verrà legato a quello di immaginazione e creatività. Dieter Richter individua nel processo di civilizzazione dell'epoca borghese un consolidamento della percezione del bambino come “entità estranea” che ha favorito

quella differenziazione sociale dove “gli strati sociali superiori prendono le distanze dal mondo istintuale e dai modelli di comportamento degli strati inferiori – attraverso la creazione di canoni comportamentali più ‘artefatti’, con un maggior controllo delle emozioni, attribuendo una crescente importanza al ruolo della razionalità e con una progressiva alienazione dalla natura.”³ Ma, come si evidenzierà in seguito, se questa percepita alterità del bambino acuisce il distanziamento tra infanzia e adulti, sarà proprio l’immagine infantile come entità altra che raccoglierà dapprima l’idea romantica del bambino primordiale come ritorno alla perduta purezza e integrità dell’uomo, e in seguito, con l’età moderna, quella del tramite garante del recupero della perduta abilità di sentire, di fare esperienza.

L’immagine infantile riprodotta con connotazioni sacrali o soprannaturali nelle arti figurative, da questo momento in poi si laicizza e trova sempre più spazio nella letteratura, generando persino un genere letterario a sé stante iniziato e diffusosi in particolare in Europa nel XVIII e XIX secolo. La letteratura infantile come genere letterario viene definita da Richard Coe come

“An extended piece of writing, a conscious deliberately executed literary artifact, usually in prose (and thus intimately related to the novel) but not excluding occasional experiments in verse, in which the most substantial portion of the material is directly autobiographical, and whose structure reflects step by step the development of the writer’s self; beginning often, but not invariably, with the first light of consciousness, and concluding, quite specifically, with the attainment of a precise degree of maturity.”⁴

La scoperta di sé attraverso la propria infanzia, oltre a riflettere l’influsso della psicoanalisi nella letteratura, promuove l’autonomia e la validità dell’esperienza infantile

³ Dieter Richter, Il bambino estraneo (Firenze: La Nuova Italia, 1992) 17.

in un filone letterario circoscritto, che ha per solo protagonista l'infanzia. Nel genere della letteratura infantile, rientrano anche altri generi quali il *bildungsroman*, l'epica, la confessione, e il saggio personale. Nonostante l'antiorità rispetto agli altri (la confessione e l'epica precedono cronologicamente il saggio personale e il *bildungsroman*), essi riflettono una tendenza nel mondo letterario occidentale del diciassettesimo secolo focalizzata sullo sviluppo dell'essere umano nella sua interezza, a cominciare dalla sua infanzia per poi arrivare alla sua vita adulta. Al fianco di tali filoni ritroviamo anche la fiaba e il racconto, sempre di natura pedagogica che si sono imposti alternativamente in maniera più o meno forte, a seconda delle diverse correnti culturali in Europa.⁵ Nel XIX e XX secolo, la produzione letteraria infantile continua copiosamente mirando alternativamente ad un lettore adulto a cui fornire un insegnamento morale, e ad un pubblico infantile sempre più affascinato dalle avventure e prone al genere fantastico (Oliver Twist (1837-38) e David Copperfield (1849-50) di Dickens, Treasure Island (1883) di Stevenson; The Jungle Book di Kipling; Le petit prince (1943) di Saint-Exupéry; i misteri della Jungla nera (1895); Il corsaro nero (1899), I pirati della Malesia (1896) di Salgari; Vingt mille lieues sous la mer (1869-70) di Verne).

Il mito dell'infanzia come ritorno alle origini e all'unità uomo-natura portato avanti dalla letteratura romantica (Wordsworth, Blake, Byron) si sviluppò in una forma

⁴ Richard N.Coe, When the Grass Was Taller (New Haven: Yale University Press, 1984) 8-9.

⁵ La letteratura fiabistica (nata con Perrault) diversamente dalle storie dell'umanesimo, pur con intenti pedagogici non si riferiva alla storia o alla mitologia ma piuttosto proponeva un universo parallelo a quello del bambino, stimolando la sua creatività fantastica. La fiaba verrà osteggiata dalla pedagogia illuministica perché contraria alla emancipazione razionale, fu però riproposta nel romanticismo perché considerata ricchezza culturale del popolo illiterato, quindi del gruppo sociale più vicino all'infanzia. Con i fratelli Grimm ci saranno sempre più riferimenti al reale. Durante il decadentismo invece la fiaba sviluppa un nuovo linguaggio mitologico-simbolico, dove gli inglesi si sono distinti per produzione e originalità: Thackeray (La rosa e l'anello, 1855), Ruskin (Il re del fiume d'oro, 1851), Carroll (Alice nel paese delle meraviglie, 1865), T.S. Eliot (Cats, 1939). La letteratura infantile ai giorni nostri non cela il suo intento didattico ed è sempre mirata per età e sesso con caratteristiche più cosmopolite.

binaria complementare. Se da una parte Schiller sosteneva che il mito dell'infanzia fosse legato a quello della natura perché come essa “ha vita spontanea (...) e leggi proprie e immutabili,” caratteristiche dell'infanzia a cui si ambisce e che si vogliono preservare, d'altra parte, come viene ben presentato da Richter, ciò non ha impedito alla società romantica di rafforzare idee di “plasmazione pedagogica” a partire dalla scolarizzazione, per migliorare il processo di “affinamento” del bambino. La non prevedibilità infantile, lo status cronologico in evoluzione e in continuo processo di ridefinizione che si apre su un orizzonte illimitato di possibilità, in contrasto con la circoscritta realtà dell'essere adulto, rappresenta sia il desiderato ritorno ad un'irrecuperabile potenzialità, che una minaccia per un eventuale spodestamento di acquisito potere. Il mito infantile romantico si esterna proprio in questa binaria connotazione di aspirazione e timore verso un'età aperta che però non c'è più. Questo duplice sentimento trova naturale espressione nell'immaginario che favorisce il ritorno alle innocenti e pure origini dove la divisione uomo-natura non è ancora avvenuta. L'immobilizzazione *fictional* della figura infantile in un indefinito passato, evocando un tempo perduto, riesce allo stesso tempo ad esorcizzare il potere illimitato di quel bambino riuscendo a non farlo mai più trasformare in un “minaccioso” adulto.

2. Infanzia, cinema, modernità

Si è detto che le radici di quella che oggi viene considerata infanzia, bisogna rintracciarle nella cultura moderna, periodo in cui la sua rappresentazione, in particolare nel passaggio dalla letteratura al cinema, ha acquisito gli specifici contorni moderni di “indefinitezza,”

ovviamente non autonomamente, ma come proiezione delle inquietitudini e desideri dell'uomo adulto, espressione di un immaginario a cui essa è spesso estranea per la sua partecipazione da referente e non creante.⁶ Malgrado ciò, la rappresentazione infantile nell'età moderna è stata strumentale nella ricostituzione della frammentata coscienza dell'adulto nell'ambito della *quête* di uno spazio umano compromesso dalla società industriale. I saggi di Bergson L'essai sur les données immédiates de la conscience (1889) e Matière et mémoire (1896) hanno influito sul binomio creazione-infanzia nella misura in cui per Bergson la coscienza è innanzitutto memoria e quest'ultima non è solo *mimesis* ma soprattutto ricordo creatore. La memoria volontaria è troppo interessata alla ricostruzione dell'azione di uno specifico ricordo, piuttosto che alla sensazione e il sentimento ad esso sotteso. In questo senso, si invita l'artista a far ricorso alla memoria involontaria per ricostruire il passato ricreandolo: "L'artiste est celui qui, par l'intuition, nous permet d'atteindre à une connaissance profonde des choses."⁷ L'estetica bergsoniana condannando la ricostruzione storica dell'intelligenza ha promosso una rappresentazione artistica legata all'espressione di quella che Carlo Cassola descrive come "coscienza subliminale, ovvero l'oggetto spogliato di tutti gli attributi etici, ideologici e psicologici."⁸ Assieme alla teoria della conoscenza bergsoniana, la psicoanalisi e gli studi freudiani hanno contribuito ad avvalorare la tesi della modernità dell'immagine infantile. Il recupero della propria infanzia attraverso la memoria come base introspettiva per superare le nevrosi dell'adulto, la frammentazione del sé, il dinamico conflitto tra la dimensione razionale e irrazionale dell'individuo, la diversa concezione della temporalità

⁶ "El protagonismo de que goza el niño radica en una atribución que le es, como tal, ajena." Cabo Aseguinolaza, Infancia y modernidad literaria, 7

⁷ Gilbert Bosetti, Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain (Grenoble: Ellug, 1987) 26.

⁸ Citato in Bosetti, Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain 27.

nel “tempo-ripetizione” definito dalla coazione a ripetere, sono elementi che ben si combinano con la concezione moderna dell’arte basata sulla soggettività, prospettivismo, temporalità, visualità-visione, e soprattutto apertura verso nuovi tipi di esperienza.⁹ Il frammentato io dell’uomo moderno ricerca nella passata esperienza della propria infanzia quell’unità originaria sensoriale e mentale che si dissocia poi con la crescita. La ricerca dell’adulto nel proprio vissuto infantile acquista il senso di una piena relazione con il mondo solo attraverso lo scarto temporale occorso tra l’età infantile e quella adulta: l’infanzia è un passato che ha senso solo nel tempo presente. La raffigurazione artistica dell’infanzia riesce a racchiudere questi diversi tempi nella sua triplice valenza di “prodotto” che include un presente, un tempo indefinito e un passato attraverso il presente. Il tempo presente è determinato da ogni momento di fruizione dell’oggetto d’arte inteso come realtà fisica; il tempo indefinito dal suo soggetto, l’infanzia, che in quanto passaggio sociale interiorizzato come origine-originale assoluta è costante presenza in quanto continua parte della nostra essenza e non è perciò circoscrivibile in un determinato tempo; il passato attraverso il presente è definito dal creatore del soggetto il quale descrive un passato universale (l’infanzia) che acquista senso solo nell’interpretazione presente dell’individuo.

In questa prospettiva globalizzante, diventa essenziale la funzione della rappresentazione cinematografica dell’età infantile come punto d’incontro tra uomo e bambino, uomo e sé stesso, uomo e arte. Essa, presentando un discorso in divenire che

⁹ Gilbert Bosetti mette in discussione l’affermazione di Peter Convey che nei suoi studi sul tema dell’infanzia nella letteratura inglese, ha evidenziato come il culto dell’infanzia manifestatosi durante il periodo del puritanesimo dell’età vittoriana abbia subito un capovolgimento in seguito agli studi freudiani sulla sessualità infantile, compromettenti l’idea di innocenza finora attribuitagli. Invece, per Bosetti, la psicoanalisi, abolendo il pregiudizio dell’asessualità infantile non ha eliminato il mito infantile, semmai il contrario. Evidenziando il principio del soddisfacimento del piacere nelle prime fasi della crescita, essa ha

racchiude il vecchio e il nuovo, agisce sull'osservatore su due livelli: identificativo e riformulativo. L'uomo riesce a vedere il proprio essere nella immagine "reale" riprodotta sullo schermo in un tempo effettivo presente mentre viene catapultato in un tempo familiare "altro" destrutturando e strutturandosi in questa osservazione. Il desiderio di immediatezza e di spontaneità dei sentimenti, il volersi rapportare al presente usando il passato, la crisi del romanzo accompagnata dalla scoperta del cinematografo, sono tutti elementi che hanno veicolato "l'art de l'enfance" verso il grande schermo. Nel 1927 Blaise Cendrars affermava:

Le rôle du cinéma dans l'avenir, sera de nous redécouvrir des hommes, nous mêmes de nous redémontrer, de nous remontrer à nous-même, de nous fair voir à nous, de nous fair accepter à nous-même, sans rancoeurr et sans dégoût, tel quels nous sommes, avec la vie de nos ancêtres, et celle de nos enfants en nous.¹⁰

François Vallet ha ben delineato come si possa effettuare un accostamento tra telecamera e sguardo del bambino nella loro panoramica visione a 360 gradi della realtà, che riproducendo una realtà senza filtri sul grande schermo riesce perciò a smaterializzarla della propria fisicità arrivando direttamente alla sua essenza.¹¹ La percezione panoramica del reale da parte del bambino ci accosta ad una visualizzazione temporale che si spazializza, staccandosi completamente dalla linearità e continuità e avvicinandosi alla vera percezione in continuo flusso che si ha del tempo. La modernità dello sguardo infantile é proprio in questa sua unità e incompiutezza che trae la sua potenza

rafforzato nell'uomo nevrotizzato moderno la ricerca di un passato felice dove il mondo circostante fosse assoggettato a quello personale nell'esaudimento del piacere.

¹⁰ Blaise, Cendrars, "L'A.B.C. du cinéma" Tout autour d'aujourd'hui, vol. III (Paris: Les Ecrivains Reunis, 1931) 20.

¹¹ François Vallet, L'image de l'enfant au cinéma (Paris: L'edition du Cerfs, 1991) 119.

nell'accentramento e nella coesistenza indecifrabile di accumuli di percezioni e sentimenti.

2.1 L'immagine come accesso all'esperienza

Se nel XX e XI secolo la scrittura per l'infanzia da una parte diventa sempre più cosmopolita e mirata in base ad età e sesso, d'altro canto cede sempre più terreno al linguaggio visivo cinematografico che si afferma velocemente grazie soprattutto alla sua impronta più diretta rispetto a quello letterario. La lettura sensoriale di un'immagine, diversamente da quella intellettuale della scrittura, promuove una interpretazione diversificata secondo il proprio bagaglio di esperienze e conoscenze e allo stesso tempo stratificata in base alle differenti età di coloro che vi hanno accesso. Essa si offre a tutti perché non ha bisogno di essere codificata per essere acquisita. Tale fenomeno di avvicinamento tra la rappresentazione figurativa come "opera d'arte riprodotta"¹² e l'uomo, fa parte di un processo di democratizzazione che ha voluto vedere proprio nell'immagine indiscriminante la partecipazione tangibile delle masse al fenomeno culturale. Nell'epoca moderna il fenomeno dell'automatizzazione ha favorito un mutamento della percezione sensoriale che si è adeguata sempre di più ai tempi storici che l'hanno determinata. L'enfasi sulla sensorialità come elemento di conoscenza comincia ad emergere verso la metà del 700, quando i principi della fenomenologia kantiana, rivoluzionando i criteri della filosofia precedente, accreditavano alle due forme

¹² Walter Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Torino: Einaudi, 1966)

a priori di tempo e di spazio la fondazione del mondo percepito¹³ imponendo l'orizzontalizzazione gnoseologica come superamento dell'ontologia verticalizzata medievale. Le scoperte tecnologiche e la meccanizzazione del secolo seguente hanno poi favorito e accelerato tale riformulazione cronotopica. L'incredibile diffusione della visualità nell'epoca moderna (il cinema in particolare), affidando all'unità narrativa dell'immagine il racconto della storia, ovvero il tempo di narrazione determina una spazializzazione della temporalità. Ogni immagine sulla pellicola imprime un pezzo di realtà per un tempo illimitato. Lo scorrere delle immagini cinematografiche corrisponde al flusso del tempo interiore. Davanti al film non ci si pone in maniera contemplativa come innanzi ad un quadro, ma lo si segue emotivamente adattando di continuo la nostra percezione alle immagini percepite.

Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione.¹⁴

A sua volta, lo spazio dell'immagine cinematografica, diventa ad un tempo onnicomprensivo e restrittivo. Il primo piano dilata a dismisura l'immagine in contrapposizione al piano di inquadratura a campo lungo che la contrae. La spazialità assume forme illimitate che come il tempo, non vengono percepite in evoluzione ma solo in rappresentazione diventando tutt'uno con il percepiente. Nell'epoca industriale la

¹³ Prima di Kant, la conoscenza sensoriale era stata interpretata come mera recezione e il valore attribuito era quello di elemento conoscitivo delle sensazioni. Kant, staccandosi nettamente dalla tradizione che lo precedeva, suddivide la sensibilità in esterna ed interna: la prima ci mostra il mondo come dato esteriore, la seconda come coscienza della nostra vita interiore. Per lui quindi la conoscenza sensoriale avviene sulla base di alcune forme soggettive: la forma della sensibilità esterna è lo spazio, quella della sensibilità interna è il tempo. Lo spazio e il tempo antecedono l'esperienza, ma dalla parte del soggetto sono quindi parte della nostra costituzione soggettiva quali forme *a priori*. Ciò non li priva di validità oggettiva, ma fa sì che questa sia limitata agli oggetti in rapporto a noi ("fenomeni"). Vedi Immanuel, Kant, Critica della Ragion Pura.

velocità diventa l'inspiegabile motore della vita quotidiana. L'operaio della catena di montaggio attua dei precisi movimenti, indipendenti l'uno dall'altro, in un determinato tempo per massimizzare la sua produttività. Non gli è permessa alcuna riflessione sul lavoro attuato. Con la stessa velocità si reca e rientra dal lavoro. A questo ritmo serrato un rapporto con il reale può essere stabilito solo con un'acquisizione sensoriale, che gli consenta di essere cosciente del mondo circostante senza interrompere però il proprio ritmo. Ovviamente tale velocizzazione permette soprattutto una percezione distratta, incapace talvolta di trasformarsi in coscienza, ma ciò non le impedisce di attecchire comunque a livello inconscio e di ripresentarsi casualmente qualora una nuova stimolazione si presenti.¹⁵ Walter Benjamin ne L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica scrive:

[R]endere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione. Ogni giorno si fa valere in modo sempre di più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio, nell'effigie, nella riproduzione.¹⁶

Per l'uomo moderno tale accorciamento delle distanze attuato con il "possesso" dell'immagine riprodotta, somatizza una ridestata necessità di esperire, che nella potenza del visuale trova un appagamento immediato. Per l'automa espropriato della propria sensibilità emotiva, l'immagine differita della realtà, perdendo la caratteristica della sua

¹⁴ Walter, Benjamin Angelus Novus (Torino: Einaudi, 1962) 110.

¹⁵ Si fa riferimento qui alla a corporalità della *mémoire involontaire* delineata da Proust.

¹⁶ Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica 25

“aura,”¹⁷ ovvero della sua lontananza e presenza, si trasforma in oggetto di esperienza comune, e tale condivisibilità ne facilita la sua ricezione ed il suo possesso. L'appropriazione dell'immagine gli é consentita in funzione della virtualità di quest'ultima. Allo stesso tempo é proprio l'effimera appropriazione di un oggetto non possedibile materialmente, il gioco forza della promozione del culto dell'immagine da parte della società capitalistica. Il bisogno dell'uomo contemporaneo di nuovi stimoli, e l'acuirsi di una disponibilità di relazionarsi all'arte soprattutto attraverso i sensi, é stato quindi sia frutto che origine dell'avvento della scoperte tecnologiche che hanno favorito la creazione prima della fotografia e poi del cinema. Il noto critico francese André Bazin così scrive al riguardo:

The guiding myth inspiring the invention of cinema, is the accomplishment of that which dominated in a more or less vague fashion all the techniques of the mechanical reproduction of reality in the nineteenth century, from photography to the phonograph, namely an integral realism, a recreation of the world in its own image unburdened by the freedom of interpretation of the artist or the irreversibility of time.¹⁸

Come dimostrato anche dalla letteratura del periodo, ossessione del XIX secolo diventa il mito della riproduzione della realtà, che si avvalora dei nuovi mezzi meccanici per ripresentarne non la sua staticità, come era avvenuto nelle altre arti figurative (pittura e scultura), ma il movimento, la sua vitalità. Il determinismo materialistico alla base di tali tendenze (in letteratura si fa riferimento a quelle naturaliste, realiste e veriste per quanto riguarda l'Italia) aveva favorito una estetica del reale attraverso il cui rispecchiamento si

¹⁷ Nell'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità storica, Benjamin afferma che l'opera d'arte tradizionale possiede un *quid* sacrale unico. Un'*aura* che le permette di essere inavvicinabile ma presente. Con la riproduzione tecnica tale innavvicinabilità si perde, la qualità magico-rituale che caratterizza l'opera d'arte svanisce per essere sostituita dal valore espositivo che la rende accessibile a tutti.

potessero analizzare i fenomeni psicologici, spirituali, culturali dell'uomo. Se si vuole quindi concedere a Bazin che agli esordi la riproduzione meccanica del mondo fosse priva dell'interpretazione dell'artista, bisogna però opportunamente puntualizzare che il cinema in particolare ha impiegato poco tempo a stabilire una propria estetica del reale dove la cinepresa esprimesse dettagliatamente il punto di vista dell'autore. La totale penetrazione nella realtà attraverso l'immagine filmica, se all'inizio soddisfaceva la richiesta di nuovi stimoli da parte dell'uomo moderno, dopo l'esperienza delle guerre era diventata anch'essa limitata, non riuscendo più a sollecitare la sensibilità collettiva intorpidita dalle privazioni e sofferenze del conflitto. E' per questo che la cinematografia del dopoguerra trova nello sguardo in divenire del bambino il potenziale strumento per un recupero dell'esperire, della volontà e capacità di relazionarsi al mondo e agli altri spazzate via dall'irrazionalità che aveva inondato l'Europa nella prima metà del 900.

2.2 Cinegenia dell'infanzia

Come si è evoluta l'immagine cinematografica infantile? Perché c'è sempre stato tanto interesse per l'infanzia da parte dei cineasti? Nel suo libro The Disappearance of Childhood, Neil Postman afferma che l'infanzia come struttura sociale nella società contemporanea sta scomparendo.¹⁹ Così come l'invenzione della stampa, ridefinendo il concetto di età adulta con la nuova figura del letterato,²⁰ ha favorito lo sviluppo dell'idea

¹⁸ André, Bazin, What is Cinema? Vol. I Trad. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1984) 21.

¹⁹ Neil, Postman, The Disappearance of Childhood (New York: Vintage Books, 1994) 3

²⁰ Secondo Postman, la linea di demarcazione tra infanzia e età adulta favorita dalla creazione dell'uomo di lettere rinascimentale è tanto più importante se la si relaziona con il Medio Evo, quando non avendo né i giovani né gli anziani accesso alla lettura, non vi era differenza tra le due categorie. Il mondo dell'informazione era alla portata di tutti, per cui tutti vivevano nello stesso ambiente sociale e culturale.

sociale dell'infanzia come status propedeutico a quello simbolico adulto (da raggiungere solo attraverso la conoscenza dei suoi segreti, ovvero attraverso l'istruzione e la lettura) allo stesso modo oggi i media sempre più indiscriminati hanno sbiadito la linea di demarcazione esistente tra infanzia e età adulta. Quando il processo infantile di scoperta dei segreti dell'età adulta viene così violato, afferma Postman, la differenza tra le due classi sociali si attenua. Il risultato di ciò è una narcisistica estensione della sensibilità dell'età adulta che deborda i confini generazionali coprendo sia infanzia che vecchiaia. Al pensiero di Postman bisogna aggiungere che è nell'interesse delle società avanzate contemporanee promuovere l'immagine dell'adulto produttivo e operante favorendo quindi una sorta di eugenica sociale che consideri la fanciullezza e la vecchiaia come periodi inefficienti della vita umana e che, riconoscendo l'importanza dell'idea sociale dell'infanzia come sostenitrice di aspettative e di speranze, ne compensi la sua scomparsa attraverso una sua acuita visualizzazione. Paradossalmente sono quegli stessi media distruttori dell'infanzia come stadio generazionale nella vita dell'uomo, che ancora la mantengono in vita concettualmente. In particolare, aggiungerei che il cinema sembra opporsi al fagocitante mondo visivo (soprattutto quello delle riviste, televisione e pubblicità) che fa uso spregiudicato di giovani modelle "in the guise of knowing and sexually enticing adults, entirely comfortable in the milieu of eroticism,"²¹ proponendo l'immagine infantile con connotazioni tradizionali favorendo così il rispetto del ricordo-nostalgia di tale idea sociale. Il rapporto virtualizzato con l'infanzia denuncia non solo la sua scomparsa e la conseguente idolatrizzazione che consegue uno status, quello infantile, relegato per alcuni aspetti solo alla memoria personale, ma anche un distanziamento tra l'uomo adulto e l'impossibilità di esperire, che trova nel virtuale sia un

²¹ Postman, 5.

rafforzamento di tale distanza ma anche un potenziale tramite sensoriale che potrebbe facilitare una riappropriazione indolore del fare esperienza. La rappresentazione visiva dell'infanzia e il crescente dominio dell'immagine nella società contemporanea, sono i risultati di un'evoluzione storica e sociale che ha concentrato nella percezione sensoriale visiva il rapportarsi dell'uomo con il mondo e nell'atto fisico del sentire l'immagazzinamento del ricordo. Frederic Jameson considera la visione di un film un'esperienza fisica che come tale viene ricordata. Prendendo in prestito da Proust e Baudelaire il concetto di memoria sensoriale, Jameson afferma: "[M]emories are first and foremost memories of the senses, and that it is the senses that remember, and not the 'person' or personal identity."²² La preponderanza della sensorialità sull'intelletto è sintomatica sia della crisi dell'essere adulto diventato incapace di sentire e quindi in necessità di nuovi stimoli, che quella della parola scritta che richiede un recupero emotivo per essere recepita. All'impossibilità di esperire, è legata l'impossibilità di dire e raccontare, ovvero di disporre come afferma Giorgio Agamben, dell' "autorità" garante dell'esperienza."²³ Lo sguardo demistificante sulla realtà del bambino cinematografico, i suoi occhi puntati direttamente sul mondo, determinano un recupero della storia attraverso una rigenerazione linguistica realizzata tramite l'approccio fisico. Il vedere attraverso la sensibilità infantile ci permette di ritrovare un nuovo linguaggio, ci consente di inventare i primi balbettii ripercorrendo le diverse tappe della nostra infanzia. L'espropriazione dell'esperienza dell'uomo odierno era stata già individuata da Walter

²² Frederic, Jameson, Signature of the Visible (New York: Routledge, 1992) 1

²³ Giorgio Agamben scrive: "Perché l'esperienza ha il suo necessario correlato non nella conoscenza, ma nell'autorità, cioè nella parola e nel racconto, e oggi nessuno sembra più disporre di autorità sufficiente a garantire un'esperienza e, se ne dispone non è nemmeno sfiorato dall'idea di allegare in un'esperienza il fondamento della propria autorità." In Infanzia e storia (Torino: Einaudi, 1978) 6.

Benjamin nel 1933. Egli ne attribuiva l'origine alla distruzione provocata dalla guerra mondiale, ai luoghi di scontro dai quali si tornava "depletati" dall'esperienza:

La gente tornava ammutolita...non più ricca, ma più povera di esperienze partecipabili...Poichè mai le esperienze hanno ricevuto una smentita così radicale come le esperienze strategiche attraverso la guerra di posizione, le esperienze economiche attraverso l'inflazione, le esperienze corporee attraverso la fame, le esperienze morali attraverso il dispotismo. Una generazione che era andata a scuola con il tram a cavalli, stava in piedi sotto il cielo in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato tranne le nuvole e, al centro, in un campo di forza di correnti distruttive e esplosioni, il fragile, minuscolo corpo umano.²⁴

Giorgio Agamben riprende il discorso benjaminiano puntualizzando come anche nell'epoca contemporanea l'uomo oberato di compiti, partecipe a mille avvenimenti, non riesce comunque poi a trasformarli in esperienza. Le esperienze ci sono, ma esse esistono al di fuori dell'uomo che ha deciso di non impossessarsene, ma piuttosto di diventarne passivo testimone. Secondo l'autore, la lingua è la vera natura dell'uomo e lo iato esistente a livello linguistico tra il semantico ed il semiotico appartiene solo all'uomo tra gli esseri viventi. Siccome l'uomo ha un'infanzia, egli deve costituirsi come *io* per poter comunicare, ovvero "deve espropriarsi dell'infanzia per costituirsi come soggetto del linguaggio." Grazie a tale espropriazione egli riesce a trasformare la lingua pura in discorso. Diversamente dagli animali che sono sempre "nella lingua anche appena nati," l'uomo, grazie all'infanzia vive una discontinuità tra lingua e discorso. L'unificazione di tale discontinuità avviene attraverso un continuum temporale, quando durante l'infanzia il bambino impara ad interpretare il segno. Per Agamben il passaggio dalla lingua pura al discorso rappresenta l'umano, e tale transito è la storia.

È l'infanzia, è l'esperienza trascendentale della differenza tra lingua e parola, che apre per la prima volta il suo spazio. Per questo Babele, cioè l'uscita dalla pura lingua edenica e l'ingresso nel balbettio dell'infanzia (quando, ci dicono i linguisti, il bambino forma tutti i fonemi di tutte le lingue del mondo), è l'origine trascendentale della storia. Esperire significa necessariamente in questo senso, riaccedere all'infanzia come patria trascendentale della storia.²⁵

È in questa prospettiva che va considerato l'uso del punto di vista infantile nel cinema. Esso ha il compito di trasformare l'esperienza muta in esperienza discorsiva, ovvero di trasmettere allo spettatore adulto spogliato dell'esperienza una visione del reale dotata di interpretazione. Lo sguardo infantile riesce ancora a costruire un ponte tra significato e significante in quanto la iper-sviluppata sensorialità del bambino è alla instancabile ricerca di un codice. "I bambini hanno molte più percezioni che termini con cui tradurle; in qualunque momento, la loro visione è molto più ricca, la loro comprensione è sempre più ampia del vocabolario di cui dispongono."²⁶

Attraverso il bambino del grande schermo, la comunicazione scritta e orale, spodestata della sua facoltà suggestiva, viene sostituita dalla potente immagine che possiede un'urgenza a significare, superiore alla pagina scritta, che ben si adatta al passivo "mutismo" dell'uomo moderno. Il processo comunicativo stabilito dalla figura infantile in questione è multifunzionale e non circoscrivibile in una sola sfera d'appartenenza. Si potrebbe sintetizzare dicendo che esso è referenziale in quanto mira alla trasmissione di un contenuto, all'introduzione di un oggetto. Ma tale definizione da sola sarebbe limitante in quanto non terrebbe conto né del potere interpretativo-creativo

²⁴ Walter, Benjamin, Selected Writings: Vol II 1927:1934 a cura di Michael, Jennings, Trad. R. Livingstone (Cambridge: Harvard University Press, 1996) 730.

²⁵ Agamben, Infanzia e storia 51.

²⁶ Henry James, in Teorie del punto di vista a cura di Donata Meneghelli (Firenze: La Nuova Italia, 1998) 24.

del personaggio infantile nella sua osservazione della realtà, né della partecipazione che esso (il personaggio) suscita nello spettatore. Lo *showing* in questione è quello del personaggio definito da Franz Stanzel *riflettore*, usato nella narrativa quando si vuole raccontare una storia filtrata attraverso la coscienza di un personaggio. Uno dei suoi effetti è quello dell'immediato confronto e partecipazione del "lettore" in quanto: "a dominare l'orientamento del lettore è soltanto il 'qui e ora' dell'esperienza di quel personaggio (riflettore n.d.r)."²⁷ Nel cinema infantile, il personaggio-riflettore è sì presentatore di contenuti referenziali, ma riesce anche a trasmetterli emotivamente allo spettatore attivando così una comunicazione *identificativa*, basata sulla coincidenza del punto di vista del personaggio con il "destinatario," ed instaurando un meccanismo di consapevolezza metalinguistica nel momento in cui il destinatario si vede vedere. L'identificazione con il personaggio riflettore (realizzata attraverso la soggettiva, l'oggettiva irreale e lo sguardo in macchina)²⁸ acquista maggior intensità allorché l'immedesimazione avvenga nei limiti spazio-temporali "del qui ed ora" infantile che caricandola di un presente in uno spazio confinato, accorciano la distanza tra l'acquisizione e il trasferimento del messaggio. Il cinema dell'infanzia, proponendo una percezione rivitalizzata come tramite comunicativo, riesce ad interrompere quel rapporto automatizzato che lo spettatore ha con l'arte, denunciato dal formalista russo Viktor Shklovskii in Art as Technique. L'autore vede nell'*ostranenie*, ovvero nella percezione defamiliarizzata dell'oggetto artistico il fine estetico a cui bisogna mirare per interrompere un relazionarsi all'arte basato su una passiva abitudine.²⁹ Lo sguardo

²⁷ Meneghelli, xxxiii.

²⁸ Terminologia usata da Casetti in Analisi del film.

²⁹ Shklovskii al riguardo scrive: "Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war. "If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had

“umano” del bambino cinematografico sul mondo, determina un effetto straniante nello spettatore. La realtà è interiorizzata dal fanciullo senza pregiudizi, non possedendo quest’ultimo, quegli automatismi dell’adulto determinati da un modo di percepire basato su una conoscenza preacquisita piuttosto che sull’immediata risposta sensoriale ed intellettuale della cosa che si sta percependo. Lo sguardo infantile è quello che ricambia, è quello che si oppone allo sguardo non reciprocante fondamento della crisi dell’esperienza. Allo sguardo che si rispecchia su un’assenza, agli occhi dell’adulto che hanno perduto la capacità di guardare, lo sguardo infantile risponde non deludendo l’attesa di chi guarda. Benjamin al riguardo affermava:

Ciò che nella dagherrotopia doveva essere sentito come inumano, e starei per dire micidiale, era lo sguardo rivolto (e per giunta a lungo) all’apparecchio, mentre l’apparecchio accoglie l’immagine dell’uomo senza restituirgli uno sguardo. Se questa attesa (che può associarsi altrettanto bene, nel pensiero, a uno sguardo intenzionale d’attenzione, come a uno sguardo nel senso letterale della parola) viene soddisfatta, lo sguardo ottiene nella sua pienezza l’esperienza dell’aura...[A]vvertire l’aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare.”³⁰

Lo sguardo reciprocante del bambino cinematografico agisce quindi su un doppio livello: da una parte favorisce il superamento della inumanità del mezzo tecnologico, dall’altra la compiutezza della sua corrispondenza ripristina la sacralità e la magia del rapporto di scambio tra l’uomo e l’altro. Attraverso la percezione defamiliarizzata della realtà, il

never been.” And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.* In Russian Formalist Criticism :Four Essays Trad L. Lemon and M. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965)12.

³⁰ Benjamin, Angelus Novus 124.

fanciullo risana l'avvenuta rottura uomo-natura riformulando, riprendendo Agamben, quel rapporto epico con il mondo perdutosi con l'inabilità dell'uomo di interiorizzare la storia. In questa prospettiva il bambino diventa narratore, ovvero trasmettitore di esperienza. L'effetto di straniamento nell'ambito cinematografico agisce su un parametro emotivo-temporale e uno percettivo-cognitivo. Nel primo caso lo spettatore guarda la realtà nel suo divenire. L'immagine visiva ci offre un "presente" visto attraverso il punto di vista dei bambini. Allo stesso tempo, guardando attraverso i loro occhi, emotivamente riaccendiamo alla stessa comune realtà della nostra infanzia.

Dal punto di vista percettivo-cognitivo, lo straniamento si manifesta attraverso la posizione della camera in rapporto al bambino e allo spettatore. Attraverso le diverse angolazioni della macchina da presa, riusciamo ad impossessarci del punto di vista del bambino che osserva il mondo, stabilendo con esso sia un contatto emotivo, cognitivo e umano. Come descrive Casetti:

Il punto di vista é insieme il punto geometrico da cui si vede il mondo, il punto da cui si vengono a sapere le cose, é il punto da cui si accetta di credere quanto si ha in mano: dunque tre realtà, non una sola, di cui la prima riguarda l'attività scopica in senso stretto (punto di vista percettivo), la seconda un processo cognitivo (punto di vista informativo), la terza una relazione fiduciaria (punto di vista epistemico o passionale)³¹

Grazie alla macchina da presa, se in un momento riusciamo ad osservare il bambino che osserva il mondo, un secondo dopo, assumendo il suo punto di vista, lo vediamo attraverso i suoi occhi. Le angolazioni della macchina da presa e i diversi piani di inquadratura trasformano non solo la nostra visione dei personaggi, ma anche quella del

³¹ Nella comunicazione cinematografica, l'enunciatore raggiunge l'enunciatario attraverso quattro principali configurazioni testuali: la *soggettiva*, l'*oggettiva*, l'*interpellazione* e l'*oggettiva irreale*.

background che li circonda. Nel caso dei personaggi-bambini con l'uso di un'angolazione bassa, e della soggettiva, i nostri occhi diventano tutt'uno con quelli del bambino. L'effetto di un'inquadratura presa da un'angolazione obliqua dal basso e di una soggettiva dal punto di vista infantile è quello dell'ingigantimento dell'immagine che va dal basso verso l'alto. È un'immagine intensificata e per questo distorta. L'inquadratura oggettiva, quando viene effettuata su un bambino, produce un effetto simile. Quando il regista riprende il bambino che osserva in rapporto all'ambiente che lo circonda, colloca la macchina da presa sopra di lui ritraendo (angolazione verticale o obliqua dall'alto) quindi una figura rimpicciolita nei confronti della realtà in cui vive. Lo straniamento è messo in moto anche dall'uso del mezzo cinematografico in sé stesso nell'atto di inquadrare un bambino. Attraverso il punto di vista infantile, alla sua percezione amplificata della realtà, si riesce a fare breccia così nel processo interpretativo dello spettatore assente.

3. Jean Cocteau: poeta moderno del "cinéma d'enfance"

"L'angle sous lequel l'enfance observe les grandes personnes par bribes, à quatre pattes, derrière des portes d'office et sur des escalier [...] n'accepte que l'intensité poétique."

Jean Cocteau

Il superamento della crisi del linguaggio letterario attraverso il ritorno all'infanzia come condizione necessaria per il recupero del coraggio di osare e di immaginare, è stata ampiamente promossa dal Surrealismo. L'ondata rivoluzionaria di questo movimento ha promosso un risveglio emotivo collettivo sollecitando la conduzione di una esistenza artistica da vivere sulla costante soglia di veglia e sonno. Le immagini e i suoni hanno il

Attraverso le diverse prospettive della macchina da presa in relazione all'*enunciario* e ai personaggi dei film, le diverse configurazioni testuali esprimono un punto di vista. In Casetti Analisi del punto di vista 5.

sopravvento, per la loro carica sensitiva, sul significato e (finanche sull'io), provocando l'abbandono delle restrizioni individualistiche a favore di un'immersione nel flusso dell'esperienza da condividere e trasmettere agli altri. In questo vagheggiamento di "suprema illuminazione" sensoriale (come lo definisce Benjamin) di obnubilamento dell'io nell'indefinito altro, materia o idea che sia, di desiderio di schiaffeggiare l'usufruttore dell'arte con una sua manifestazione-dimostrazione che sfugga dagli impantanamenti noiosi delle eterne diatribe intellettuali sul concetto di libertà umana e artistica,³² non stupisce che il Surrealismo abbia trovato nel recupero dello status di *puer* (nella sua "incontaminazione" estrema), la congeniale forma di esperienza e creazione artistica. Così André Breton auspica all'autore surrealista un ritorno all'infanzia per esprimersi artisticamente in maniera diretta senza alcuna restrizione razionale, morale ed estetica: "It is perhaps childhood that comes closest to one's 'real life'; childhood beyond which man has at his disposal, aside from his *laissez-passer*, only a few complimentary tickets; childhood where everything nevertheless conspires to bring about the effective, risk-free possession of oneself."³³ L'equazione poeta-fanciullo proposta dal Surrealismo e un accentuato interesse nella visualità trovano nel poeta-drammaturgo-cineasta Jean Cocteau un valido esponente.³⁴ Nonostante l'aperta disputa tra Breton e Cocteau (il movimento surrealista era secondo Breton decisamente eterosessuale e antiborghese, e nessuna delle due caratteristiche era applicabile a Cocteau: inoltre Cocteau era in

³² Benjamin, Selected Writing, Vol. I 179.

³³ André, Breton, Manifesto of Surrealism, Trad. Richard, Seaver e Helen, R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969) 40.

³⁴ Cocteau, così descrive la sua necessità di usare il mezzo cinematografico per esprimere la sua arte: "En ce que me concerne, j'y trouve une encre moins morne que celle des porte-plume et le moyen de remuer une considerable charge de travail manuel que je transporte et que l'écriture m'm'empêche de mettre en oeuvre. Je sais bien ce qu'on lui oppose. Mais n'est-ce pas justement ce mecanisme industriel qui le discredite et qui en eloigne nous ecrivains, n'est ce pas la necessite de remonter la pente, qui l'entrain vers

disaccordo con l'assunto teorico surrealista che poneva il freudianesimo come metodo d'analisi), é innegabile che condivideva sia per scelte stilistiche che di contenuto, il pensiero del movimento di Breton. Per Cocteau il cinema distaccandosi dalla realtà diventava assoluta realtà onirica, e non sua rappresentazione: "A film is not telling of a dream, but a dream in which we all participate together through a kind of hypnosis, and the slightest breakdown in the mechanics of the dream wakens the dreamer, who loses interest in a sleep that is no longer his own."³⁵ La natura voyeuristica della macchina da presa, la credibilità delle immagini rappresentate e il credo nell' animismo apparente del mondo visibile che si riesce ad imprimere sulla pellicola,³⁶ hanno influenzato in Cocteau il facile passaggio dalla letteratura al cinema. L'immagine infantile proposta da Cocteau nei suoi film, come descrive Marjorie Keller, viene esposta in maniera autobiografica attraverso i ricordi della propria fanciullezza, con precetti etici che valorizzano l'infanzia come uno stato superiore dell'essere e rappresentandola come un modo diverso di sentire il mondo.³⁷ Il primo film Le sang d'un poète (1930) segue il personaggio principale, il "Poeta," attraverso una serie di tableaux esemplificativi sui poteri e le possibilità dell'immaginazione e sui pericoli che comporta la scelta della poesia come forma d'arte. Questo viaggio nella vita interiore dell'artista, nel suo inconscio attraverso il dispiegamento di un sogno (che ha molti punti in comune con Orphée) si svolge nello

la mort, qui nous existent a nous servir de son arme? Jean, Cocteau, Du cinématographe (Paris: Pierre Belfond, 1988) 26.

³⁵ Jean Cocteau, The Art of Cinema a cura di André Bernard, Claude Gautier, Trad. Robin Buss (London: Marion Boyars, 1992) 40.

³⁶ Scrive l'autore al riguardo: "The cinema has shown us that plants gesticulate and that only a difference in tempo between the animal and the vegetable kingdoms led us to believe in the serenity of nature. We must change our minds; we climb down, now that those admirable fast-motion films have let us into the secret of a rose, the birth or the explosion of a crocus." Jean Cocteau, Paris Album 1900-1914, trad. Margaret Crosland (London: W.H. Allen, 1956) 75.

³⁷ Marjorie Keller, "The Theme of Childhood in the Films of Jean Cocteau, Joseph Cornell, and Stan Brakhage" diss., N.Y.U, 1982, 20.

spazio di tempo tra l'inizio della caduta di un camino di una fabbrica e il suo effettivo crollo. La macchina da presa, si presta in particolar modo alla rappresentazione onirica del viaggio del Poeta, alle sue entrate negli specchi, alla trasformazione delle statue in esseri viventi. Nel primo episodio del film, il poeta è in questo caso un pittore (per Cocteau qualsiasi tipo di creatore è un poeta), è alle prese con un ritratto che prende vita aprendo una bocca che si imprime sulla sua mano ferendolo. Lui poggia la ferita su una statua femminile la quale al contatto prende anch'essa vita. Nel secondo episodio la statua incoraggia il poeta a credere in ciò che scrive attraversando gli specchi. Spiando tra i buchi di serrature davanti ai suoi occhi prendono forma i miti dell'inconscio: la morte di un messicano, una lezione di volo, un fumatore d'oppio. Nel quarto e quinto episodio la statua del poeta è nella cité di Montheirs dove alcuni scolari lanciano contro delle palle di neve. La battaglia alla statua si trasforma in una tafferuglia infantile e uno dei bambini viene fatalmente ferito al petto (l'episodio de La bataille des boules de neige attingendo dalla esperienza autobiografica giovanile dell'autore presso il liceo Condorcet, riprende, con sfumature più drammatiche, il lancio della palla di neve di Dargelos a Paul nel romanzo Les enfants terribles del 1929, diventato film poi nel 1950). Nell'ultimo episodio il poeta gioca a carte con una donna che somiglia alla statua, bleffa prendendo dal corpo del bambino un asso di cuori. L'angelo custode però riprende l'asso e fa scomparire il corpo del ragazzo. Il poeta ha perso il gioco e si uccide. Allo sgorgare del sangue dalle guance e labbra il pubblico applaude. Nella descrizione delle diverse morti che un poeta deve esperire per arrivare al suo massimo riconoscimento ossia l'immortalità, l'infanzia assume importanza per la vicinanza alle tematiche del cammino creativo dell'artista in cui la realtà è presentata sotto forma di favola, attraverso

l'enigmatica miscela che mescola il mondo dei sogni con la realtà. L'infanzia nel film è un aspetto della vita del poeta, soggetta alle stesse modifiche strutturali della poesia. A parte i riferimenti autobiografici, essa diventa elemento predeterminante la futura vita dell'artista. Lo stato di dormiveglia attraverso il quale il bambino si muove nella vita, rappresenta l'agognata creatività in bilico tra sogno e realtà, verso la quale il poeta deve aspirare. L'infanzia è quindi così preziosa per il processo creativo dell'artista da diventare bene caro da dover in tutti i modi "coltivare" ma non per questo sfruttare: "I could tell you that the snowball fight is the Poet's childhood, and that when he plays a game of cards with his Fame, or his Fate, he cheats by taking from his childhood what he should be taking from himself."³⁸ Con l'adattamento cinematografico di Les enfants terribles gli spettatori vengono di nuovo calati nel doppio mondo mitico e effettivo caro a Cocteau. Rispetto al romanzo la trasposizione cinematografica ha diverse lacune: nel ritrarre l'alchimico rapporto tra i bambini, Cocteau non è riuscito a preservare quel rigore obiettivo d'esposizione "di una strana tragedia" che aveva mostrato con il romanzo. La camera non riesce ad asciugare la drammaticità degli eventi, indugiando spesso in una pittoresca visione della storia e all'abbandono a toni melodrammatici, abbassando il contenuto lirico nelle emozioni dei personaggi. La voce fuori campo di Cocteau (coadiuvato nella regia da Jean Pierre Melville) a commento unificatore delle sequenze, elimina quell'aurea di leggenda ritrovabile nella pagina scritta. Nonostante l'inferiorità di questo secondo film rispetto a Le sang d'un poete, Cocteau riesce con Les enfants terribles a dare consequenzialità e fluidità al discorso mitologico privato che caratterizza la sua opera di regista. Molti dettagli realistici dell'infanzia dell'autore si fanno spazio

³⁸ Jean Cocteau. Professional Secrets Trad. Richard Howard (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970), 147.

nell'intricata trama: le stradine in prossimità della scuola nella Cite' Monthiers, i personaggi del fratello e sorella, la stanza dei giochi, il compagno di scuola Dargelos ammirato da Cocteau esattamente come il personaggio fittizio del film Paul. Nella mitica rappresentazione dell'infanzia come inviolabile età dell'oro, emblematicamente rappresentata dalla sigillata stanza nella quale i bambini realizzano i loro particolari giochi e nel destino tragico che con un enigmatico simbolismo viene sin dall'inizio suggerito con il violento lancio della palla di neve di Dargelos a Paul (nel finale, Dargalos darà Gerard una palla nera contenente veleno che ucciderà Paul), si racchiude, in un avviluppo di occulta ultraterrenità, quella dimensione metafisica affrontata dall'autore sia in Le sang d'un poète che Orphè. L'intensità delle emozioni dei protagonisti dalla infanzia alla loro adolescenza, riportano al tema del destino tragico dei bambini che non adattandosi alla razionalità degli adulti, mantenendosi fedeli all'infanzia riescono a preservarne l'integrità accettandone però l'inevitabile tragico destino ad essa connessa. Dal ferimento di Paul, la sorella Elizabeth diventa la figura dominante della famiglia, prendendosi cura dei due fratelli Gerard e Paul. La stanza condivisa dai tre diventa santuario del gioco, del far finta di, e del credere in un mondo fantastico di oggetti che assumono diverse funzioni nell'immaginario infantile. Nel mondo a parte costruito dai tre bambini non c'è bisogno dell'incursione dell'esterno. Nell'inseguimento magico delle loro fantasie essi riescono a stare chiusi in casa per delle settimane. Questo involucro immaginario veicola l'esternazione delle emozioni più profonde che intercorrono tra i tre: amore, odio, incesto. L'ingresso però dell'esterno, del razionale, coincidentalmente rappresentato dalla figura di Agathe e dal loro ingresso nella vita adulta, capovolgerà questo mondo perfetto. Elizabeth, gelosa dell'amore di Paul per

Agathe, farà di tutto per avvicinarla all'altro fratello, Gerard. Incapace di accettare questa unione, Paul si ucciderà accettando di avvelenarsi con la palla nera datagli da Dargelos. La sorella distrutta dal dolore per la morte del fratello, si sparerà trascinato nella sua caduta lo schermo che aveva finora tenuto la stanza dei "bambini" parzialmente coperta. Il mondo segreto del gioco e della fantasia viene con la sua esposizione al mondo, simbolicamente distrutto. La morte di Paul ed Elizabeth segna la fine dell'irrazionalità e libertà portate dalla irresponsabile età dell'oro. In Les enfants terribles un aspetto dell'infanzia che sembra interessare di più all'autore è quello della "credibilità." i bambini credono nella realtà che immaginano, si immedesimano nel mondo fantastico da loro creato o a loro proposto e agiscono in esso come nella realtà. Allo stesso modo Cocteau vuole che lo spettatore creda nelle immagini che vede e anche in quello che non vede, nell'invisibile che anima oggetti e talvolta persone. Nel prologo del film La Belle et la Bête (1945) il regista sottolinea la fede immensa che i bambini hanno in ciò che diciamo loro ed invoglia gli spettatori a fare lo stesso. Lo stile della nota fiaba in cui lo sguardo d'amore della fanciulla Belle trasforma la burbera Bestia in un bel principe, si alterna tra il realistico e il fantastico, esattamente come il mondo dei bambini. La magia che trasforma Avenant, il corteggiatore rifiutato da Belle, in Bestia e Bestia in principe, è la forza invisibile alla quale Cocteau ci invita a credere senza pregiudizi, è un invito al "giocare a...." della nostra infanzia.

4. Gli occhi sulla guerra

Come sappiamo, i film spesso forniscono in maniera più diretta un'idea della mentalità e l'organizzazione della società del tempo in cui sono stati realizzati. Il cinema della guerra, anche se indirettamente, riproduceva paure, agonie, cose perdute e desideri di cose da ritrovare. "As films are not viewed in a void, neither are they created in a void. Every movie is a cultural artifact...associated with pottery shards, stone utensils, and so on and as such reflects the values, fears, myths and assumptions of the culture that produces it."³⁹ La figura infantile nel cinema del dopoguerra è quella che forse più emblematicamente ha riflesso "valori, paure, miti" della società in cui è stata generata. È l'imparziale occhio del bambino sul caos della storia, sul crollo delle ideologie e sul bisogno di interrogarsi sul senso del vivere, l'arma di un cinema che alla fine del grande conflitto ha la necessità di diventare sempre più civile. Si è lontani per esperienze e necessità dalla figura infantile proposta dal cinema americano che dopo aver ricreato, dal 1925 al 1945, uno star-system a misura di bambino con giovani leve quali Shirley Temple, Mickey Rooney e Judy Garland, propone dal 1945 in poi, un ritratto dell'infanzia fantastico (Mary Poppins, E.T.), oppure con bambini-adulti che in virtù delle loro precoci anormali doti, conquistano l'interesse di quel pubblico che vede l'infanzia come evasione (Paper Moon, Home Alone, etc.).⁴⁰ Hollywood ha spesso

³⁹ André Bergman, We're in the Money: Depression America and Its Films (New York: N.Y.U, 1971) xii.

⁴⁰ Sebbene l'innocenza trasudante dai volti di Shirley Temple e Judy Garland sia stata sostituita nel secondo dopoguerra dalla furia assassina della bambina di 8 anni in The Bad Seed (1956), dalle psicopatologie di Helen Keller (la bambina sorda, cieca e muta) di Miracle Worker (1962), dai bambini-demonio in Rosemary's Baby (1968) e The Exorcist (1973) e, recentemente, da quello che viene definito "black-magic realism" dove si mette in mostra la quasi allucinata immaginazione dei bambini e gli elementi più inediti della loro vita interiore in contrapposizione ai "terrori della conoscenza adulta" come nei film Angela (1995) e Eve's Bayou (1997), gli aspetti del gioco dell'innocenza, della virtù, rimangono le caratteristiche principali a cui sono interessati i registi americani. L'*entertainment* era ed è l'elemento prioritario. Gli inamovibili valori della società americana – famiglia, indipendenza, e moralità – continuano ad essere riprodotti abbastanza fedelmente nel cinema. Nel ritratto infantile proposto da Hollywood, si riconoscono allo stesso tempo un desiderio nostalgico per il passato ed una visione ottimistica del futuro. In un paese così progressista come gli Stati Uniti, ci si aspetta che i bambini superino i propri genitori favorendo in questo modo lo sviluppo di una società che invece di promuovere la figura del genitore come

proposto una rappresentazione vasta e diversificata dell'infanzia, ma in linee generali (la rappresentazione infantile hollywoodiana richiede uno studio a parte), un denominatore comune che sottende i diversi personaggi proposti è sempre un'immagine che favorisce l'evasione piuttosto che la comprensione del mondo. Ciò che viene proposto dai personaggi americani è un reale edulcorato e fantastico che conduce lo spettatore ad una fuga piuttosto che a un'immersione nella quotidianità. Così negli anni 30, mentre Shirley Temple fa gridare al miracolo in America per le sue doti di bambina prodigio salendo in testa ai box-office, e la diciassettenne Judy Garland (spacciata per una più giovane "piccola Dorothy") viene osannata nel The Wizard of Oz, il cinema europeo si interessa all'infanzia analizzandola da un punto di vista storico-sociale. In particolare il cinema francese precedente il congelamento creativo dell'Occupazione, produceva film come Les Disparus de Sant'Agil (1938) di Christian Jacque, dove venivano narrate le avventure scolastiche di un gruppo di collegiali costituenti una società segreta, e L'Enfer des anges (1939) anch'esso di Jacque dove si prende in considerazione la vita di alcuni bambini nei

esempio a cui ispirarsi, incoraggia la "venerazione" di super-eroi e star del cinema. Vengono così rafforzati i concetti di autosufficienza e indipendenza, così abilmente epitomizzati da eroi e stelle del cinema. Il successo viene raggiunto quando il famoso "sogno americano" si realizza. I bambini hollywoodiani hanno sempre proposto e mantenuto, in epoche diverse, questi valori. Le facce angeliche o piene di malizia delle piccole star riproducevano la *joie de vivre* di una giovane nazione. Shirley Temple era la piccola orfana, l'angelo custode, pronta ad aiutare l'adulto ficcatosi nei guai. La serie Andy Hardy, con Mickey Rooney e Judy Garland, ha contribuito al rafforzamento di due grandi miti della società americana degli anni 50: quello della famiglia e quello della stella dello spettacolo. Se Rooney rappresentava il teen-ager qualunque, la multi-dotata Garland era uno dei maggiori investimenti in produzioni meta-cinematografiche dello star system e show business. Tatum O'Neal in Paper Moon, abbandona l'innocenza dei suoi predecessori per promuovere una bambina cresciuta troppo in fretta, con il personaggio dell'intelligente Addie Loggins, già cosciente delle proprie capacità sessuali ed integrata nel mondo adulto dei fumatori. Di recente, Hollywood, riformulando il glamour del mondo delle star, ha ripreso (come negli anni 40) ad utilizzare giovani attori. Una delle ultime star è l'ormai maggiorenne Macaulay Culkin, diventato famoso per il suo ruolo di pestifero bambino che ridicolizza i "grandi" agendo come i "grandi" quando viene inavvertitamente lasciato da solo a casa da distratti genitori (nella serie Home Alone). Steven Spielberg propone a sua volta un melange di star innocenti, rivisitando in chiave moderna, con effetti speciali, gli schemi del sistema degli studio (E.T., Jurassic Park etc). E infine c'è la Disney, produttrice di cartoni animati e film che più di ogni altro grande studio hollywoodiano è riuscita a rendere popolare il culto del super-eroe e i miti dell'infanzia proponendo un caramelloso e ovattato mondo sia fantastico che non.

bassifondi parigini. La maternelle (1933) nato dalla collaborazione tra Marie Epstein e Benôit-Lévy fu un'opera che precorse il realismo poetico francese e il neorealismo italiano con la sua quasi naturalistica osservazione del comportamento e dell'apparenza di (autentici) bambini emarginati. Dopo il rallentamento della guerra e le conseguenti esitazioni nelle produzioni, il cinema post-bellico prima in Italia e in seguito in Francia, sia perché calato in una realtà storico-culturale diversa, sia per la mancanza dei mezzi di produzione hollywoodiani, si è preoccupato di trasmettere un'immagine dell'infanzia che fosse facile metafora della società, usando spesso i bambini come muti testimoni dello scempio in corso. Come per Hollywood, anche per il cinema in questione è indubbio che l'uso dell'immagine infantile sia stata strumentalizzata dall'adulto anche per fini lucrativi grazie al suo facile fascino sulle masse (critica applicabile a qualsiasi produzione passata e presente che abbia l'infanzia come protagonista), ma nel caso europeo bisogna sottolineare come una realtà storica pressante abbia spinto molta gente del cinema ad usare una delle poche, economiche e immediate risorse disponibili (I bambini), per il recupero di un' integrità sociale la cui compromissione doveva essere semplicemente mostrata (con lo sguardo-registrazione del bambino) affinché venisse capita. Si è visto come il cinema francese avesse trovato in Cocteau il degno traghettatore dell'immagine del bambino dalla letteratura al grande schermo, distanziandola e autonomizzandola sempre di più da quella letteraria, dando così il via a capolavori conseguenti, tra i quali va menzionato Zéro de conduite (1933) del giovane Jean Vigo, un film che per la sua natura quasi rivoluzionaria nella funzione di denuncia delle istituzioni reprimenti la forza creativa dei bambini, diventerà una pietra miliare nel cinema che si interesserà del

rapporto bambino-istituzioni, a partire da Les 400 coups e L'argent de poche di Truffaut a Padre padrone dei fratelli Taviani o Au revoir les enfants, di Louis Malle.

Con l'Occupazione tedesca, la Francia registrò non tanto una débâcle produttiva, quanto e soprattutto un periodo di immobilità creativa. Il tipo di cinema proposto era soprattutto di intrattenimento e si distanziava quindi sempre di più dalla realtà circostante. Scrive Marcel Martin al riguardo: "Entre 1940 et 1944 en effet, le cinéma français a poursuivi son évolution telle qu'un observateur qui ignorerait les événements historiques n'y verrait pratiquement aucune coupure, aucune rupture artistique et sociologique."⁴¹ Ma laddove nei circuiti di Hollywood il cinema d'evasione trovava una ragion d'essere anche nel fatto che la guerra non venisse combattuta in casa, nel caso francese tale distanziamento assume connotati anomali considerato che il nemico mangiava, dormiva e proibiva nel proprio territorio. La censura e gli intenti propagandistici del governo Vichy non si fermarono durante l'Occupazione. La costituzione del C.O.I.C. (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique), ed il governo tedesco dopo una prima campagna repressiva che ostacolava la produzione francese, addirittura costituì la casa di produzione Continental affinché i francesi avessero uno spazio produttivo autonomo. I finanziamenti da parte dei tedeschi al cinema francese sotto occupazione avevano il duplice obiettivo di controllare il malcontento popolare e di attaccare il ruolo egemonico di Hollywood in Europa. I tedeschi non potendo competere in prima persona, si erano quindi affidati al genio dei maestri del territorio occupato.⁴²

⁴¹ Marcel Martin, Le cinéma français depuis la guerre (Paris: Edilig, 1984) 7.

⁴² A capo della Continental c'erano dapprima il Ministro tedesco della Propaganda Joseph Goebbels, e in seguito fu affiancato dal produttore tedesco Alfred Greven. L'atteggiamento dei due nei confronti del cinema era abbastanza diverso. Per Goebbels i finanziamenti alla Francia erano sempre e solo in funzione di una Germania più grande e potente. Greven invece, da buon produttore, badava soprattutto alla qualità dei film e ai risultati di mercato. A tal riguardo, ecco cosa scrive Goebbels nei suoi diari: "Greven has an entirely wrong technique in that he has regarded it as his task to raise the level of the French movie. That is

Anche se l'Occupazione non aveva danneggiato notevolmente la produzione, la cinematografia del periodo per mancanza di grandi registi (Jean Renoir, René Claire, Max Ophuls erano in esilio) e per un appiattimento del gusto e della creatività, era diventata abbastanza banale. Lo stile recitativo si presentava piatto e distanziato, le tecniche di ripresa monotone e fisse quasi a riflesso dell'immobilità in cui viveva la Francia occupata. In Italia il regime fascista durante la sua ventennale permanenza (1922-43), aveva compreso che la struttura cinematografica era importante sia per la rapida diffusione di immagini propagandistiche che promuovessero la figura del duce e dell'Italia come modelli "mondiali" a cui fare riferimento che per il suo valore di mezzo di intrattenimento per una popolazione che gradualmente sentiva il peso di un regime sempre più vacillante. La collaborazione tra stato e privato inizia nel 1927 con le sovvenzioni al LUCE per la produzione di cinegiornali, per continuare poi con l'emanazione della legge 918, nel 1931, che prevedeva finanziamenti all'intera industria cinematografica ed infine con la creazione di Cinecittà (1935): "Perché l'Italia fascista diffonda nel mondo più rapida la luce della civiltà di Roma" come recitavano i primi manifesti pubblicitari. E' vero che i cinegiornali di propaganda del Luce all'inizio del regime soddisfacevano sia la fame di cronaca con reportage di alluvioni, terremoti etc. che la necessità di osannare la figura di Mussolini, ed é vero che alcuni film di Cinecittà rappresentavano un presente monumentale attraverso figure mitologiche o storiche⁴³ e

wrong. It isn't our job to supply the Frenchmen with good pictures and it is especially not our task to give them movies that are beyond reproach in their nationalistic tendency. If the French people on the whole are satisfied with light, corny stuff, we ought to make it our business to produce such cheap trash. It would be a case of lunacy for us to promote competition against ourselves." Joseph Goebbels, The Goebbels' Diaries: 1942-1943 (Garden City: Doubleday, 1948) 221.

⁴³Come i Condottieri di Trenker del 1936 e Scipione l'africano di Gallone del 1937.

grandi gesta che mostrassero il potere imperialista del regime fascista,⁴⁴ ma é pur vero che il ventennio fascista ha anche favorito una grossa produzione cinematografica non necessariamente legata alla propaganda. Sull'argomento Peter Bondanella scrive:

In spite of the regime's theoretical interest in influencing all levels of Italian society, its impact upon Italian film industry was somewhat less pervasive; indeed only a small percentage of the over seven hundred films produced during the Fascist period can truly be termed Fascist or propaganda films, although it's impossible to determine the degree to which Italian director might have turned to social criticism and less oblique attacks upon Italian institutions or value if the government had been more permissive.⁴⁵

In questo periodo appaiono molti adattamenti cinematografici le cui fonti bisognava ripescarle nella letteratura naturalista della fine del diciannovesimo secolo o inizi ventesimo. Nel 1941 viene prodotto Via dalle cinque lune, ispirato ad una storia della napoletana Matilde Serao. Mario Soldati adattò due romanzi di Fogazzaro, Piccolo mondo antico e Malombra rispettivamente del 1941 e del 1942, e nel 1943 Lattuada gira Giacomo l'idealista, dal romanzo di Emilio De Marchi. Oltre alle fonti letterarie, anche la copiosa distribuzione del cinema americano ha contribuito alla poliedrica produzione cinematografica italiana durante il ventennio fascista. Hollywood, alla stregua della cinematografia italiana dei "telefoni bianchi," non era temuta dal regime in quanto la sua caratteristica di puro "divertimento" ben si adattava ai sogni di grandezza e di eventuali realizzazioni affettive delle masse. Il povero cinema italiano, diversamente da quello francese diretto da Joseph Goebbels durante l'Occupazione, non mirava a contrapporsi al potere hollywoodiano con una produzione che si differenziasse per la sua componente europea, ma piuttosto usava il modello americano per rafforzare la politica egemonica

⁴⁴Sentinelle di bronzo, Los novios de la Muerte di Marcellini (1939) o L'assedio dell'Alcazar (1939) di Genina

nazionale. Mentre nel cinema francese degli anni 30 e dell'Occupazione l'infanzia era riuscita a farsi spazio in maniera autonoma nella produzione nazionale, in quello italiano del regime fascista aveva acquistato solo un ruolo marginale e certamente non é l'originalità o la mancanza di luoghi comuni che l'hanno contraddistinta come dimostra il melodrammatico annegamento di Ombretta intenta al gioco in Piccolo mondo antico di Mario Soldati. Ma sarà proprio da quella sterilità fascista che vedeva il bambino soprattutto in veste di potenziale soldato o forza lavoro, che avrà origine poi quello che può essere considerato uno dei periodi più floridi della cinematografia infantile e del cinema in genere: il neorealismo.

⁴⁵ Peter Bondanella, Italian Cinema :From Neorealism to the Present (New York: Continuum, 1999) 18.

SECONDA PARTE

Infanzia e rappresentazione: lo sguardo in scena

Children are remarkable for their intelligence and ardor, for their curiosity, their intolerance of shams, the clarity and ruthlessness of their vision.

Aldous Huxley

1. Introduzione

Si é sottolineato come Walter Benjamin enfatizzasse il bisogno di una scrittura alternativa della storia per poter ricostituire il divario esistente tra la fine delle forme secolari di trasmissione e di comunicazione, in particolare della narrazione, e l'affermazione della necessità politica ed etica del recupero del ricordo. Nell'operazione di relativizzazione di tutte le forme del moderno (che per Benjamin, come epoca transeunte, ha come caratteristica intrinseca la distruzione del nuovo da sostituire con forme ancora più recenti) la figura infantile, con la sua "rinnovata" visione del "nuovo" che permette di investire i nuovi oggetti di un significato simbolico attinto dal passato, diventa il costituente necessario per la trasmissione della cultura alla base del recupero della memoria storica. Nella riorganizzazione del materiale di scarto degli adulti, secondo un'intuitiva logica di relazioni, i bambini rifiutano l'accreditato significato dato alle cose reinventandone di nuovi, in una relazione con il reale basata sui sensi piuttosto che sulla concettualizzazione. Come sottolinea Susan Buck-Morss, in questo processo cognitivo percettivo-motorio, perché ad ogni percezione corrisponde una immediata reazione, Benjamin ritrova nell'infanzia il potere rivoluzionario di trasformazione della storia.⁴⁶ Per Benjamin dunque il bambino, districato da qualsiasi ideologia, non solo riscrive la storia, ma ristrutturando e rivitalizzando l'esperienza del nuovo diventa lo

“story teller,” il ripristinatore del racconto), depositario e trasmettitore di un’eredità culturale necessaria per il recupero del passato.

Tenendo conto della prospettiva benjaminiana e applicandola al cinema dell’infanzia, nella sezione che segue delineiamo un percorso topografico (tra Italia e Francia) storico-estetico-sociale dal neorealismo fino al cinema contemporaneo, in cui lo sguardo dell’infanzia, con il potere conferitogli dall’immagine che “motiva,” rinnova decostruendo, diventando per lo spettatore sia narratore di un nuovo racconto che della storia. Lo sguardo infantile che reinventa e ridefinisce la forma è in simbiosi con quello cinematografico, che secondo Benjamin, espandendo gli spazi, e allargando i movimenti con la “slow motion,” rivela nuove formazioni strutturali della materia.⁴⁷

Come menzionato, nel selezionare dei periodi storici, registi e film, si è cercato di integrare una poetica cinematografica dell’infanzia, definita sia da peculiarità stilistiche che numeriche, in una organizzazione epocale dove i registi si inseriscono in diverse correnti cinematografiche. Il tutt’altro che omogeneo ritratto degli sguardi dei bambini, attenendosi alla pluridimensionale visione del reale dell’infanzia, vuole fornire delle strategie del punto di vista variabili a seconda di estetiche, pensiero e nazionalità.

Soffermandoci sulle scelte iconografiche infantili degli autori selezionati per questo studio torna utile servirsi di uno schema differenziativo sulle umane esperienze come congruo referente per una imparziale lettura delle loro preferenze. Lo schema che adoperiamo, uno dei maggiori contributi da parte di sociologi, filosofi, psicologi di questo secolo alla comprensione della condizione umana, prevede due categorie universali dell’esperienza umana: una dimensione “reale” in cui si agisce per fini pratici, ovvero per

⁴⁶ Susan Buck Morss, *The Dialectic of Seeing* (Cambridge: M.I.T., 1991) 265.

la propria sussistenza e una dimensione “ludica” dove i comportamenti dell’individuo sono completamente gratuiti e non determinano nessuna conseguenza sul benessere di chi le attua, eccetto un senso di piacere o armonia verso il quale l’uomo anela. Parafrasando Richard Coe, possiamo dire che nella dimensione “reale” l’uomo afferma se stesso come appartenente ad un gruppo “animale,” con le stesse esigenze di sopravvivenza di quel gruppo; nella dimensione “ludica” egli afferma invece la propria unicità di essere vivente.⁴⁸ In questa duplice dimensione dell’umana esistenza questi due opposti viaggiano su binari paralleli senza mai escludersi, ma acquistando talvolta prevalenza sull’altro nel flusso situazione-tempo. L’infanzia è la dimensione ludica per eccellenza, il primo gradino culturale del bambino verso il dominio dell’esperienza attraverso la manipolazione creativa dell’ambiente circostante. L’applicazione di questo dualismo esistenziale e la preponderanza di una dimensione rispetto all’altra si lega alle scelte registiche dei nostri autori, nella misura in cui è possibile individuare in questi parametri un modo di vedere la realtà con gli occhi dell’infanzia in base a contingenze storiche e sociali. Con uno sguardo totalizzante sui nostri autori, possiamo identificare delle ampie linee di tendenza sottese alle loro scelte di soggetti e cast: il bambino neorealista si sviluppa in una dimensione “reale” ancora legato come è alla rappresentazione della necessità di una ricostruzione morale che non è sviscerabile da una esigenza effettiva di sussistenza fisica. Lo stesso cast infantile pone la dimensione “ludica” al servizio di quella “reale” (molti degli attori-bambini dei film neorealisti facevano cinema per esigenze economiche). Nel cinema francese dalla Nouvelle Vague in poi prevale invece la dimensione “ludica.” L’autobiografismo delle opere di Truffaut (il personaggio di

⁴⁸ Walter Benjamin, *Illumination* a cura di Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (New York: Shoken Books, 1969) 233.

Antoine Doinel) e l'adattamento dall'immaginario letterario per Malle (Zazie dans le métro; Pretty Baby) sottolineano questo aspetto creativo. L'esplorazione introspettiva attraverso la provocazione viene utilizzata nel cinema francese contemporaneo da Doillon e Pialat, riconfermando così un'appartenenza delle loro figure infantili, alla sfera ludica. Nel cinema italiano contemporaneo riscontriamo nelle scelte dei soggetti infantili, una prevalenza della dimensione "reale," preoccupati i registi in questione (Comencini, Amelio) di scavare ed esporre le problematiche della società infantile ai margini, per molti aspetti speculare a quella del secondo dopo-guerra (dove il sostentamento ha il sopravvento rispetto al taglio psicologico e al fantastico).

2. Il percorso neorealista

Dalle ceneri di Cinecittà, ormai inoperativa dal 1943 (durante la guerra la maggior parte delle attrezzature erano state inviate al Nord dell'Italia) nasce, da parte dei registi italiani, la voglia di documentare gli orrori della guerra puntando la telecamera sulle strade tra gli edifici in rovina, e allo stesso tempo il desiderio di testimoniare la nascita di un uomo nuovo che attraverso un rafforzato rapporto con la comunità desidera risorgere dalla distruzione e miseria conseguenti il conflitto. La figura infantile assume in questa cornice storica un ruolo importante sia di possibilità futura di ricostruzione, che di attento testimone dello smarrimento dell'uomo adulto. Il neorealismo ha avuto origine dalla necessità sociale di ristabilire un contatto con la realtà e con gli "altri" dopo le perdite causate dalla guerra. La camera da presa è stata per gli italiani del dopoguerra la migliore interprete del presente e dell'immediato passato. Il cinematografo, proiettando in tempi

⁴⁸ Richard, N.Coe When the Grass was Taller (New Haven: Yale University Press, 1984) 242

quasi reali i fatti, ha facilitato la conoscenza del proprio tempo, confermandosi luckàcsianamente come forma artisticamente valida in quanto coerente con un determinato contenuto. Come conseguenza di tale uso nuovo della cinepresa, tornò utile rifugiarsi dietro ai miti della resistenza e dell'antifascismo quali condizioni necessarie per la nascita del neorealismo, trascurando l'abilità e capacità artistica necessaria per fare un film. Diversamente dal cinema francese, l'elemento unificante del cinema italiano del dopoguerra era stato proprio la teoria, abbracciata diversamente a seconda delle proprie preferenze dai diversi registi, produttori, sceneggiatori, che proponeva la riflessione della realtà e il risveglio delle coscienze delle masse. Idealmente il neorealismo ha attratto un grande numero di persone, anche se l'applicazione di tali condivisi credi ha dato risultati molto differenziati: Roma città aperta (1945) di Rossellini con le sue riprese alternativamente documentaristiche e melodrammatiche, tragiche e comiche, un suono non perfetto perché post-sincronizzato, è formalmente e stilisticamente diverso da La terra trema (1948) di Visconti, dove la drammaticità della vita dei pescatori siciliani viene mostrata in una perfetta concertazione, come in una orchestra di sintonie e contrasti con le forze naturali.

L'atto rivoluzionario del neorealismo era stato quello di aver attirato attenzione, per la prima volta, sulla frattura esistente tra pratica estetica e pratica sociale e di aver promosso il risanamento di tale divario attraverso il mezzo cinematografico che meglio si prestava alla ripresa di "fatti" e problemi prepotentemente urgenti. Il cineasta neorealista vuole registrare i primi passi dell'uomo nuovo che, in opposizione a quello del regime fascista, incerto sul da farsi, cerca almeno di rientrare in possesso delle norme

fondamentali della comunicazione interpersonale.⁴⁹ Cesare Zavattini, forse l'unico teorico della corrente neorealista così scriveva:

Per il cinema esistevano solo fatti 'grandi'. La guerra invece ci ha fatto scoprire la vita nei suoi valori continui. 'É la guerra,' abbiamo detto. E ci siamo trovati a contatto con una realtà paurosamente sconvolta, mentre prendeva rilievo una disposizione pacifista del nostro animo. Non potevano nascere i primi film neorealisti che cominciavano un discorso di vasta portata umana senza la coincidenza del fatto contingente (storico-sociale-politico) con interessi di eternità che erano maturati in noi.⁵⁰

Alcuni dei punti principali del movimento erano la presa di coscienza della realtà come atto morale, l'eliminazione dei soggetti cinematografici immaginari, l'analiticità delle fonti narrative, le riprese esterne che prendevano il posto degli studi cinematografici, sostituzione degli attori professionisti con individui comuni che semplicemente interpretavano se stessi, situazioni che riflettessero il tempo presente, il vero come elemento fondamentale su cui esercitare la propria capacità di osservazione e di interpretazione, semplicità nell'esposizione narrativa e soprattutto la coralità. Quest'ultima caratteristica, in particolare, incontrava appieno una delle prerogative del cinema neorealista: il facile accesso alle masse. La coralità in questione era una forma di comunicazione tipica della cultura contadina del dopoguerra, dove ogni storia rimandava ad altre storie e quanto maggiori erano i riferimenti e i confronti, migliore era il modo in cui la storia veniva recepita. Il riferimento a storie note, faceva sì che il messaggio venisse espresso in maniera semplice, quasi superficiale facilitandone quindi la sua comprensione. Dal punto di vista formale, una delle grandi innovazioni del neorealismo, in antitesi con il cinema classico hollywoodiano, è stata l'introduzione di una struttura

⁴⁹ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: vol II* (Bari: Laterza, 1995) 26.

⁵⁰ Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri (Milano: Bompiani, 1979) 55.

narrativa ellittica dove la valenza causa-effetto non ha rilevanza (come la scena in cui Bruno e il padre si riparano dalla pioggia assieme a dei preti tedeschi in Ladri di biciclette o la struttura aneddotica del viaggio dal Sud al Nord dell'Italia in Paisà), assieme ad un'ambiguità narrativa che si manifesta soprattutto nei finali, nata dalla consapevolezza dell'impossibilità dell'uomo di conoscere tutto, e per questo abilitato a riprodurre solo una fetta della realtà.⁵¹ Con il neorealismo il cinema italiano riparte da Zéro. Vede e scopre il mondo come se fosse la prima volta. Gian Piero Brunetta definisce la telecamera neorealista come un "iperocchio" avido di realtà che investe nella sua stereoscopica visione tutto ciò che incontra. "Il cinema italiano del dopoguerra mette in opera anzitutto una serie di condizioni di riconoscibilità da parte dei destinatari e afferma, come prima condizione, l'esigenza comune di riappropriarsi dei poteri dello sguardo e muoversi senza limitazioni alla scoperta del visibile."⁵² In virtù di tale azione riappropriativa trova giustificazione l'uso di personaggi infantili nel cinema del dopoguerra.

L'atteggiamento del bambino (la sua stessa postura fisica) e il suo comportamento sono indirizzati verso il futuro. La sua interazione spazio-temporale con il mondo esterno, sollecita il suo senso di meraviglia, apertura ed identificazione con gli oggetti incontrati, favorendo quella che Bernard Berenson definisce "conoscenza attraverso il divenire." Diventando ciò che sente e riappropriandosi del sé a proprio comando, il bambino gestisce l'ambiente circostante imparando a conoscere

⁵¹ "The ambiguity of Neorealist films is also a product of narration that refuses to yield an omniscient knowledge of events, as if acknowledging that the totality of reality is simply unknowable." In David, Bordwell, e Kristin, Thompson, Film Art 5th Edition (New York: McGraw Hill, 1997) 464.

⁵² Brunetta, Cent'anni di cinema italiano: Vol. II 23.

interagendo.⁵³ La sconfitta umana del dopoguerra impediva proprio l'interazione e la gestione dell'ambiente creando due separate entità che, contronatura, si trovano su due opposti paralleli. La rievocazione dell'istinto di allevare la propria specie che, come sottolineato da Edith Cobb,⁵⁴ si intensifica nelle situazioni estreme come quelle della guerra, ha favorito il necessario processo di guarigione dell'adulto dopo il conflitto mondiale, portandolo all'acquisizione di nuove tecniche di conoscenza. Essersi affidati alla rappresentazione dell'esperienza infantile per promuovere il riavvicinamento tra uomo e ambiente, è stato uno dei tentativi proposti dai cineasti italiani i quali, a piccoli passi, definivano un nuovo stile. Tra i diversi motivi che hanno favorito l'attenzione prestata dal neorealismo all'infanzia troviamo quindi in primo luogo la necessità del recupero, dopo le catastrofi della guerra, di un atteggiamento di scoperta del reale. I bambini diventano simbolo di un cinema e di una società che rinascono (si vedano le cinematografie risorgenti quali quelle dell'India degli anni 50 con la Trilogia di Apu di Satyaajit Ray o degli anni 80 e 90 con la produzione iraniana dei vari Nader, Kiarostami e Mukalbat precedentemente menzionati) pur essendo allo stesso tempo portatori del luttuoso peso della storia che li ha immediatamente preceduti. Ma è soprattutto la posizione morale del cinema neorealista, caldamente sostenuta da Rossellini come prioritaria rispetto a quella estetica, che aveva favorito l'uso del vedere demistificante infantile per recuperare la voce, interprete e narratrice della storia fino ad allora messa tacere dal conflitto mondiale. Lo sguardo infantile sulle rovine del paese è quello rigenerante della ricostruzione; è lo sguardo del progresso, del domani la cui unica

⁵³ Scrive Valdimir Nabokov, "There is in every child the essentially human urge to reshape the earth, to act upon a friable environment." Vladimir Nabokov, Speak, Memory: An Autobiography Revisited (New York: Putnam, 1966) 302.

⁵⁴ Edith Cobb, Ecology of Imagination (New York: Columbia University Press, 1976) 111.

certezza é quella di essere diverso da un Ieri schiacciante e un oggi inesistente. In Roma città aperta, con la panoramica del gruppo di ragazzini ripresi di spalle sullo sfondo della città mentre si allontanano dal luogo dell'esecuzione di Don Pietro (il prete accusato dai tedeschi di aiutare i partigiani), "l'informale" Rossellini, padre fondatore del movimento neorealista italiano, in un momento così tragico, é riuscito a creare una visione di speranza deposta nella compattezza e solidarietà del gruppo dei piccoli testimoni dello scempio nazista, che con occhi pieni di un angoscioso presente si incamminano mestamente fischiettando verso il domani. Il regista riesce così a trasmettere al pubblico destinatario e protagonista del film, con la storia della sora Pina, Manfredi, Don Pietro, Marcello e Romoletto e la loro discreta lotta nella Resistenza italiana, la volontà comune di riedificazione e di riappropriazione morale che ha accomunato molti italiani nel dopoguerra.

2.1 Vittorio De Sica: "Adesso sì che i bambini ci guardano!"

Rifacendoci alla schedatura esemplare sopramenzionata delle categorie universali nelle quali iscrivere l'esperienza umana dell'infanzia cinematografica, i bambini di De Sica si possono collocare in una via di mezzo tra la dimensione ludica e quella reale: quella "umana." Nella dimensione umana si riassume l'armonia tra il vitale e il creativo, che nel caso dei personaggi di De Sica in I bambini ci guardano (1943), Sciuscià (1946), e Ladri di Biciclette (1948), viene ritratta con grande maestria dal regista. La combinazione della scelta del volto qualunque da associare al soggetto astratto, non si limita alla fredda esposizione dell'interazione personaggio e ambiente, ma viene accompagnata da una

millimetrata direzione del gesto, dello sguardo, del setting, che dà voce alla profonda comprensione dell'infanzia. Riporta il regista Luigi Comencini al riguardo:

Credo che De Sica non si sia mai posto il problema di studiare il mondo dell'infanzia in modo ragionato; era un fatto istintivo. Non credo nemmeno che li amasse molto; ma li capiva e sapeva mettere in evidenza tutte le contraddizioni della loro esistenza provvisoria destinata presto a mutarsi nel grigiore dell'uomo adulto. Non li ha mai utilizzati come "piccoli attori" (detestabili) ma come testimoni spontanei e semplici del mondo degli adulti.... De Sica dava ai bambini l'importanza e la serietà degli adulti; negli adulti scopriva il loro lato inconsciamente infantile. Questa è secondo me la chiave essenziale per capire la magia di De Sica che riusciva a far recitare anche i sassi.⁵⁵

Dalla precisione della sua visione registica nella direzione dei bambini (Franco Interlenghi ricorda che in Sciuscià De Sica lavorò nella stessa scena con lui per circa quindici ore)⁵⁶ si evince la volontà dell'uomo di voler dare ai bambini-personaggi la possibilità di massima espressione interiore. La dimensione umana in cui vengono collocati i suoi bambini, ammorbidisce le forme della loro presentazione. La mancanza di un irrigidimento estetico nell'esternazione dei loro sentimenti li rende palpabilmente vivi. Direzione istintuale diceva Comencini, iscritta in una conoscenza istintiva dell'infanzia che si traduce in espressione senza filtri dell'affetto che essa porta. In Bruno di Ladri di Biciclette, la dimensione umana è nella comunicazione empatica di un sentimento puro di sostegno all'altro. Con i due Sciuscià De Sica ci presenta quell'asservimento della dimensione reale a quella ludica neorealista sopra accennata. Per Giuseppe e Pasquale la istintiva soddisfazione della fame viene elevata a poesia alimentando il sogno di cavalcare Bersagliere. Il piccolo Pricò di I bambini ci guardano è

⁵⁵ Luigi Comencini, "De Sica" Bianco e Nero n. 36, settembre-dicembre 1975, 123.

forse il personaggio più ingessato in una dimensione reale che non lascia via di scampo al ludo. Nel represso ambiente che lo nutre, la dimensione ludica viene soffocata dalla necessità di sopravvivenza affettiva piuttosto che quella effettiva. Pricò è il primo protagonista ufficiale della cinematografia post-bellica che si servirà sempre di più dei bambini come portavoci del nuovo, senza esautorarli però delle responsabilità e pesi del passato.

Un film breve realizzato ancora durante il periodo fascista, I bambini ci guardano rimane in bilico, con la sua critica della piccola borghesia italiana, tra quello che si poteva e non si poteva dire. Ribaltando gli schemi drammaturgici tradizionali, De Sica denuda l'impianto classico lui/lei/lui dai cliché tradizionali di abiti lussuosi e gioielli, per mostrare le conflittualità e le meschinità che si celano dietro il conformismo piccolo borghese, finora non rappresentato sugli schermi. Ha giustamente osservato Carlo Lizzani: "Niente telefoni bianchi-niente tenori e guerrieri africani. Una famiglia come tante altre che con le sue preoccupazioni meschine, il suo squallore, i suoi amari dissidi, fa dimenticare d'incanto l'atmosfera virile voluta da Mussolini e smentisce le prediche morali dei gerarchi sulla sanità e solidità della famiglia fascista tipo."⁵⁷ Il film segna anche l'inizio della collaborazione De Sica-Zavattini che produrrà film quali Sciusià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano (1950) Umberto D (1952) (per citare solo quelli del periodo neorealista). Nel film, il triangolo matrimoniale si appropria di drammaticità quotidiana attraverso la testimonianza di Pricò, che vede dinnanzi ai suoi occhi il graduale disfacimento della propria famiglia. Lo sguardo è il protagonista del film, non solo quello di Pricò sul mondo degli adulti, ma anche quello degli adulti su se stessi. Al

⁵⁶ Stephen Harvey, Vittorio De Sica (Roma-Cinecitta International, 1991) 28.

⁵⁷ Carlo Lizzani, Storia del cinema italiano 1985-1961 (Firenze: Parenti Editori, 1966) 101.

ritegno della parola soffocata, perché incapace di esprimere dei sentimenti di sopraffazione, delusione, tradimento, si sostituisce lo sguardo muto di tutti coloro che partecipano al film, inclusi gli spettatori, dinanzi ai quali si dispiega la tragedia familiare, da cui è impossibile scappare, di Pricò. Dallo sguardo lanciato da Pricò alla madre al parco, scopriamo (assieme a lui) che lei ha un amante; attraverso lo sguardo di Andréa (il marito) e Agnese (la governante), che hanno appena visto la camera da letto della madre vuota, Pricò comprende che la donna è andata via; e infine, nella sequenza finale, quando la madre dopo il suicidio del marito va a trovare il figlio in collegio, Pricò esprime la sua scelta finale da adulto, guardandola brevemente negli occhi e allontanandosi da lei definitivamente. Il percorso iniziatico di Pricò comincia con l'inconsapevole visione dello sfaldamento della propria famiglia e termina con la conscia decisione di non volere più vedere, perché è l'unico modo per non soffrire. Punta mobile di due triangoli intersecati, Pricò cerca di mantenere la stabilità familiare sostituendosi ora all'uno ora all'altro genitore, assumendosi coscientemente la responsabilità di non tradirli per il benessere dell'unità familiare. Il viaggio di Pricò verso la maturità è soprattutto interiore. Diversamente dai bambini neorealisti desichiani che seguiranno, con Pricò il passaggio avviene tra le apparenti sicure mura domestiche della piccola borghesia fascista (destabilizzata soprattutto, dalla codardia di un atto suicida al maschile, realizzato dal padre di Pricò, provocato da un imperdonabile adulterio al femminile) senza l'aggravio della devastazione fisica e sociale della guerra. All'obbligo della chiara esposizione narrativa del cinema precedente, dove regnava l'accumulo e il legame discorsivo delle inquadrature, De Sica ha opposto un cinema di sottrazioni e non detto, per dare voce attraverso sguardi e minimi gesti al male di vivere del piccolo borghese,

che per la prima volta, dalla platea è saltato sul grande schermo. Il dramma di Pricò sebbene si materializzi in un momento storico di passaggio che influenza la vita dei personaggi, perde i connotati sociologici di “denuncia del falso benessere della piccola borghesia italiana” per assumere lo spessore metafisico di dramma esistenziale del personaggio moderno.⁵⁸ L’indecisione di Pricò è tutta interiore e nei suoi turbamenti dell’anima è possibile intravedere alcune delle caratteristiche degli inquieti personaggi del cinema “esistenziale” degli anni 70.

Riprendendo le tematiche infantili e adolescenziali dei film precedenti (Maddalena Zéro in condotta (1940), Teresa Venerdi (1941) e Un garibaldino al convento (1942) e calandole nel primo dopoguerra, De Sica con Sciuscià gira il suo primo vero film neorealista. Si è spesso evidenziata la natura casuale⁵⁹ dei film neorealisti, e Sciuscià nasce proprio da questa commistura di collaborazioni e interessi.⁶⁰ Come puntualizzato dal regista l’idea del film nacque da un incontro che De Sica ebbe con due veri sciuscià: Scimmietta e Capellone. Dopo il lavoro, i due spendevano parte dei loro guadagni nel galoppatoio di Villa Borghese dove si divertivano ad andare a cavallo.⁶¹ Nella stesura finale della sceneggiatura, Zavattini ampliando l’idea originale di De Sica, non si discosterà molto dalla realtà che l’aveva originata non tralasciando mestiere,

⁵⁸ Angela Prudenzi, “I bambini ci guardano” De Sica a cura Lino Micciché (Venezia: Marsilio, 1992) 212

⁵⁹ Per Pier Paolo Pasolini, il neorealismo non è stata una rigenerazione ma piuttosto una “crisi vitale” della società italiana dove la necessità di agire e la rivoluzionaria struttura formale del movimento, ha preceduto il pensiero riorganizzativo della cultura, predeterminandone così la sua prematura scomparsa. In Federico Fellini, Le notti di Cabiria (Modena: Cappelli, 1965) 231.

⁶⁰ La produzione dell’italo-americano Paolo William Tamburella, la doppia stesura del soggetto (nato da un’idea di De Sica) prima di Cesare Giulio Viola e poi di Zavattini (oltre alle parziali collaborazioni di Amidei e Franci e persino le censure di monsignore Cippico, faccendiere vaticano, che pure hanno contribuito alla trama del film) e, lontano da un eventuale teorico “purismo” neorealista, la mista compresenza nel film di attori professionisti e non assieme a fedeli riprese sul luogo contrapposte a quelle ricostruite in studio (il riformatorio), fanno parte di quei grossi compromessi a cui il team De Sica e Zavattini ha dovuto sovente cedere per riuscire a produrre “buoni” film.

ambiente e fisionomie dei personaggi principali. De Sica ricorda così gli anni della guerra:

Erano giorni che sapete e ne avevo già visto abbastanza per sentirmi profondamente turbato, sconvolto; le donne che andavano in camionetta con i soldati, gli uomini e i ragazzini che si buttavano in terra per afferrare le sigarette o le caramelle. Agli adulti pensavo meno che ai bambini; e pensavo: “adesso sì che i bambini ci guardano!” Erano loro a darmi il senso, la misura della distruzione morale del Paese: gli sciuscià.⁶²

Il miraggio della libertà portato dalla liberazione americana e l'illusione che con la caduta del governo fascista la giustizia, l'economia e la cultura sarebbero repentinamente cambiati, pateticamente si sovrappone alla corruzione esistente nel liberatore come nel liberato, in un sistema giuridico che ancora usava il Codice Rocco del periodo fascista, e, soprattutto nelle aberrazioni dell'istituzione primaria italiana, quella della famiglia, che nel primo dopoguerra diventa latitante. Gli sciuscià di De Sica, erano quei ragazzetti di strada che prematuramente cresciuti e inseriti in un sistema corrotto, si barcamenavano alla meglio, tra povertà, istituzioni, mercato nero e americani “liberatori.” Ma l'arte di arrangiarsi di Pasquale e Giuseppe, populisticamente proposta da De Sica, non riuscirà ad evitare la distruzione delle loro vite arbitrariamente manipolate da chi, facendo presa sulla vulnerabile ingenuità della loro età, riuscirà a metterli l'uno contro l'altro e a dividerli a forza dal loro cavallo acquistato con tanti sacrifici. De Sica sosteneva che a partire da Sciuscià i suoi film neorealisti erano tutti incentrati sulla ricerca di solidarietà nell'egoismo lasciato in eredità dalla guerra.⁶³ La solidarietà di cui parla De Sica, deve

⁶¹ Scimmietta dormiva in un ascensore di Via Lombardia. Era un senza famiglia, aveva però una nonna che si prendeva cura di lui. Capellone era figlio di nessuno e ben presto finì in carcere per furto. In Vittorio De Sica, Gli anni più belli della mia vita, “Tempo,” XVI, 50, dicembre 1954, 18-22.

⁶² De Sica, Gli anni più belli della mia vita 11.

⁶³ Charles Samuels, Encountering Directors (New York: Da Capo, 1987) 149-150.

essere intesa come recupero della fiducia dell'uomo nel suo simile e nelle sue azioni superando i limiti imposti dalla soddisfazione immediata dei propri "bisogni e interessi." Giuseppe e Pasquale, attraverso la fuga in un mondo diverso, simbolicamente rappresentato dal cavallo, scrollandosi magicamente di dosso le meschinità imposte dalla povertà morale contingente, sono riusciti a superare le solitudini legate dalla società che li circonda. Ma, ed è questo il messaggio pessimista di De Sica, anche la fratellanza più intensa quando si trova una società contro, è destinata a soccombere. Non c'è quindi scampo per i due ragazzi alla graduale sottomissione all'egoismo scaturito, nel caso di Giuseppe, da obblighi di lealtà familiare (per non colpevolizzare il fratello, il vero autore del furto, Giuseppe se ne addossa le colpe); da un sistema carcerario, specchio della società, ancora legato al regime fascista e decisamente corrotto, dove tra trucchi, inganni (ai due ragazzi viene fatto rispettivamente credere che l'uno abbia tradito l'altro) viene perpetuato il gioco della vittoria del più potente (solo la famiglia di Giuseppe può permettersi un avvocato difensore che convincendolo ad accreditare tutte le colpe a Pasquale, gli garantirà una riduzione della pena); dalla famiglia che da nutrice si trasforma in matrigna e addossa spietatamente sulle spalle dei propri figli la responsabilità della sua sussistenza; da un momento storico sconvolgente, dove l'euforia della liberazione è stata accompagnata dallo sfruttamento di una nazione allo stremo delle sue forze.⁶⁴ Il terzo protagonista del film è Bersagliere, il cavallo dei due sciuscià. L'idea di dare maggior rilievo al cavallo, fu di Zavattini. Caricandolo di un simbolismo per molti versi eccessivo, il cavallo per Zavattini doveva rappresentare l'elemento favolistico,

⁶⁴ Significativo a tal riguardo è il gruppo di inquadrature (129-30) dei cartelloni affissi fuori alle aule scolastiche presso le quali sono temporaneamente alloggiati i "sinistrati" della guerra, tra cui la famiglia di Giuseppe, che leggono: "Camerata N.5 Famiglie n. 3 Coabitanti n.18 Casermaggio Brande n.14 Coperte

l'immaginario abbordabile al quale Giuseppe e Pasquale si aggrappavano per evadere dalla realtà. Il bianco Bersagliere (Zavattini con insistenza impose tale colore per le sue connotazioni di candore fantastico) é per i due sciuscià simbolo di quella innocenza primigenia, Eden di libertà a cui tendere per poter manifestare apertamente⁶⁵ i forti sentimenti d'amicizia che li legano, lontani dall'inquinamento della società corrotta. Oltre alla felicità, il cavallo, suggella anche il dramma finale, quando testimonierà la deteriorazione estrema del rapporto dei due amici, con l'omicidio involontario di Giuseppe da parte di Pasquale. In quell'istante Bersagliere, allontanandosi dal luogo del delitto, sancisce la fine dell'illusione, riportando il racconto circolaramente al suo inizio. Sciuscià, per la sua intensa struttura melodrammatica, per il denso spessore narrativo e l'eccessivo simbolismo (senza menzionare i manierati personaggi inferiori come il tubercolotico Raffaele che anche in punto di morte avrà una parola buona nei confronti dei due ragazzi, o il caricaturale "professore" sempre pronto a correggere tutti), non può essere considerato alla stregua degli altri film che definiranno la peculiare poetica desichiana neorealista (lo stesso Zavattini autocriticamente, a posteriori, definì il film strutturato come un "romanzo d'appendice"). Ma similmente a i bambini ci guardano, anche se legato a schemi classici, esso é un'effrazione del cinema convenzionale, un'altra tappa che condurrà al vero capolavoro desichiano: Ladri di biciclette.

Tra unanimi critiche dal centro (D.C), che vedevano il film come un'apologia della sinistra e portatore di "offese alla morale e alla religione" (come riportato dall'Osservatore Romano che ne chiedeva perciò il sequestro), e dalla sinistra che considerava improbabile la storia di un operaio che derubato della bicicletta non riuscisse

n.22 Materassi n.18." Essi sterilmene danno la dimensione della promiscuità e povertà in cui gli "sfollati" della guerra vivevano.

ad ottenerne un'altra dalla sezione di partito,⁶⁶ nel 1948 uscì Ladri di biciclette, il film per cui de Sica e Zavattini divvennero i portabandiera del neorealismo nel mondo. Cesare Zavattini raccomandò a De Sica la lettura di Ladri di biciclette, un libro del pittore Luigi Bertolini da cui “prendere il titolo e lo spunto” per un eventuale film.⁶⁷ Si è molto detto sulle differenze e similitudini (apertamente dichiarate da Zavattini e Bertolini in pubblici dibattiti) tra il film e il libro e quanto poco o molto il romanzo abbia influenzato il film. Le idee principali, il furto di una bicicletta e la sua ricerca per le strade di una Roma omertosa e corrotta, provengono direttamente dal libro. Cambia però lo status sociale del proprietario della bicicletta e il periodo storico (anche se di pochi anni) in cui l'episodio ha luogo, dando così al film un significato completamente diverso dal romanzo. Nel libro, il furto accade ad un pittore-scrittore (l'autore del libro) il quale si serve della bicicletta per le sue passeggiate fuori centro. La ricerca della refurtiva è considerata “arte di ritrovare gli oggetti smarriti” descritta con ironia e cinismo nell'ambito del degradato mondo popolare di “ladri, strozzini, prostitute, imbrogliatori, ricettatori, borsari neri”⁶⁸ capitolini al finire della guerra. Nel film, lo slittamento di classe (da medio-borghese a popolare) del protagonista fa sì che la ricerca della bicicletta non sia più puro

⁶⁵ P. Adams Sitney, Vital Crisis in Italian Cinema (Austin: University of Texas Press, 1995) 82.

⁶⁶ Racconta Sergio Amidei, uno degli iniziali sceneggiatori che lasciò il film per contrasti caratteriali e ideologie: “Non trovavo giusto in quel momento che un compagno, un comunista, un operaio che vive in una borgata, e al quale rubano la bicicletta, non andasse alla sezione del partito e non gli trovassero un'altra bicicletta.” Giancarlo Governi, Vittorio De Sica: Parlami d'amore Mariù (Roma: Gremese Editore, 1993) 103.

⁶⁷ Come per I bambini ci guardano e Sciuscì, anche per Ladri di biciclette si è discusso fino a che punto il film appartenesse a De Sica o a Zavattini. Il fatto che De Sica provenisse dal teatro e fosse attore poi cimentatosi nella regia, anche e soprattutto di molti film commerciali, rappresenta la virtù e l'handicap del regista. Virtù in quanto ha rinforzato le doti di grande *metteur en scene* come delineato da Bazin; handicap perché si è sempre dubitato in parte della sua effettiva bravura in quanto, diversamente da Rossellini, De Sica ha sempre lavorato in tandem con le sceneggiature di Zavattini da lui seguite pedissequamente. La verità è che Zavattini, la mente, non si è mai sentito in grado di affrontare la regia da solo, e, viceversa De Sica, il braccio, restio a qualsiasi forma di scrittura, ha sempre optato per le sceneggiature altrui.

⁶⁸ Guglielmo Moneti “Ladri di biciclette” De Sica a cura di Lino Micciché (Venezia: Marsilio, 1992) 250.

divertissement per provare a sé stessi di essere capaci di ritrovarla, ma assume ruolo di prima necessità: senza la bicicletta Antonio Ricci non lavora. La sua scomparsa determina disperazione e sofferenza, il suo ritrovamento é una questione di sopravvivenza. La scala dei valori viene completamente alterata (da qui la “giustificazione” morale del furto della bicicletta) ed a rinforzare tale ribaltamento, si aggiunge, come puntualizzato anche da Guglielmo Moneti, la diversa collocazione temporale del film (1948 anzichè 1944) che trasporta la Roma di fine conflitto ancora parzialmente occupata del Bartolini, a quella in cui, cessato lo stato di emergenza, la cancrena della disoccupazione e una cronicizzata povertà ancora perseguitavano alcuni italiani. “Non troviamo che in piccola parte l’esercito di emarginati costretti ad arrangiarsi illegalmente, mentre al centro dell’attenzione viene collocata una vittima esemplare, con tutto il suo disilluso rancore, la sua carica polemica”⁶⁹ Rispecchiando uno stile registico nuovo, seppure conservatore, ai grandi movimenti di macchina, carrellate e piani sequenza, De Sica preferisce piani medi, campi lunghi e panoramiche (dei protagonisti). Tali tecniche se da una parte enfatizzano la distanza che il regista vuole prendere dal racconto della storia, dall’altra evidenziano una metodologia di ripresa che destruttura, come scriveva Bazin, “nella sua creazione qualsiasi compiutezza di stile.” Il rigore nella ripresa del reale, permette di dare spazio a quei tempi morti (I seminaristi austriaci che si riparano dalla pioggia, la pipì interrotta di Bruno) cari a De Sica, esempi di adesione, per citare di nuovo Bazin, a quell’immanenza fenomenologica del reale che contraddistingue il cinema neorealista.⁷⁰ Il film vuole essere una estrapolazione di un

⁶⁹ Moneti, 250

⁷⁰ Così Bazin, pone in contrapposizione il cinema realista a quello neorealista: “Whether in the service of the interests of an ideological thesis, of a moral idea, or of a dramatic action, realism subordinates what it borrows from reality to its transcendent needs. Neorealism knows only immanence. It is from appearance

frammento di realtà nell'ambito del flusso vitale, e in quanto tale conserva le sue sospensioni temporali, la non consequenzialità causa effetto, un setting mutante come è del resto la caotica realtà. Questa indeterminatezza, è frutto di un certosino lavoro di sceneggiatura e una metodologia di ripresa solo apparentemente non artificiale.⁷¹ Se il personaggio infantile di Ladri di biciclette appare nella sceneggiatura come deuteroprotagonista a quello di Antonio Ricci, fin dalle prime battute si assiste ad un graduale livellamento dei ruoli figlio-padre. Il personaggio di Bruno condivide le responsabilità del padre nel lavoro, nella conduzione familiare, nella ricerca del bene di sostanziamiento comune, (la bicicletta) e soprattutto nelle angosce e disperazione per il suo ritrovamento. Come ai due sciuscià prima di lui, non gli è concessa un'infanzia di giochi e compagni nell'Italia della ricostruzione post-bellica. La domestichezza dimostrata da De Sica con i bambini raggiunge la sua massima espressione con la direzione di Enzo Staiola (Bruno), dove la sapienza registica di De Sica perfettamente si è combinata con la spontaneità e la naturale duttilità del bambino. Bruno viene scelto a riprese già iniziate aspettando di trovare il bambino dalla faccia giusta.⁷² Bazin riporta come per il regista alla base della scelta ci fosse la dimostrazione del suo modo di camminare piuttosto che le sue qualità interpretative. La camminata distanziata, affrettata, che cerca di tenere il passo con quella veloce e distratta del padre, è la colonna spinale del film assieme "agli sguardi pieni di fiducia" prescritti dalla sceneggiatura zavattiniana. Bruno è il completamento di Antonio: da una posizione subalterna di figlio,

only, the simple appearance of beings and of the world, that it knows how to deduce the ideas that it unearths. It is a phenomenology." André, Bazin, What is cinema Vol.II 65.

⁷¹ Kristin Thompson, evidenzia le manipolazioni e artifici di ripresa effettuati da De Sica, per un realistico ritratto della realtà. Per una dettagliata analisi di Ladri di biciclette, vedi Kristin Thompson, "Realism in the Cinema: Bicycle Thieves" in Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis (Princeton: Princeton University Press, 1988) 197-217.

espressa attraverso il suo “pedinamento” che non demorde di fronte a nessun ostacolo si trasforma alla fine del film in quella di compagno. Dinnanzi all’umiliazione del padre, catturato mentre ruba la bicicletta sotto gli occhi del figlio, gli sguardi pieni di fiducia finora rivoltigli si trasformano in una stretta di mano dove con un transfert di umanità il piccolo Bruno diventa Antonio.

2.2 Lo sguardo diretto di Roberto Rossellini

L’infanzia rosselliniana, trascende quella desichiana basata sull’extrapolazione caratteriale che si scorpora in movimenti negli spazi della “storia,” sapientemente diretti dal regista *metteur en scène-guitto*, per assumere una dimensione metafisica nel graduale passaggio dell’immagine infantile come riflessione di una tipologia sociale, in Roma città aperta e Paisà, al *corpus mysticum* del bambino-espiatore di Germania anno Zero. In un processo di “transustanziazione eucaristica”⁷² l’immagine del bambino in Rossellini, senza mai perdere la connotazione realistica da cui deriva, si trasforma in quella mitica del “bambino divino-figura christi,” racchiudendo in sé il simbolismo della rinascita e dell’umana redenzione. Angela Dalle Vacche nella sua originale analisi del passaggio dalla statuarietà operistica del cinema fascista a quella fisiognomica-comportamentale reminescente della commedia dell’arte di quello neorealista scrive: “In contrast to the marble heroes of fascist cinema, the body in Rossellini’s neorealism is a human organism inhabited by the anthesis of sheer biology, the soul, as if a Christian spirituality had

⁷² Era uno dei tanti ragazzini che si affollavano sul set per vedere il regista girare, notato da De Sica per la sua irrequietezza e il suo viso tondo e gambe magre.

⁷³ Vedi al riguardo Angela Dalle Vacche, The Body in the Mirror (Princeton: Princeton University Press, 1992) 180.

developed next to a pagan attachment to the earth.”⁷⁴ Partendo dallo stesso approccio di mestiere di De Sica nella selezione dei bambini in base ad un *phisque du rôle* che più si avvicinasse ad una veridica trasposizione del soggetto cinematografico, nei film di Rossellini il bambino si stacca gradualmente dalla sua essenza “fisiognomica,” per assumerne una più spirituale, in un tentativo di congiuntura conciliatoria attraverso l’espiazione della morte. Le “mondane” esistenze di Marcello, Romoletto e lo scugnizzo napoletano di Paisà, terreno contrappasso delle colpe dei padri, si smaterializzano nella incorpereità della figura di Edmund, e il rimprovero verso l’umana società di Roma città aperta e Paisà lascia il posto, con la morte di Edmund, ad un biasimo contro l’ordine divino. Rossellini, nella sua riformulazione post-bellica (mi riferisco alla trilogia della guerra di Roma città aperta del 1945, Paisà del 1946 e Germania anno Zero del 1948) dell’immagine-*puer* è riuscito a condensare, luckacsianamente, l’antropomorfica rappresentazione dei frammenti di realtà attraverso la contrapposizione bambini-adulti in un gioco di forza, dove la moralità deve “adattarsi” alle nuove leggi di sopravvivenza. Per Marcello, all’omicidio della madre (avvenuto dinnanzi ai propri occhi da parte dei tedeschi mentre insegue la camionetta che le ha sottratto Francesco), non resta che reagire accettando da adulto le superiori contingenze storiche e darsi attivamente alla lotta. Marcello deve rinunciare alle partite di calcio dell’oratorio per far fronte ad una nuova realtà matrigna onnivora di vite e sentimenti. I bambini, imitando i grandi, giocano a fare la Resistenza. Adoperano armi e munizioni (Romoletto e la sua banda fanno addirittura esplodere una bomba una notte) contro un nemico ben definito, sia perché filtrato attraverso parole e comportamenti di Manfredi, Francesco, Pina e Don Pietro, ma e

⁷⁴ Dalle Vacche, 180.

soprattutto perché vissuto nella propria casa, sulla propria pelle. Nello spettatore la legittimazione dell'uso delle armi da parte dei bambini viene posta alla stregua del comportamento di Don Pietro, il parroco che partecipa alla Resistenza. Il giudizio etico dello spettatore si adegua quindi allo "storicismo morale" rosselliniano e benché quest'ultimo, un pò troppo didascalicamente, distingua le due fazioni di popolo italiano oppresso e di tedesco oppressore, transcendendo limiti temporali, assume ai giorni nostri lo stesso valore avuto nel 1945. L'azione violenta contro il nemico perpetrata in nome della tutela dell' "umanità," assume significato non solo legittimo ma anche eroico, in quanto realizzato per il bene della comunità e non del singolo. Laici e cattolici, adulti e bambini diventano i nuovi alleati in una rigenerante azione comune.⁷⁵ Spesso accusato di promuovere nella trilogia della guerra "una estetica della sconfitta"⁷⁶ accompagnata da un pessimismo cronico, Rossellini ha sempre risposto di aderire semplicemente alla realtà.⁷⁷ A ciò emblematicamente va anche contrapposto l'ottimismo che emerge dal suo realismo tragico o se si vuole moralismo "cristiano" ingenuamente ottimista. Nella Roma spietata dell'invasione e della Resistenza, l'ottimismo speranzoso di Rossellini si intravede nel senso di comunità che trascende qualsiasi fede politica o credo religioso nella comune azione verso la libertà. La "futurazione" delle proprie esistenze gravita attorno ai personaggi come una terra promessa. Le vite dimezzate e spersonalizzate dalla guerra si

⁷⁵ Nato dall'idea di Rossellini e dello sceneggiatore Sergio Amidei di documentare la storia di Don Morosini, il prete della Resistenza tradito per 70.000 lire e poi condannato a morte, il film se ne distacca incorporando vicende e che coinvolgono uno spaccato sociale di Roma durante la guerra.

⁷⁶ Robert Warshow, uno dei maggiori detrattori di Rossellini, scrive: "Rossellini neither requires nor dreams of victory; indeed, it is only defeat that has meaning for him- defeat is his 'universal'.... From this hopelessness-too inactive to be called despair-Rossellini gains his greatest virtue as an artist: the feeling for particularity." In Robert Warshow, *The Immediate Experience* (Garden City, NY:Doubleday & Co., 1962) 256-257.

⁷⁷ Come testimonia lo stesso Rossellini: "Dopotutto io tento di mostrare sullo schermo la vita per quello che è, senza paura o favoritismi. Spesso mi hanno criticato per quella che chiamano una "visione pessimistica" nei miei film. Ma io non sono affatto pessimista. Sono soltanto realistico, e sono dispostissimo a ritrarre

adoperano per la sua fine affinché possano finalmente ricomporsi. Rossellini in un dosata articolazione narrativa, sembra contrapporre alla cupa chiusura della morte nel presente, uno sprazzo di luce aperto al domani. La sera prima del matrimonio, Francesco con gli occhi persi nel vuoto del futuro, e Pina guardandolo fissamente seduti sui gradini delle scale del palazzo, immaginano un avvenire in un mondo migliore che i loro figli riusciranno a per certo a vedere, perché come dice Francesco: 'Siamo nel giusto!' La morte di Pina terminerà questo sogno, ma la sciarpa che suo figlio Marcello consegna a Francesco come ricordo di sua madre, non solo gli salverà di nuovo la vita (Francesco era assieme a Don Pietro e Manfredi, poi caduti nell'imboscata tedesca, quando si è attardato per rispondere al richiamo di Marcello), ma stabilirà quella continuità affettiva tra lui e il bambino, nonostante la morte della madre; all'esecuzione di Don Pietro assistono Romoletto, Marcello e altri bambini. Alle loro spalle in distanza si intravede la cupola di San Pietro. La panoramica ce la mostra distante ma visibile, raggiungibile. La conclusione enfatizza quell'umanesimo cristiano che caratterizza tutta l'opera di Rossellini, dove nel recupero della fede viene visto il recupero dell'umanità.⁷⁸

Lasciandosi dietro i misti toni documentaristici e melodrammatici di Roma città aperta, con Paisà Rossellini abbraccia uno stile più asciutto reso dalla diretta nelle strade, lunghi piani sequenza, la partecipazione solo di attori non professionisti, il dialetto parlato nelle varie regioni italiane, il tutto tenuto insieme da una struttura narrativa estremamente ellittica. Tali criteri stabiliscono definitivamente i capisaldi della corrente

un mondo pieno di felicità semplice e di gioia se solo si crea un simile mondo." Roberto Rossellini, "Per un cinema imperfetto," Roberto Rossellini: il mio metodo a cura di Adriano Aprà (Venezia: Marsilio, 1987) 81.

⁷⁸ Rossellini afferma: " In Roma città aperta e Paisà tutti gli atti di eroismo e di bontà umana derivano ovviamente dalla fede, e le brutalità della guerra dal cinismo e dall'assenza di un codice morale. Nel tragico vuoto creatosi nel mondo del dopoguerra mostrato in Germania anno Zero, la lotta tra la fede e mero opportunismo è ancora più accentuata. Per quel bambino inconsapevolmente posto tra i due estremi essa è vero e proprio atto di equilibrismo." Aprà, Rossellini : il mio metodo 81.

neorealista ripercorrendo il cammino di “reciproca conoscenza”(come lo definisce Peter Bondanella), nel nome di una causa comune, intrapreso da italiani e Alleati (americani ed inglesi) per la vittoria della libertà: “The film exploits many of the conventions of the wartime documentary. Pincer movements on a map, an authoritative narrative voice-over, and actual newsreel footage introduce each of the separate episodes as if the work were an army training film.”⁷⁹ La struttura episodica del film, oltre a prestarsi alla descrizione cronachistica, ha liberato il regista dai limiti imposti dalla “narratività” permettendogli di improvvisare,⁸⁰ seguendo come unica regola la più accurata osservazione della realtà. Le storie apparentemente distaccate le une dalle altre hanno una coesione interna definita soprattutto dall’eguale impatto emotivo sullo spettatore. Se in Roma città aperta, Rossellini racconta la storia di una città riflettendo una condizione nazionale, in Paisà lo status della nazione in guerra assume carattere universale (come verrà poi reiterato in Germania anno Zero). Alla definizione dei Cahiers du cinéma che qualificano il film come una “meditazione cinematografica sulla solitudine dell’uomo” bisogna aggiungere che anche se essa si acutizza nel suo tendere ad un contatto con l’altro, quest’ultimo, proprio nel fuggevole contatto incorpora temporaneamente in sé stesso lo spettro della possibile solidarietà. Gli eterogenei incontri al centro di ogni episodio vengono di consuetudine brutalmente spezzati lasciando gli individui nel vuoto incolmabile del loro isolamento, rispolverando però il celato lato della loro umanità. Nel primo episodio, anche se ha la durata di una breve conversazione, l’incontro tra “Joe from

⁷⁹ Bondanella, 43.

⁸⁰ Diversamente da De Sica, profondamente legato al copione, Rossellini ha sempre lasciato molto spazio all’improvvisazione, sollecitando spesso le ostilità della critica. “ Metto a punto senza girare, utilizzando al massimo quanto mi si offre, vale a dire arricchendo il mio progetto di quanto vi è di accidentale, ma che gli è utile nella misura in cui è ancora più umano e significativo. Terminato questo lavoro, senza preoccuparmi della durata che avrà a quel punto la sequenza prevista, mi metto a girare quasi direttamente, di getto per così dire.” Aprà, 55

Jersey” e la siciliana Carmela, sorpassa la barriera della diffidenza e del linguaggio, e avvicina due mondi e due culture distanti ma con uno stesso basilare puro sentire improvvisamente interrotto dalle azioni della sorda guerra. (Joe viene ucciso dai tedeschi mentre distrattamente accende una sigaretta, e Carmela dai suoi compagni americani che la credono l’assassina). Vogliamo ora soffermarci sull’episodio napoletano, che vede a confronto due estreme marginalità del secondo conflitto mondiale: soldati neri e bambini napoletani. Superando per povertà e disperazione i due sciucià desichiani, qui il piccolo sciucià Pasquale affronta il quotidiano “acquistando” l’americano Joe mentre è ubriaco, in modo da potergli poi rubare gli stivali. Il binarismo dialettico tra realtà e immaginazione, tra reale cinematografico e realtà, su cui si basa l’opera rosselliniana e in particolare, con diversa formulazione la trilogia resistenziale, viene in questo secondo episodio particolarmente evidenziato. Lo stato di ubriachezza di Joe (come quello di Fred nell’episodio romano), permette gli improvvisi passaggi dalla realtà all’illusione, senza compromettere l’approccio documentaristico prefissato dal regista. In questo stato Joe sogna di ritornare in America come un eroe, ricevuto con tanto di parata dai suoi connazionali. In verità, c’è soltanto una baracca ad attenderlo: “Going home! Going home? I don’t want to go home! My house is an old shack with tin cans at door!” Il “play within the play” del tradizionale spettacolo delle marionette che vede in lotta i Crociati contro i Mori, come sottolinea Bondanella, è rispecchiamento della lotta e suddivisione razziale americana. Joe, sotto l’effetto dell’alcool sale sul palcoscenico in un patetico tentativo di supporto ai Mori. Se nel sostegno per il proprio simile è possibile iscrivere un desiderio di separatismo “controcorrente,” la simulazione dei movimenti delle marionette va anche letta come un ennesimo tentativo di affidarsi al gesto per

comunicare, per raggiungere, come sostiene Peter Brunette, “unità nella differenza.”⁸¹

L'introduzione di uno spettacolo così *fictional*, come quello delle marionette, nelle trame di una ripresa cinematografica completamente aderente alla realtà, decostruisce quella fluida interezza del mondo effettivo nel quale siamo stati calati, in una operazione di rimozione che ci permette di fare il punto sulla veridicità riprodotta dalla macchina da presa. Analogamente, con uno scarto repentino, il vero mondo di Joe riprende in mano le redini quando lui viene cacciato dal palcoscenico. Joe confonde la realtà con l'illusione per ben due volte, mentre per Pasquale, il bambino al quale la fuga nell'immaginario è non solo concessa, ma addirittura auspicata per le sue impossibili condizioni di vita, è estremamente lucido e con i piedi ben piantati per terra. Se per Pasquale e Giuseppe in Sciuscià il cavallo bianco è rivincita e fuga da un vero troppo ingombrante, a Pasquale l'urgenza della sopravvivenza impone un focus e una tensione costante sul reale per il soddisfacimento di una necessità fisiologica primaria: la fame. Così se è possibile vedere una comunione nelle origini di Joe, l'emarginato nero che vive in una baracca, e Pasquale il figlio della guerra napoletano che compra soldati, tale parallelismo subisce una svolta nella struttura epifanica del finale quando Joe, l'eroe americano finora sospinto da un *hamartia* alimentatosi di vendetta, rimane sbigottito alla testimonianza di una realtà trascendente il suo vissuto quanto il suo immaginario. Il *dénouement* del desolante spettacolo della grotta-dimora di Pasquale piena di famiglie e orfani come lui, enfatizzando il distanziamento sociale tra i due, ne rinforza un appressamento emotivo materializzatosi nella deposizione della merce rubata (I suoi stivali) come effettiva dimostrazione di una sentita comprensione per una realtà altra. Il mondo cinematografico

⁸¹ Peter, Brunette Roberto Rossellini (New York: Oxford University Press, 1987) 62.

rosselliniano, rispettando l'assunto hegeliano⁸² sulla piucchè-realta e piucchè-esistenza della rappresentazione artistica, diventa quindi manifestazione di una realtà più elevata, quella etica-spirituale popolata da coloro alla quale è stata infine rivelata. Il potere comunicativo della realtà registrata attraverso l'occhio che sa guardare, implicito assunto neorealista, trova la sua massima espressione nelle immagini del sesto e ultimo episodio. La scena di apertura è quella emblematica di un cadavere galleggiante, sospeso in un salvagente con su la scritta: "partigiano." Questo primo monito tedesco viene accompagnato da un'altra immagine altrettanto forte: un bambino che piange assieme ad un cane mentre si aggirano tra i cadaveri di una famiglia uccisa perché proteggeva i partigiani. Come puntualizzato da Adam P. Sitney, la testimonianza dell'eccidio da parte dell'americano Dale ha la stessa funzione "rivelatrice" delle mille pieghe dell'umano coperte dall'invadente ondata della macchina bellica che ha per Joe, nell'episodio napoletano, l'inaspettata visione della desolata, affollatissima grotta dove viveva Pasquale.⁸³ La soggettiva dello sguardo di Dale passa poi, nelle sequenze consecutive, a quella dei partigiani, che cercano di nascondersi al nemico muovendosi con perizia indigena tra le acque del Pò. Con un finale decisamente tragico, il regista segue il filo rosso degli altri episodi reiterando la superiorità del rapporto umano che va al di là della cultura e della misera guerra.⁸⁴ Come nel finale di Roma città aperta, anche in Paisà la tragicità della morte diventa strumento di sublimazione della vita. Per i

⁸² "Far from being simple appearances and illustrations of ordinary reality, the manifestations of art possess a higher reality and a truer existence." Linda Nochlin, Realism (New York: Penguin, 1971) 76.

⁸³ P. Adams Sitney scrive: "A rare moving camera shot expresses the subjectivity of Dale and his OSS companion as they see this scene of mass murder. Within the fabric of Paisà this image is the equivalent of the cave of the dispossessed in Joe's eyes." Sitney, 54.

⁸⁴ I partigiani, circondati dai tedeschi e separati dagli Alleati (unici beneficiari della Convenzione di Ginevra), verranno tutti giustiziati. Dale cercherà di opporsi a tale ingiustizia e per questo verrà ucciso. Una voce fuori campo ci avverte che tutto ciò è accaduto nell'inverno del 1944 e che la guerra sarebbe terminata nella primavera

partigiani di Paisà come per Don Pietro in Roma città aperta, non é difficile morire bene, é difficile vivere bene.” É perciò in termini di vita e non di morte che deve essere interpretata e giudicata la loro esistenza.

L’approccio fenomenologico del cinema rosselliniano trova la sua più elevata espressione in Germania anno Zéro, dove all’estetica dell’osservazione dell’evento rivelatore di verità nel suo evolversi fa eco l’etica di nuovi costrutti di coscienza. La “Lebenswelt”(modo del vivere) husserliana dello spettatore percepiente,⁸⁵ sebbene stillata attraverso la soggettività dell’estetica del regista, trova alimento in questo nuovo modo di scoprire i lati nascosti del quotidiano con una poetica che enfatizza la voglia della scoperta e la continua ricerca del nuovo. Lo stesso Rossellini affermava riferendosi a Germania anno Zéro:

Anche allora sentivo il bisogno di essere ben orientato a capire le cose; ecco, questo é il punto, questo é quello che si muove ancora oggi: partire dal fenomeno ed esplorarlo e far scaturire da questo liberamente tutte quante le conseguenze, anche politiche; non sono mai partito dalle conseguenze e non ho mai voluto dimostrare niente, ho voluto soltanto osservare, guardare, obiettivamente, moralmente, alla realtà e cercare di esplorarla in modo che da essa scaturissero tanti dati dai quali si potevano poi trarre certe conseguenze.⁸⁶

Uno dei film più pessimisti del regista, Germania anno Zéro (1947) dopo una lunga e tribolata gestazione uscì in concomitanza con la morte inaspettata di uno dei suoi figli, Romano, al quale il film é dedicato. Se nel finale di Roma città aperta il rientro dei bambini alla città é un atto di fiducia nel futuro, in Germania anno Zéro l’omicidio-suicidio di Edmund rappresenta la fine del futuro. Dall’inizio alla fine l’occhio

⁸⁵ La *Lebenswelt* rappresenta il perimetro della soggettività attraverso cui l’individuo interpreta e apprende il mondo esterno.

implacabile della telecamera, si poggia su immagini di rovine e morte in un paese piegato in due dalla guerra, svuotato da qualsiasi dimensione umana e colpito da una profonda crisi esistenziale di cui non detiene l'esclusivo possesso, ma che in esso è riprodotta con la massima esponenzialità. L'immediato dopoguerra berlinese fa da sfondo alle vicende di Edmund, il dodicenne vittima di una "distorsione di una educazione utopica" (Rossellini) che nell'innocente credo della parola del maestro (metafora individualizzata del credo del popolo tedesco nella dottrina nazista), in un atto che va paradossalmente iscritto in un ideale di solidarietà umana (l'uccisione del padre rappresenta la salvezza della famiglia), si macchia di un crimine la cui crudeltà è direttamente proporzionale alla vulnerabilità del mezzo, Edmund, usato dalla ideologia per realizzarlo. L'archetipo del precoce passaggio dalla fanciullezza all'età adulta si aggrava della tragicità di un immediato dopoguerra che a Berlino, più che altrove favorisce una velocizzazione del mutamento in una surrealtà impossibile da penetrare con un debole carico di soli dodici anni. Edmund si renderà conto dell'atrocità del suo gesto solo più tardi quando incapace di giustificare e comprendere l'atto compiuto, si suiciderà lanciandosi da un edificio in costruzione. Il punto di vista morale rosselliniano si concentra sull'esposizione di come una etica malata, quella nazista, riesca a piegare e deformare la mente infantile fino alla sua distruzione. Il film si disarticola attraverso la dettagliata ripresa delle ripercussioni di un atto mostruoso nella mente di un bambino. Rossellini ha descritto questo processo mentale mostrando il massimo rispetto e obiettività per il personaggio di Edmund, opponendosi a qualsiasi intrusione esterna, da parte nostra, nel suo mondo.

Right from the beginning we have a strong feeling of the genuine love and respect with which Edmund is depicted: he is never viewed with pity or condescension. This love

⁸⁵ Roberto Rossellini, "Colloquio sul neorealismo," Il mio metodo 91.

and respect allow an objective examination from the outside of the child as he really is; we have no right to impose upon him, to interfere with his reality.⁸⁷

La stilizzazione delle riprese rosselliniane, il costante gioco di luci e ombre, il montaggio a scatti con degli inizi e fine di inquadrature introdotti e interrotti improvvisamente, sono le tecniche usate da Rossellini per sdrammatizzare la narrazione, per rendere consapevole il pubblico dell'indipendenza della rappresentazione cinematografica. La costante tensione verso il distacco emotivo della macchina da presa evidenzia il cammino solitario di Edmund nel suo circoscritto mondo e verso la morte. Come puntualizzato da Peter Brunette, il film (in opposizione ad altri film neorealisti) mette a nudo la compromissione della "coralità." La solidarietà di Roma città aperta, già attenuatasi in Paisà, scompare del tutto in Germania anno Zero, lasciando non solo Edmund, ma tutti gli altri cittadini berlinesi, vaganti senza una meta, in completa solitudine alla ricerca di un'identità individuale e collettiva svanita con la distorsione ideologica nazista. Il passaggio dalla fanciullezza alla gioventù avviene per Edmund nella solitudine più totale. Nell'eremitaggio imposto si consuma la sua *quête* per un senso ritrovabile solo, nel significato cristiano rosselliniano, recuperando il valore della solidarietà. Allargando il pensiero di Reinhard Kuhn che accredita alla rappresentazione artistica della morte del bambino, sin dal XIXmo secolo, tre funzioni: a) la protesta sociale, b) la rivolta metafisica, c) il commento della precaria situazione della fanciullezza,⁸⁸ aggiungiamo che la figurazione della morte del bambino è spesso sostenuta da un'implicita concezione cristiana del peccato, che sin da Abramo, ne attribuisce una funzione espiatoria per una colpa non appartenentegli. Nel caso di Edmund, è possibile affermare che la sua morte

⁸⁷ Jose Luis Guarner, Roberto Rossellini Trad. E. Cameron (New York: Praeger, 1970) 32.

diventa “rivolta metafisica” in quanto espiazione di un peccato dell’umanità. Riprendendo l’esempio camusiano riportato da Kuhn, possiamo affermare che Rossellini, alla stregua di Camus che descrive meticolosamente la morte del bambino affetto da peste ne La peste, ripercorre con la macchina da presa con una massima adesione i movimenti interiori dell’agonia di Edmund, che condivide con il bambino camusiano il grido di morte come afflato di ribellione per tutta l’umanità.

Nell vuoto della sua faccia, adesso raggelata in una massa grigia d’argilla, la sua bocca si aprì e quasi immediatamente ne emerse un grido continuo, a stento modulato dal respiro, un grido che improvvisamente riempì l’intero reparto con una mostruosa e discordante protesta, che aveva così poco di umano da sembrare provenire simultaneamente da tutti gli uomini.⁸⁹

Sfidando tutte le regole del cinema naturalista, dove per ogni azione drammatica c’è un concatenamento di eventi esplicativi che giustificano la sua attuazione, la morte di Edmund avviene inaspettatamente. Mentre gioca tra le rovine di una chiesa che non potrà mai portargli consolazione, in solitudine cerca di seguire delle zone di luce infiltratesi tra le rovine. Scivola su una trave, si rialza fino alla scena finale quando improvvisamente coprendo il suo volto, si lancia poi nel vuoto gridando. Rossellini fedele alla rappresentazione neorealista della parola-corpo, descrive un’esperienza interna attraverso dei comportamenti esterni. L’estemporanea realizzazione psichica del gesto omicida compiuto si manifesta attraverso la fisicità di un conato di vomito segnalato dalla mano portata alla bocca prima del lancio suicida, espressione del subitaneo (forse proprio perché di un bambino) travaglio psicologico prima di una decisione definitiva. In

⁸⁹ Reinhard Kuhn, Corruption in Paradise: The Child in Western Literature (Boston University Press, 1982) 193.

opposizione però alla morte del bambino camusiano che, ha funzione riconciliatrice (dopo un primo scontro frontale, la morte del bambino favorisce un contatto tra il Dr. Rieux e Padre Peneloux), la morte di Edmund si consuma nell'assurdità di un mondo che non ha più senso. La funzione della sua morte come grido di protesta contro il mondo rimane quindi fine a sé stessa, incapace di ricucire l'insanabile rottura tra individuo e mondo, non per questo perdendo la sua potente valenza di trascendente espressione di condanna.

3. La Nouvelle Vague

In Europa, la cinematografia francese degli anni sessanta, si sostituiva per novità e impegno alla scuola neorealista, anch'essa affidandosi allo sguardo infantile per definire nuovi contenuti che sottolineassero (dopo i duri anni della sanguinosa guerra coloniale in Algeria e la grave crisi economica) una rigenerata volontà di ricostruzione sociale. Come accennato, se in Italia il neorealismo del dopoguerra ha rappresentato uno dei momenti più alti della cinematografia mondiale, la Francia nello stesso periodo, pur condividendo una simile esperienza di occupazione e di guerra, si era barricata dietro ad un nazionalismo impenetrabile che la vedeva impegnata soprattutto in un ardua lotta contro le importazioni statunitensi, cercando di combatterle usando gli stessi mezzi. Sorge in questo periodo un cinema tradizionale che si rinforza e rinnova grazie alla migliorata situazione economica, ma che allo stesso tempo recupera la tradizione del passato (Renoir, Ophuls, Claire, Gremillon), dando origine a quella che verrà poi chiamata "tradition de qualité." Questo cinema costoso, con star europee super-pagate, capace di

⁸⁹ Albert Camus, Théâtre- Récit-Nouvelles (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965) 1393. N. B. Laddove non precisato, le traduzioni in italiano sono le mie.

attrarre una platea sempre più desiderosa di popolare le sale cinematografiche, caratterizzerà gran parte della cinematografia francese degli anni 40 e 50. Sarà quel cinema che verrà attaccato da Truffaut e compagni come “cinéma de papa” e che determinerà, in controffensiva, la “Nouvelle Vague.”

Per quale motivo questo periodo, dal dopoguerra al 1958, che viene definito di *stabilité* da Georges Sadoul e di *stagnation* da Roger Boussinot, non era riuscito a produrre un fenomeno simile a quello italiano del dopoguerra? Perché due nazioni confinanti con simili esperienze di guerra e di occupazione si sono evolute cinematograficamente in maniera così diversa? Per Marcel Martin una delle giustificazioni va ricercata nella diversa natura dell'Occupazione in Francia che a differenza dell'Italia ha rappresentato una parentesi piuttosto che una rottura nel cinema francese.⁹⁰ Per René Prédal invece sono stati i tedeschi, con la loro politica di sostegno, a favorire una permanenza del cinema francese nella sfera della tradizione, non generando quindi la necessità, dopo la liberazione, di presentarsi con proposte nuove e di rottura. “En laissant vivre le cinéma français pendant les années de plomb de l'Occupation, les Allemands lui ont, en quelque sort, rogné les ailes: ni suppression pure et simple, ni collaboration obligatoire, mais profil bas sans innovation et, dès lors, pas de véritable explosion à la Libération.”⁹¹ Al tipo di Occupazione effettuata dai tedeschi, reagiva una Francia ormai relegata “nella zona grigia” dove (soprattutto nell'ambito della cinematografia) il dominio dello straniero non veniva vissuto come tale. I tre brevi film che si accostarono alla corrente neorealista (La bataille du réel di Clément, Le point du jour di Louis Daquin e Farrébique di Georges Rouquier) furono meteore senza alcun

⁹⁰ Marcel, Martin, Le cinéma française depuis la guerre (Paris: Ediling, 1984) 25.

⁹¹ René, Prédal, 50 ans de cinéma français (1945-1995) (Paris:Nathan, 1996) 34.

seguito. Il *naturalisme* degli anni 50 e la tradizione del *réalisme poetique* degli anni 30, erano alla base dei maggiori film del dopoguerra. Fu soprattutto un cinema di sceneggiatori (Le diable au corps, Jeux interdits, Les orgueilleux, di Jean Aurence and Pierre Bost; Justice est fait, Nou sommes tous des assassins, Thérèse Raquin di Charles Spaak) dove i registi erano soprattutto degli esecutori e non *auteurs*, “politica” invece sostenuta dalla “Nouvelle Vague.” Il termine “Nouvelle Vague” apparve per la prima volta nella rivista francese “L’Express” nell’ottobre del 1957 per descrivere la nuova generazione di adolescenti che debuttavano nella vita sociale. Venne poi applicata ai nuovi cineasti per esprimere la freschezza e l’originalità delle loro opere. La rivoluzione venne iniziata dai nuovi critici (in seguito registi), della rivista di cinema francese Cahiers du cinéma, ed essa non nasceva dal nulla. Le fondamenta di tale rinnovamento si possono già trovare nel 1948 in un articolo di AlexAndré Astruc sulla necessità da parte dei nuovi cineasti verso l’uso della *camera stylo*, ovvero lo scrivere il cinema con la macchina da presa allo stesso modo in cui uno scrittore scrive un’opera letteraria. Tale approccio, incoraggiando l’indipendenza della scrittura filmica da quella letteraria e sostenendone la sua equivalenza culturale, gettava le basi all’evento motore della rivoluzione della Nouvelle Vague, ovvero l’attacco dell’articolo di François Truffaut sui Cahiers ad Aurence e Bost. I due sceneggiatori vennero accusati di essere uomini di lettere che scrivevano per il cinema, sottovalutandolo con i loro adattamenti letterari che non si distaccavano dalla pagina scritta. Truffaut incoraggiava così il cinema d’*auteur*, decretando l’importanza della regia come firma di stile e di pensiero. La polemica della *politique des auteurs* si compattava non tanto grazie al suo contenuto originale, quanto alla sua aperta e provocatoria sfida verso un conservatorismo intellettuale che non vedeva

di buon occhio l'integrazione di registi, soprattutto americani, nell'ambito di una sfera critica che finora aveva considerato soprattutto gli autori europei degni delle proprie speculazioni. Questa reazione sociale piuttosto che politica che integrava nell'ampliato spettro della critica cinematografica generi finora considerati inferiori (western, gangsters etc.), oltre a sostenere l'effettività del cinema di *genre* come prodotto culturalmente valido, è riuscita anche a sollevare domande sulla funzione stessa della critica e della sua evoluzione. I cinque collaboratori dei Cahiers: François Truffaut, Jacques Rivette, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, ed Eric Rohmer, ben presto passarono dalla teoria alla pratica dirigendo tra il 1959-66 ben 32 film. Dal punto di vista stilistico, i loro film si opponevano completamente, con il loro look casual, al rigore e ordine del *cinéma de qualité* che li precedeva. Strettamente legato all'*auteurism* per i "giovani turchi" assumeva grande importanza nel disegno autoriale la *mise en scène*. La selezione dei setting, la collocazione degli attori sulla scena, la trasposizione della sceneggiatura sulla scena diventa fondamentale strumento di presentazione e critica cinematografica, attraverso la cui analisi si riusciva a rendere sempre più indipendente il cinema dalla narrativa.

Come formulato da Fereydoun Hoveyda,

[T]he thought of a *cinéaste* appears through his *mise en scène*. What matters in a film is the desire for order, composition, harmony, the placing of actors and objects, the movements within the frame, the capturing of a movement or a look; in short the intellectual operation which has put an initial emotion and a general idea to work. *Mise en scène* is nothing other than the technique invented by each director to express the idea and establish the specific quality of his work.... The task of the critic thus becomes immense: to discover behind the images the particular 'manner' of the *auteur* and, thanks to this

knowledge, to be able to elucidate the meaning of the work in question.⁹²

Grandi estimatori del neorealismo italiano (soprattutto di Rossellini) anche i critici-registi dei Cahiers prediligevano le riprese al di fuori degli studi, mostrando però una preferenza per gli interni. Dal punto di vista cinematografico i film della Nouvelle Vague hanno dato enfasi a veloci movimenti di camera e dinamiche carrellate pronte a seguire le relazioni tra personaggi e (spesso limitati) ambienti. Inoltre la mancanza di danaro aveva promosso l'uso dell' *hand-held camera* (Les 400 coups, A' bout de souffle) che ben si prestava all'inseguimento dei personaggi promuovendo una dinamica aderenza alla realtà. L'umorismo e la costruzione ellittica senza causalità della narrativa neorealista vengono spinti oltre enfatizzandone il tono casual. Bordwell e Thompson ne identificano due esilaranti esempi in Tirez sur le pianist (1960) di Truffaut dove viene presentata una scena del giuramento di un personaggio il quale si augura che la madre caschi morta se non è vero che sta dicendo la verità, immediatamente seguita da una in cui si vede una donna anziana accasciarsi al suolo; nello stesso film la prima sequenza è caratterizzata da una conversazione tra il fratello del protagonista e un uomo che incontra per caso per la strada e la lunga chiacchierata sui suoi problemi coniugali senza che tale incontro abbia alcuna rilevanza con la trama del film. La discontinuità narrativa viene inoltre delineata da vicende di personaggi principali che si muovono senza voler o dover raggiungere obiettivi precisi, cambiamenti improvvisi di tono nei dialoghi, finali ambigui o attraverso un montaggio che privilegia grossi tagli, come i famosi "jump cut " di Godard.⁹³

⁹² Fereydoun Hoveyda, Cahiers du Cinéma Vol. I a cura di Jim Hillier (Cambridge: Harvard University Press, 1985) 9.

⁹³ Famosa è la scena dell'uccisione di un vigile in A' bout de souffle (1960), liberamente ispirato ai *film noir* hollywoodiani, dove attraverso alternanze di piani lunghi mostranti semplicemente la mano di Michel che raggiunge l'arma, e primi piani della sua testa e del suo braccio impugnante l'arma, viene consumata

Rifacendosi alla tradizione pedagogico-letteraria iniziata nel 700, e come abbiamo visto anche a quella cinematografica che aveva precedenti storici in Lumière, Cocteau, Vigo, non poteva mancare nel cinema dei nuovi autori uno sguardo alla figura infantile, riproponendo con uno stile contemporaneo temi cari alla tradizione cinematografica francese come i conflitti generazionali, la mancanza di comunicazione tra bambini e adulti, le rivolte di piccole scolaresche al mondo autoritario e sordo dei grandi.

Nel cinema neorealista l'elemento esterno degli ambienti era parte integrante della vita dei bambini del dopoguerra che lontani dai privilegi della frequenza scolastica e da una effettiva casa, e sospinti da un senso di inadeguatezza nei confronti della generazione adulta, dovevano crescere in fretta partecipando attivamente alla sopravvivenza sia personale che del resto della famiglia, impegnandosi in attività lecite (se si può considerare lecito il lavoro minorile), come il lavoro alla pompa di benzina del piccolo Bruno in Ladri di biciclette, o illecite, come i furti nei confronti degli americani perpetrati da Pasquale in Paisà. La camera da presa neorealista poggiava il proprio sguardo su un'Italia ancora scossa dal conflitto mondiale, in via di guarigione verso una presa di coscienza sia nazionale che di classe, che si opponesse a quei retaggi del passato difficili da eliminare (alcuni di essi ancora persistono, come il cattolicesimo come religione nazionale, risalente al Patto lateranense del 1929 concordato tra Mussolini e il Vaticano).⁹⁴ Non sorprende quindi che in tale processo di ri-formazione, i personaggi

l'uccisione del vigile, lasciando il pubblico perplesso su come il tutto sia avvenuto, e distaccandosi completamente dalla classica narrativa hollywoodiana.

⁹⁴ Con il referendum del 1946 venne abolita la monarchia e stabilita la repubblica. Il partito della democrazia cristiana salì al potere nel 47 e attraverso diverse alleanze è riuscito a rimanere a galla per più di quarant'anni. Con la promessa di rivalorizzare la famiglia, di combattere il comunismo, proporre una politica economica che si rifacesse a quella capitalistica americana, la D.C dava speciale attenzione ai *ceti medi*, prevalentemente ex-fascisti, rafforzando così il potere della media borghesia. Il proletariato, invece grazie anche alle diverse esigenze del Nord e Sud d'Italia, alla grossa e tangibile influenza che gli alleati

infantili rispecchiassero la comune (con quella degli adulti) esperienza “in evoluzione” di riappropriamento della propria identità nazionale ancorchè prima di quella individuale, trascendendo lo scavo psicologico pertinente ad una società più agiata, come quella francese degli anni 50-60. Il bambino del cinema francese degli anni sessanta si muove in uno spazio che avendo già superato la crisi delle “necessità” del dopoguerra, lo pone a confronto con gli adulti portatori degli asfissianti valori emergenti della piccola borghesia. Alla esposizione del cinema neorealista che gridava all’aperto nelle strade la propria denuncia, si contrappone l’emergenza del conflitto generazionale consumato entro le mura di casa. Al piccolo Bruno di Ladri di biciclette nella cui stretta di mano al padre dopo il furto della bicicletta, si materializza l’assunzione conscia della responsabilità per i destini di entrambe, si contrappone il solitario individualismo condensato nel fermo immagine (della scena finale al mare) del volto dell’Antoine Doinel truffautiano di Les 400 Coups, risultato del suo agire in un mondo di adulti accecato dalla effimera acquisizione immediata del bene. François Truffaut e Luis Malle sono tra gli *auteurs* francesi che più degli altri hanno saputo combinare un cinema giovane e rinnovatore con un cinema interessato all’infanzia. Sebbene provenienti da background storico-sociali completamente diversi (Malle diversamente dai “giovani turchi” dei Cahiers apparteneva all’alta borghesia francese) entrambi hanno contribuito al cinema emergente apportando grandi influssi riformatori, focalizzando spesso la loro attenzione sull’aspetto morale da dover assumere nei confronti della figura infantile. In particolare la vittoria del film Les 400 Coups di Truffaut al festival di Cannes del 1959, ha emblematicamente rappresentato l’affermazione della nascita del nuovo cinema con la figura di un bambino.

avevano nell’economia e politica nazionale, non si era ancora costituito come movimento di classe, sebbene notevoli fossero le influenze provenienti dall’Unione Sovietica.

2.1 Tra autobiografismo e finzione: l'infanzia ritrovata di Truffaut

A regarder le monde toujours *comme la premier fois* pour Truffaut, c'est la curiosité pour le monde toujours en éveil, c'est l'émervaillement permanent devant le monde, la vie. Voici la force d'enfance de Truffaut. Voilà sa modernité (...). Ses films respirent à plein poumons, à perdre haleine, avec une fraîcheur, un allant primitiasautier sans pareils. Cinéma juvénile, et même enfantin, au sens le meilleur et le plus fort du terme: Truffaut a su maintenir son art dans un état de jouvence permanente, comme sautillant toujours dans la grande marelle de la vie, de la case "évidence" à la case "naturel" jusqu'au ciel de la grâce.⁹⁵

A partire dal primo film, Les mistons (1958), proseguendo con Les 400 coups, (1959) L'enfant sauvage (1970) e L'argent de poche (1976), Truffaut è riuscito con inediti ritratti infantili ad esorcizzare il ricordo della propria infanzia riproponendo spunti autobiografici con il corpo-voce-movimenti del personaggio alter-ego Antoine Doinel (l'attore Jean Pierre L aud) che per 20 anni ha descritto la trasposizione artistica di Truffaut sul grande schermo. Quella proposta da Truffaut   un'infanzia scomoda per gli adulti, troppo presi da s  stessi e dai loro problemi di riaffermazione delle proprie personalit  per lungo tempo negate per poter badare alle esigenze delle generazioni pi  giovani, e soprattutto per i bambini, consapevoli vittime di tali comportamenti. Notevoli sono le influenze neorealiste nel cinema infantile truffautiano, (per sua stessa ammissione ispirato per Les 400 coups dal film di Rossellini Germania anno zero) soprattutto quelle concernenti la messa in scena come "questione morale."

Roberto mi ha insegnato che il soggetto di un film   pi  importante dell'originalit  dei titoli di testa, che una buona sceneggiatura deve stare in dodici pagine, che bisogna

⁹⁵ Fabrice Revault d'Allonne, "L'enfance au cinema," Catalogue des second rencontres cinématographiques de Dunkerque, 5-18 October 1988.

filmare i bambini con maggior rispetto di qualsiasi altra cosa, che la macchina da presa non ha più importanza di una forchetta e bisogna potersi dire prima di ogni ripresa: 'O faccio questo film o crepo'.⁹⁶

I Doinel, Victor, Patrick e Julienne dei suoi film imparano presto le dure leggi della vita e si sottopongono ad esse con enorme forza di spirito e tolleranza, cercando però, nei loro limiti, di diventare liberi rendendosi indipendenti. Il raggiungimento della propria autonomia si realizza attraverso la cultura, i libri, il cinema, elementi di evasione e di resistenza che consentendo la costituzione di un proprio mondo espressivo, li fortificano nella giornaliera lotta per la conquista di un proprio territorio. Da qui il finale di La ricerca dell'assoluto di Balzac imparato a memoria da Doinel; la funzione liberante e dominante del mondo circostante assunta dal linguaggio per il "selvaggio" Victor; la fuga dalla triste quotidianità per Patrick e Julienne con le frequenti visite al cinema di Thiers. Il bambino truffautiano, è quello che rinunciando all'aperta rivolta contro il mondo degli adulti, impara a vivere nella resa, tollerando e affrontando il quotidiano nell'attesa di una rapida crescita che gli permetta di non soccombere più. Per Truffaut, l'infanzia non ha nulla di idillico e ricordarla (come lui ha fatto nei propri film) non è frutto di un atto nostalgico, quanto un monito per la società presente:

Quando avevo tredici anni, ero estremamente impaziente di diventare adulto per poter commettere impunemente ogni sorta di cattive azioni. (...) Scendevo in strada per gettare nella spazzatura i pezzi di un piatto che avevo rotto lavandolo, e la sera stessa sentivo gli amici dei miei genitori che si divertivano a raccontare come avevano fracassato la macchina contro un albero. Nonostante gli anni passati, non ho cambiato idea su questo punto, e quando sento un adulto rimpiangere i tempi della sua infanzia, tendo a credere che abbia una pessima memoria.⁹⁷

⁹⁶ François Truffaut, Autoritratto a cura di Sergio Toffetti (Torino:Einaudi,1993) 151-152.

⁹⁷ Robert Lachenay, Il romanzo di François Truffaut, a cura di Alain Bergala, Marc Chevré, e Serge Toubiana (Milano: Ubulibri,1986) 20.

In Les Mistons (1959), il primo acclamato cortometraggio di Truffaut (ne aveva precedentemente messi insieme altri due, Une visite e Histoire d'eau) troviamo già presenti alcune delle tematiche del suo cinema più maturo: l'interesse per l'infanzia incompresa ma che tiene testa e non si assoggetta, la figura femminile bella e irraggiungibile, l'agguato della morte nella coppia e infine la trasposizione cinematografica di un testo letterario. Tratto da un racconto di Maurice Pons appartenente alla raccolta Virginale, la lettura di Les Mistons aveva scaturito in Truffaut "une provision d'images d'une telle précision, et naturellement d'une telle beauté, que le desir de 'fixer' ce rêve s'imposa immédiatement."⁹⁸ Una delle citazioni cinematografiche più esplicite del film è Zéro de conduite di Jean Vigo, rivoluzionario capostipite di un cinema con i bambini che è riuscito creativamente con la macchina da presa ad integrare i diversi livelli di realtà oggettiva, soggettiva, subconscia e fantastica che caratterizzano il vero mondo infantile, e in particolare quello delle scolaresche, senza perdere il controllo di quella tensione emotiva che sottende il loro variegato universo. Lo spirito gaio e selvaggio dei piccoli *mistons*, la trasgressività nell'esposizione dei loro comportamenti, richiamano anche se imbevuti di maggior lirismo, i comportamenti anarchici, antiautoritari ma liberi dei ragazzini di Vigo. Il racconto del gruppo di cinque ragazzini innamorati della bella Bernadette che decide, per ripicca al suo disinteresse, di non darle tregua con le loro incursioni soprattutto nei suoi momenti di intimità con Gerard, si impone all'attenzione del pubblico per il suo veritiero, e per certi aspetti irriverente, ritratto dell'infanzia. La forza della storia è nel parallelismo narrativo tra i due tempi del racconto: quello della voce fuori campo di uno dei ragazzini che racconta al passato, e il

⁹⁸François Truffaut, Les mistons a cura di Bernard Bastide (Nîmes: Cine Sud, 1989) 13.

presente dei dialoghi di Bernadette e Gerard, che investono l'esposizione di una dimensione di giusta obiettività. Il ricordo nostalgico nell'esposizione narrativa di uno dei ragazzini della propria infanzia ribelle, dei primi desideri sessuali (sottolineati dal lungo piano sequenza sulle gambe di Bernadette in bicicletta e il tenero segreto bacio di uno dei *mistons* al seggiolino sul quale finora era stata seduta), della forza d'azione rinsaldata dal movimento in gruppo, viene appena alterato dal tocco della morte nel finale, quando Bernadette a lutto per l'improvvisa morte di Gerard, non noterà nemmeno i ragazzini incrociandoli per la strada. C'è coscienza del dolore altrui, ma la dimensione infantile permette ai *mistons* di non parteciparvi, ma solo di testimoniare.

Con Les 400 coups Truffaut riprende il discorso iniziato in Les Mistons. La storia di Antoine Doinel, alter ego da questo momento in poi di Truffaut, nasce dall'esigenza del regista di trovare un proprio linguaggio cinematografico, partendo dall'autobiografia e universalizzandola attraverso immagini in cui tutti possano riconoscersi. Il personaggio diventa figura archetipale nella cinematografia truffautiana, referente dell'evoluzione del tandem personaggio-attore, da cui sia Truffaut che il suo pubblico trarranno ispirazioni interpretative in quanto *reminder* dell'inestricabile e impenetrabile binarietà della cifra di realtà biologica e realtà fictional. Mantenendo il passo con lo sviluppo economico post-bellico (in maniera diversa rispetto alle famiglie dei piccoli protagonisti del cinema neorealista), le dinamiche familiari dei Doinel, a partire da Les 400 coups, sono cambiate. Nella famiglia Doinel entrambe i genitori lavorano per mantenere un microscopico appartamento dove Antoine dorme su una brandina, in un angolo all'uscita della porta. Il padre, un uomo debole, riversa le sue frustrazioni sul figlio; la madre, fingendo di lavorare fino a tardi e trascurando per questo la famiglia, si incontra con il suo amante.

Antoine in una delle sue fughe parigine la scoprirà nelle braccia dell'uomo. La consapevolezza di essere stata vista dal figlio, determinerà un riavvicinamento tra i due dettato però dalla paura della donna che il figlio possa svelare il segreto. È ovviamante un'intesa temporanea, mossa da interesse personale e non da un sentito affetto. L'ipocrisia materna ingrandirà lo sbandamento di Antoine provocando una forte tensione emotiva tra uno sguardo nostalgico ad un'infanzia che si è costretti ad abbandonare, ed un imminente ingresso in un mondo adulto disprezzato ma, nonostante tutto, affrontato con la determinata volontà di fare meglio dei propri genitori. Grazie al possesso di un universo espressivo proprio alimentato da letteratura e cinema, Antoine riuscirà a resistere, nel suo eloquente silenzio, al vuoto affettivo che lo circonda. Certo, come puntualizzato da Paola Malanga, gli immediati risultati non sono incoraggianti: La ricerca dell'assoluto di Balzac gli procurerà uno zero al suo tema per plagio; il furto della simbolica macchina da scrivere lo porterà al riformatorio. Ma nel cammino di assoluta solitudine di Doinel, i suoi unici compagni di viaggio diventano i libri e i film che favoriranno le brevi fughe nella magia della fiction, necessario strumento per una sana sopravvivenza. Ai suoi continui tentativi di compiacenza e di aggiustamento nei confronti delle unilaterali richieste del severo insegnante e degli insensibili genitori, fa eco solo un'ulteriore sconfitta alla quale si reagisce sempre senza protestare, in silenzio, facendo, il diavolo a quattro, *les quatre cents coups* del titolo. Il reale per Doinel è sempre in agguato, ma ad esso ci si oppone con la resistenza e non con la ribellione dei bambini di Vigo o le diavolerie dei piccoli *mistons*. Se per i bambini del neorealismo, gli esterni, in mancanza di adeguati interni (andati distrutti dalla guerra) si trasformano in unica alternativa alla casa, per Doinel la città, le strade di Parigi diventano rifugio dallo

stritolamento fisico ed affettivo dell'ambiente domestico, della scuola, delle strutture sociali imposte. La camera, seguendo il girovagare del fanciullo, si rianima dallo stato di torpore delle inquadrature fisse degli interni, registrando la dinamica Doinel- Parigi con lunghi piani sequenza, angolazioni oblique e dall'alto durante le sue incursioni al luna park, al cinema e finanche nell'ufficio del padre dove andrà a rubare, sostituendosi ai soffocanti primi piani e angolazioni orizzontali dei claustrofobici interni. Ma il vero ribaltamento delle regole del commento cinematografico avviene nella sequenza finale, quando Doinel scappando dal furgoncino che dovrebbe portarlo alla prigione, corre verso il desiderato mare mai visto prima. La carrellata che lo segue nel suo tragitto verso il nuovo elemento si ferma in un'inquadratura fissa, con il risultato che quella che dovrebbe essere un'immagine di movimento perché segnale di un' ottenuta libertà, si trasforma invece in simbolo di solitudine. Davanti all'infinità del mare visto per la prima volta, non c'è sorpresa, piacere o meraviglia ma semplicemente lo sgomento del vuoto. Il fermo immagine sul volto del ragazzo a chiusura del film, conferma la raggiunta consapevolezza di un inizio di continue sottrazioni verso un futuro di viaggi verso un riformatorio dove nessuno, come freddamente profetizzato dalla madre "si sarebbe interessato alla sua sorte."

In fondo io racconto sempre la storia di una mancanza, di una frustrazione. I quattrocento colpi era la mancanza di tenerezza; Fahrenheit 451, la mancanza di cultura; Il ragazzo selvaggio è la frustrazione della conoscenza, con il tentativo ostinato di Itard di annullare questa mancanza.⁹⁹

Lontano dal mito settecentesco uomo-natura enfatizzato dalla scuola pedagogica roussoiana, L'enfant sauvage ripercorre la storia di Victor, il bambino abbandonato

⁹⁹ Anne Gillain, Tutte le interviste di Francois Truffaut sul cinema, (Roma, Gremese, 1990) 161.

nelle foreste dell'Aveyron, a cui il Dottor Itard dedica le sue cure per reintegrarlo nella società. Con l'elaborazione cinematografica dei documenti di Itard, Truffaut è riuscito a portare sullo schermo delle cartelle cliniche privandole di connotazioni documentaristiche, arricchendole invece della sua personale interpretazione sia come regista che come attore. L'educazione imposta dal medico non è basata su dati e conoscenze scientifiche, ma va avanti per tentativi ed errori, esattamente come il processo d'apprendimento di Victor. Il ruolo di tutore che Truffaut ha deciso di assumere, passando per la prima volta dalla parte degli adulti, ha la stessa funzione di sfida alla società dei grandi che il controllo della lingua e del comportamento ha per Victor. Per Victor il linguaggio (la mancanza di esso), rappresenta il deragliamento del suo rapporto con il mondo. Di nuovo Truffaut, ribadisce l'importanza del "logos" e della scrittura come essenziale mezzo di comunicazione, forza espressiva e creatrice che riesce a recuperare lo scarto dell'essere stati generati senza essere appropriatamente allevati, che unisce Victor, Antoine Doinel e lo stesso Truffaut. L'austero e freddo Itard, lontano dalla limitata severità dell'insegnante di Doinel, ha la lungimiranza di intravedere, nel fornire i mezzi della conoscenza ad un "selvaggio," un' ancora di salvezza per difendersi e affrontare la società. Nel finale aperto di L'enfant sauvage, Truffaut proietta la sua positiva esperienza biografica di sopravvissuto grazie alla cultura, e a Victor viene lasciata la possibilità dell'integrazione e riscatto sociale.

Non si finisce mai con l'infanzia come non si finisce mai con le storie d'amore. Non è mai la stessa cosa. E poi mi sembra di rimediare a una certa ingiustizia, perché non vi è proporzione tra l'importanza [dell'infanzia] nella vita e il poco spazio che il cinema le concede.¹⁰⁰

¹⁰⁰ François Truffaut citato in Paola Malanga, Tutto il cinema di Truffaut, (Milano: Baldini & Castoldi, 1996) 406.

Il limitato spazio a cui si riferisce Truffaut non riguarda la copiosa produzione del cinema infantile, ma e soprattutto l'approccio poco etico con cui si affronta il tema dell'infanzia. Il regista, si auspica un superamento dell'aperta strumentalizzazione "artistica" dei bambini e di usare il cinema per nessun tornaconto, ma con il semplice proposito di "filmare bambini perché li si ama."¹⁰¹ L'argent de poche, ultimo film della trilogia infantile truffautiana, è nella sua paradossale struttura di racconto per bambini, il film film più documentaristico di Truffaut. Un film di bambini, per bambini, e soprattutto fatto dai bambini.

Lavorare con i bambini è una prova spaventosa. "E molto più difficile che lavorare con gli adulti, ma anche molto più sorprendente, perché quando una scena è riuscita non è che migliori la sceneggiatura, è sei volte meglio che la sceneggiatura. Per contro quando una cosa è impossibile bisogna abbandonarla. È un altro modo di lavorare, ci vuole pazienza."¹⁰²

L'autobiografismo e la memoria "addolcita" della propria infanzia lascia ai soli bambini e all'imprevedibilità delle loro azioni la facoltà, a loro spesso negata (come puntualizzato dal maestro Richet), di fare il loro film. Anche qui, come per Les 400 coups l'infanzia

¹⁰¹ In qualità di Presidente della Federazione Internazionale dei cineclub, nel suo intervento su "cinema e infanzia" per l'Unesco Truffaut scrive: " Mi ha sempre irritato vedere gli intellettuali aspettarsi che un film che parla di bambini riveli in primo luogo 'la crudeltà dell'infanzia'. La crudeltà infantile è un tema letterario d'oro, ma non esiste. E quando esiste, è solo un riflesso caricaturale della crudeltà degli adulti. Un bambino amato, allevato e inserito normalmente, non prova alcun desiderio di martorizzare un altro bambino o un animale. Non ci sono bambini 'nazi', fanatici, terroristi o fascisti; non ci sono che figli di 'nazi', di fanatici, di terroristi, di fascisti; e, siccome sono bambini, sono innocenti. Pazienza se farò sorridere alcuni di voi. (...) Il cinema e l'infanzia! Suppongo che questo bollettino raccoglierà le voci che si presentano automaticamente alla mente: film per bambini, film con bambini, film con bambini destinato agli adulti, film con bambini destinato ad ogni tipo di pubblico'. Confesso che i film appartenenti a ques'ultima voce sono i miei preferiti, perché le divisioni tra questa o quella categoria di spettatori sono arbitrarie come le leggi sull'occupazione tedesca che classificavano i bambini in J.1J.2 J.3.... Non dimentichiamo che Victor Hugo, Alphonse Daudet, AlexAndré Dumas, Jules Verne, Hector Malot scrivevano per gli adulti e i bambini. (...) Infine, contrariamente a quanto mi capita talvolta di leggere, non si tratta di girare con bambini per capirli meglio, ma di filmare bambini perché li si ama." L'anno

non capita, trova rifugio in un mondo altro, fatto di letture o di cinema. Le frequenti visite al cinema dei bambini della classe, indipendente luogo ideale dove il buio della sala equipara tutte le diverse identità favorendo quell'anonimato unificante che sfocia nell'azione liberatoria, fanno parte dello stesso quotidiano condiviso da Doinel e René durante le loro fughe da scuola. In questo caso, all'azione coartata perché agita in solitudine di Doinel, si oppone quella liberatoria della piccola comunità scolastica di Their. A partire proprio dalla sala cinematografica che smussando i suoi connotati di luogo-culto di chiara matrice autobiografica assunti in Les 400 coups, dove l'evasione equivale ad introspezione, diventa per la piccola scolaresca di Thiers libero territorio dove dar libero sfogo ai propri desideri e azioni. Lì il fantastico può finalmente concretizzarsi unendosi ad affrancanti risate, primi approcci amorosi, provocatori sberleffi. Il cinema è la vita dell'infanzia che si sviluppa e inarrestabilmente procede tra realtà e immaginazione. I bambini dell'Argent de poche hanno come compagni soprattutto sé stessi e da soli si costruiscono ed escono dalla loro infanzia. I piccoli e grandi segreti del loro mondo, vengono con garbo visualizzati da Truffaut con uno sguardo documentaristico ma non distaccato, realizzato con un lavoro di memoria lunga a cui si è voluta aggiungere una dimensione mitica della pienezza di un passato comune a tutti.

2.2 Louis Malle: scandali, memoria e ambiguità

dell'infanzia assassinata, riportato in François Truffaut, Il piacere degli occhi a cura di Jean Narboni, e Serge Toubiana. Traduzione di Melania Biancat (Venezia: Marsilio, 1987) 229-31.

¹⁰² Tutte le interviste di Truffaut, 217-225.

Nonostante l'educazione borghese e cattolica e la sua non partecipazione al gruppo dei critici di Cahiers, il cinema di Louis Malle può essere associato a quello dei rappresentanti della Nouvelle Vague. Con riprese all'esterno, l'uso della camera a mano, il montaggio veloce e *jagged*, Malle epitomizza lo stile cinematografico proposto dai giovani turchi, sebbene lo investa di indipendenza e singolarità per la sua eterogenea e corposa produzione di 28 opere tra film di finzione e documentari, tanto da essere spesso additato di incoerenza stilistica e tematica, da lui giustificata come rifiuto di assoggettamento a qualsiasi unidimensionalità. Con Truffaut, in particolare, condivide un interesse per la rappresentazione dell'infanzia come "espressione morale," sebbene sia molto distante da quest'ultimo per esperienze personali (la sua infanzia era stata decisamente meno traumatica di quella di Truffaut, provenendo dall'alta borghesia francese) e per approccio alla tematica etica, nel provocatorio rifiuto di una presa di posizione di giudizio. Questa è la visione del cinema data dal regista:

Il cinema si rivolge prima di tutto ai sensi, all'emozione. La riflessione viene dopo (...) Il cinema che amo non si rivolge né alla logica, né alla ragione. Colpisce, (...) ma non amo che dimostri o manipoli. Vedo il mio lavoro come un dialogo. Amo che i miei film siano delle strutture aperte, delle proposte, degli interrogativi(...) al tempo stesso(...) cerco di ritrovare lo sguardo, la lucidità, l'ironia, la tenerezza dell'infanzia.¹⁰³

Quindi uno sguardo dei sensi con una prospettiva infantile che non compartimentalizzi in schemi preordinati ciò che si palesa alla sguardo, ma che scopra e che interagisca ad un reale in evoluzione. Possiamo trovare diverse motivazioni dietro all'attenzione che Malle dimostra per l'infanzia: un nostalgico culto per un passato irrecuperabile; l'interesse per i momenti di passaggio dove il bambino viene gettato nel mondo adulto; la scoperta della

¹⁰³ Jacques Mallecot, Louis Malle par Louis Malle (Paris: l'Athénor, 1978)120.

sessualità e le sue ripercussioni profonde sull'immaginario infantile; l'originalità senza compromessi del microcosmo infanzia e le dinamiche interattive dei bambini tra di loro.¹⁰⁴ Ciò che lega queste motivazioni insieme e soprattutto il sinestetico rapporto nella percezione del reale che accomuna la macchina da presa, come la intende Malle, e i bambini. La scelta di riprendere l'infanzia combacia con una sua visione del mondo-cinema in soggettiva (come quella dei bambini), che permette la sovrapposizione di immagini, suoni, significati senza che uno cancelli l'altro, ma in una coerente coesistenza dove tutte le impressioni hanno uguale primaria importanza. Come i bambini calati in un eterno presente tutto da vivere e poi dopo codificare, Malle si propone di vivere ciò che "inquadra" senza giudicare, coprendo senza analizzare tutto quello che entri nell'occhio della telecamera. La memoria dell'infanzia se da una parte stabilisce un ponte emotivo di congiunzione con il passato, dall'altro diventa lo strumento dell'adulto per porre ordine a tali sovrimpressioni. Così in Le souffle au cœur (1971) la tensione interiore di Laurent tra il desiderio di figlio e quello di amante si risolve nel mantenimento della contiguità dei due sentimenti con uno sdrammatizzato incesto; l'emozione forte nel vedere l'amico Bonnet in Au revoir les enfants (1987) ricercato dai nazisti, non nasconde l'ambivalenza del sentimento provato allora da Julien se denunciare o proteggere l'amico; lo stesso valga per il candore di Violet nel suo desiderio di essere bambina-donna casta e prostituta. Il filo rosso che lega i bambini di Malle è il ruolo di *dénouement* dell'ipocrisia e corruzione dell'adulto che ad essi viene affidato. La presenza del bambino diventa verificatore morale dei grandi. A cominciare da Zazie dans le métro (1959) la cui protagonista è una sorta di anti-Shirley Temple dal linguaggio caustico e provocatore che si muove in un mondo di adulti caotico e indeterminato dove tutti agiscono diversamente

¹⁰⁴ René Prédal Louis Malle (Paris: Ediling, 1990) 151.

da ciò che affermano, i bambini di Malle ne evidenziano le pecche interagendo attivamente con essi. Ne escono però “invecchiati” come risponde la piccola Zazie alla madre, che le chiede cosa abbia fatto in quei due giorni in cui l’ha lasciata da sola con lo zio Gabriel. Malle, ritraendosi in una posizione di *acritico* osservatore, mette in scena esperienze infantili di transizione verso una consapevolezza di un mondo non perfetto, senza sensazionalismi o traumi: il rapporto incestuoso tra Laurent e la madre in Le soufflé au couer si realizza naturalmente in un’atmosfera di allegria e gioco, facilitato anche da qualche bicchiere di alcool; l’educazione alla prostituzione della piccola Violet in Pretty Baby (1978) costituirà una “baby-whore,” nell’ambito di una micro-società (quella del bordello) dove tale attività viene vissuta senza drammi.

Distintosi in particolare per il virtuosismo tecnico del regista nell’adattamento cinematografico del romanzo di Raymond Queneau, con un gioco di immagini che si sostituisce al gioco di parole del romanzo, Zazie dans le métro è una commedia satirica sugli incessanti ritmi della città moderna, visto con gli avidi occhi di scoperta della impertinente Zazie. La trama sciolta, fatta di impressioni di personaggi che si muovono freneticamente in una Parigi che non nasconde ad una ragazzina tutta la sua decadenza (lo zio di Zazie fa la “ballerina” in un locale notturno; Pedro, un questurino, cerca di adescarla comprandole dei *blucinz*) ben si presta allo sperimentalismo stilistico di Malle (molte scene sono girate alla velocità di otto o dodici fotogrammi al secondo, mentre gli attori recitano al rallentatore). Zazie interagisce con intensità alla caotica disintegrazione sociale in corso dinnanzi ai suoi occhi. Il suo è un viaggio di scoperta e di forzata crescita. Durante questo percorso non si lascia però sopraffare completamente dal mondo degli adulti, fronteggiandolo con improvvise fughe e un aggressivo linguaggio tutt’altro

che casto. Ma il mondo che la circonda è un caos incodificabile. La menzogna degli adulti che continuamente con le loro azioni smentiscono ciò che avevano appena affermato, decostruisce fino a distruggere ogni volta quel senso che Zazie era riuscito a dare (l'attività dello zio Gabriel; il trasformismo di Pedro-Trouscallion). Il trasformismo, la metamorfosi, l'illusione si riflettono anche nelle scelte stilistiche del regista: ellissi, ripetizioni, accelerazioni e rallentamenti dei movimenti della macchina da presa, integrazione dei cartoni animati in uno sfondo fittizio-realistico. Non resta allora che vivere, senza cercare di decifrare la Babele degli adulti. Magari addormentandosi, come farà Zazie al termine del film. E al risveglio ritemprati dal devastante effetto di quella commedia degli errori, si affronterà il ritorno a casa senza aver alcun rimpianto di non essere stati svegli durante l'ambito viaggio in metrò. Sussurrare la trasgressione, il tradimento, le umane fallacità è per Malle un percorso catartico dolce di riaccesso alla memoria. Riguardando al proprio passato, le fortezze comportamentali dietro le quali ci si rifugia, nel delicato passaggio dalla pubertà alla adolescenza, perdono il loro significato di violazione delle regole del mondo adulto, e vengono collocate nella sfera attuale di un tempo perduto. Le azioni ribelli di Laurent in Souffle au couer: la lettura dei libri proibiti, il rifiuto della religione e delle regole sociali imposte dalla famiglia, se vengono iscritte nella sfera della memoria, perdono la singolarità dell'atto di rivolta si credeva possedessero al momento del loro compimento, perché trasformatesi in un rielaborato vissuto. Lo sguardo nostalgico si materializza soprattutto nelle scene che ripropongono l'essenza della fanciullezza, come la partita a tennis con gli spinaci che i ragazzi giocano in assenza dei genitori, o in quella in cui misurano le reciproche glorie con un righello. La dimensione del gioco viene mantenuta nel film, anche quando con un

repentino cambio di sguardo, nella parte centrale Laurent scoprirà di essere ammalato. Durante la sua malattia, il rapporto con la madre mantiene i toni leggeri, superficiali assunti in precedenza. Si concluderà con una effusione affettiva un pò più intensa del solito che, vissuta senza drammi, esorcizza quella possibilità di morte provata da Laurent alla scoperta della malattia. In questa dimensione passata, la provocazione dell'incesto si smussa nel ricordo, permettendo al regista di dare i toni della commedia ad un argomento così delicato. La risata finale del padre e dei fratelli di Laurent al suo rientro mattutino dalla notte iniziatica, rilevano un ammorbidimento delle rigide linee morali dell'alta borghesia, pronta anch'essa (sara poi vero o solo una provocazione?) a porre in una dimensione naturale l'ossessione e il desiderio sessuale di un figlio per la madre.

Analogamente in Pretty Baby, Malle esprime il rifiuto di piegare il suo sguardo ad un univoco giudizio ideologico nella presentazione della piccola Violet, giovane ragazzina iniziata da piccola alla prostituzione dalla madre in un bordello di New Orleans. Nell'ordine invertito di valori della micro-società bordello nella quale Violet cresce, ne prostituzione, ne tantomeno la "pedofilia" hanno le stesse valenze negative accreditate dalla società borghese, che le ha in realtà sempre ipocritamente sostenute. L'antitesi Bene e Male perde i contorni definiti per sciogliersi in un indistinguibilità che si oppone al giudizio morale. Il film se da una parte rappresenta uno smottamento nel fragile territorio della certezza borghese, non si prefigge di stabilire certi e nuovi valori in sostituzione dei vecchi, fedele all'idea di Malle dell' "ambiguità e soggettività di tutti i valori."¹⁰⁵ Come affermato dallo stesso regista, con Pretty Baby (1978) il suo proposito era quello di scandalizzare la società puritana americana che si rifiutava di riconoscere

¹⁰⁵ Flavio Vergerio e Giancarlo Zappoli, Louis Malle: tra finzione e realtà (Bergamo: Moretti e Vitali, 1995) 209.

l'esistenza storica di certe forme di erotismo.¹⁰⁶ Come in Souffle au coeur anche qui prevalgono i toni leggeri: alla moralità assente si sostituiscono il *voyeurismo* delle foto di Bellocq, il piacere, la bellezza e l'erotismo di un bordello. Lo schema delle anticipazioni puntualmente smentite che ricorre nel film, mette a nudo la doppiezza morale con la quale lo spettatore si rapporta alla storia (ad esempio la scena iniziale viene introdotta da un primo piano di Violet che testimonia delle urla femminili che farebbero pensare ad un incontro sessuale. Sono invece le urla da parto della madre). Giocando sul pregiudizio dello spettatore, Malle ne evidenzia il suo smaliziamento nella anticipazione negativa di una scena che trova la bambina più innocente rispetto a chi la osserva, sia diegeticamente (come il voyeurismo di Bellocq) che extra-diegeticamente (lo spettatore). Al personaggio di Violet, come Lacombe Lucien, viene attribuita la stessa importanza del caso nella sua formazione. Come il contadinotto è diventato collaborazionista per incosciente ignoranza, così anche Violet si trova a vivere in un bordello perché è l'unico mondo che conosce e dove ha visto vivere gli altri, per questo vi è tanto legata. In questo mondo però era riuscita anche a trovare una giusta dimensione, dove poter esprimere appieno la propria libertà. La rottura completa con quel mondo di provenienza avviene quando lascia definitivamente il marito Bellocq, per riunirsi alla madre imborghesita e la sua nuova famigliola, sancendo l'uscita dal mondo della libertà.

Malle ritorna all'autobiografia rivisitata di Un souffle au coeur con Au revoir les enfants. Film della maturità e del *nostos* (Malle gira il film in Francia dopo l'autoesilio decennale americano), Au revoir les enfants è un'opera di scavo psicologico nella ricostruzione di un passato che ha condizionato la vita e l'opera dell'autore. La

¹⁰⁶ Prédal, Louis Malle 135.

ricostruzione dell'amicizia interrotta tra Julien e Joseph non è una fedele alla storia, ma piuttosto è il risultato della conservazione di una memoria sedimentata. Malle afferma: "Ho voluto conservare il mio ricordo personale, soggettivo. La memoria è una cosa complicata piena di angoli segreti e di misteri. Non ho assolutamente cercato di fare una ricostruzione storica. Ma in fondo, questo episodio della mia infanzia, rivisitato oggi, è arricchito di tutto ciò che questi ultimi 40 anni mi hanno portato, hanno fatto ciò che io sono."¹⁰⁷ Come nella vita, tra realtà e finzione, Au revoir les enfants ripropone l'effettività di un'emozione del passato e la investe dei significati accumulatisi negli anni, senza attaccare tuttavia la freschezza di quel momento. Un film su un'amicizia troncata, sul tradimento e sul senso di colpa, che dal privato si estende all'universale coinvolgendo tutti a riconoscere la propria parte mancante in quel pezzo di storia troppo grande da comprendere allora. André Tornos definisce l'evocazione dell'inverno del 44 come l'irruzione dell'ingiustizia nell'universo protetto e ovattato di un ragazzino di undici anni (Julien-Malle).¹⁰⁸ La ricostruzione del rapporto d'affetto e d'intelligenza dei due compagni di collegio, viene bruscamente interrotta dalla storia. L'universo del timido e studioso Bonnet, è stato però già violato dalla sua "colpa d'essere nato" come direbbe Primo Levi. Vi è da subito in lui la coscienza di essere per gli altri un diverso. La compromissione della sua infanzia è già avvenuta, ma non per questo ha affievolito quell'istintivo desiderio infantile di condivisione con i coetanei. Julien invece è nato dalla parte giusta della storia e vive, come la maggiornaza di coloro nati da quella parte, la scoperta della differenza con stupore. La sua domanda al fratello: "ma che cos'è esattamente un ebreo?" rileva un'incapacità di interpretare un male che nel suo ovattato

¹⁰⁷ Vergerio e Zappoli, Louis Malle: tra finzione e realtà 22.

¹⁰⁸ Prédal, Louis Malle 151

mondo infantile non ha ancora subito la classificazione apportata dal mondo adulto. Il rimpianto postumo di non aver coltivato prima e più apertamente quella amicizia, viene descritto con il rispetto e la pudicizia di chi vuole porre omaggio ad un'altra inutile morte (come quelle dei partigiani sul Pò di Rossellini) con un'onesta trasposizione artistica di tale sentimento sottolineandone finzione e verità, superimposizione menmonica e fedeltà nel ritrarre.

3. Luigi Comencini: padre orfano dei bambini del cinema

Se fino alla fine degli anni sessanta, nella cinematografia francese e italiana era possibile riconoscere un "genere" infantile per contenuti, stile e tematiche, negli anni settanta e ottanta il genere si frantuma a seconda delle sensibilità degli autori, dei contesti sociali esaminati e dei percorsi di scavo psicologico prescelti. La grande transizione epocale, si riflette nei piccoli personaggi evidenziandone insicurezze e precoci crisi d'identità. La rivoluzione sociale e culturale che ha investito l'Europa nel 1968, si manifesta nel cinema dell'infanzia soprattutto attraverso la pubblica denuncia della "morte" del padre, la cui scomparsa come punto di congiuntura tra inizio e fine dell'esistenza, partendo dalla radice comune della messa in scena di tale perdita, si estende in ramificazioni rappresentative illimitate, determinate da diversi tipi di elaborazioni del lutto. Sullo status di orfano del personaggio, scrive Giacomo Debenedetti:

Assumendosi la responsabilità di averci messi al mondo, il padre ci assicurava che vivere era un bene; che i nostri destini, favorevoli o avversi, sempre avrebbero finito col modellare le loro sagome sulle linee di forza della vita. E i personaggi stessi, creati dagli artisti sotto il segno della presenza paterna, potevano personalmente vivere o morire

in confusione, ignari di dove andavano e perché; ma subito, per noi che li guardavamo, una linea si staccava dal volgersi delle loro peripezie: una linea che ripeteva quel volgersi, ma più in alto, ridotta a profilo puro, in una zona limpida, e apparteneva anche a noi, perché ridisegnava in un grafico di luce la malcerta fatica di vivere.¹⁰⁹

Per Debenedetti, se con Freud c'era stata data la possibilità di colpevolizzare "il padre" per le nostre difficoltà di vivere, adesso con la sua morte non ci rimane che fare di tale "orfanezza e degli squallori e sgomenti di questa solitudine la nuova condizione umana."

¹¹⁰ Il risultato di tale scomparsa si traduce nell'arte moderna con l'impossibilità degli autori di assumersi l'onere di dover determinare la tradizionale congiunzione tra i personaggi e il loro destino. Il mancato incontro tra personaggi e destino si acuisce, per l'esteso distanziamento temporale, nel personaggio-bambino diventando stato ontologico essenziale motore di una eterna ricerca del padre, che assume valore non tanto nel ritrovamento della figura paterna, quanto nell'atto effettivo della ricerca.

Il regista italiano-francese Luigi Comencini ha evidenziato più degli altri nel suo cinema per l'infanzia tale perdita. Dice il regista: "Questa fissazione sui rapporti tra padre e figlio si spiega forse con il fatto che non ho avuto dei veri rapporti con mio padre: è morto quando avevo 18 anni e il rapporto con i bambini era 'monopolizzato' da mia madre. Mio padre era un personaggio misterioso, andava sempre in giro per casa; mi sarebbe piaciuto avere con lui un contatto, ma non mi riusciva di stabilirlo."¹¹¹ La

¹⁰⁹ L'autore afferma che nella letteratura epica aveva molta importanza la *Nekuia*, la discesa agli inferi vera protagonista dell'Odissea. Invece oggi i contemporanei collocano l'inferno prima della narrazione, disfacciandosi della *Nekuia* per non determinare i destini dei loro personaggi. L'epica invece aveva una cupola su se stessa, lungo le cui curvature i destini dei personaggi si iscrivevano e trovavano un disegno. Oggi questo disegno è scomparso. Debenedetti conclude però con un'esortazione: "E se la nostra è stata finora un'avventura da orfani, facciamoci almeno adulti da essere compagni a noi stessi. Quanto al domani, procuriamo che i nostri figli trovino un padre al loro fianco, e non sentano il bisogno di guarirsene." Giacomo, Debenedetti, *Personaggio-uomo* (Milano: Garzanti, 1988) 123.

¹¹⁰ Debenedetti, *Personaggio-uomo* 118.

¹¹¹ Giorgio Gosetti, *Luigi Comencini* (Firenze: la Nuova Italia, 1989) 4.

scoperta di una madre non sempre perfetta, le incomprensioni tra padre e figlio, l'abbandono del padre e la sua morte (più o meno metaforica e di certo costante rievocazione del proprio vissuto), la solitudine dell'infanzia alla quale con molta onestà il regista riconosce anche una "malvagità naturale,"¹¹² sono i temi portanti della copiosa produzione televisiva e cinematografica del regista che ha come soggetto i bambini (I bambini in città del 1946, Heidi 1952, Finestra sul luna park 1956, Incompreso 1967, Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova 1969 i bambini e noi 1970, Le avventure di Pinocchio 1972, Voltati Eugenio 1980, Cuore 1984, La storia 1986, Un ragazzo di Calabria 1987, Marcellino, 1991). "L'infanzia," afferma il regista, "mi sembra essere l'unico momento di grande libertà dell'individuo. Il processo con il quale l'educazione scolare e la famiglia tendono ad ostacolare tale libertà è drammatico. L'unico mezzo per liberare l'infanzia è giustamente quello di mettersi al suo livello."¹¹³ A partire dal suo primo corto-metraggio Bambini in città (1946) l'analisi della solitudine e del mondo riflesso, ma autonomo dei bambini è stato al centro dei suoi interessi. Girato a Milano durante la guerra, il primo film di Comencini possiede lo stesso sguardo sull'infanzia che comparirà negli altri film. Quasi a sottolineare, dice Jean Gili, come un cineasta non giri fondamentalmente che un solo film.¹¹⁴ Gli occhi degli orfanelli che vagano tra le rovine della guerra di Milano, contengono lo stesso smarrimento di fronte ad una società che si deresponsabilizza nei loro confronti di Mimi nella solitudine delle campagne in un Ragazzo di Calabria. Tutti chiedono che venga loro riconosciuta l'infanzia. Garantire agli orfanelli il diritto di vivere in una città abitabile in piena guerra,

¹¹² Comencini si riferiva alla malvagità di Milo in L'incompreso, come una cattiveria naturale dei bambini. Il fatto che sia Milo sia un bugliardo, involontario distruttore e indiretto provocatore della morte del fratello, è un riflesso naturale. È un meccanismo di autodifesa, attraverso il quale difendere se stesso dal mondo ancora più malvagio degli adulti.

ha lo stesso valore della concessione paterna a Mimi di partecipare ai Giochi della Gioventù, cercando, per il bene del figlio, di vedere oltre la vita dei campi.

Comencini s'est attaché à montrer la profond dualité de l'enfant: sa dépendance et son autonomie. L'enfant a à la fois besoin de l'adulte, du père et de la mère, et est en même temps porteur d'une indépendance vitale, d'une capacité d'affronter la vie de manière intuitive sans l'apprentissage auquel veulent systématiquement les soumettre les adultes.¹¹⁵

L'intuitività dei bambini permette loro di trovare autonomamente la propria strada senza le deformazioni applicate dalla scuola e la famiglia. Dicevamo prima che Casanova, Eugenio, Ueseppe, Mimi contengono lo stesso tema del fanciullo orfano, già in nuce nel primo documentario sul dopo-guerra Bambini in città. L'assenza dei genitori, o comunque di una guida-referente sono spesso il frutto di un allontanamento provocato dall'adulto. In Finestra sul luna park, il padre si allontana dal figlio perché deve emigrare per creargli un futuro migliore; in Voltati Eugenio, la crisi di una coppia sessantottina e la loro impreparazione come genitori, si ripercuote su un figlio indesiderato che decide alla fine di lasciare quelli che dovrebbero essere degli affetti naturali per una libertà da orfano; in Incompreso solo con la morte del figlio maggiore Andréa il padre si rende conto della sfera di affetti da lui trascurata e migliorerà la sua relazione con il figlio minore Milo; in Casanova il piccolo Giacomo rimarrà orfano di un padre mediocre a soli otto anni riuscendo però con le proprie forze a raggiungere il successo personale nel sofisticato mondo della Serenissima; Ueseppe ne La storia è il frutto di una violenza perpetrata da un soldato tedesco nei confronti di sua madre ebrea, e infine ne Il ragazzo di

¹¹³ "L'incompris" Avant-scene Cinema Maggio, 1978.

¹¹⁴ Jean Gili Luigi Comencini (Paris: Edilig, 1981) 17.

¹¹⁵ Jean Gili, Luigi Comencini (Paris: Cinematographiques, 1981) 89.

Calabria Mimi é la vittima di un padre violento che troppo preso dai suoi problemi di sopravvivenza é distante anni luce dalla realtà emotiva e intellettuale del figlio. A questi abbandoni i personaggi di Comencini reagiscono spesso rinchiudendosi nel proprio mondo e aspirando alla libertà. E quando cercano di rompere questo silenzio dell'incomunicabilità, come Andréa in Incompreso, uscendo da sé stessi abbattendo quel dialogo tra sordi istauratosi nella propria famiglia (dopo la morte della madre), pagano con la loro morte questo desiderio dell'altro. Non conosciamo con quale linea del destino si incontrerà Eugenio quando abbandona i genitori, né sappiamo quale sarà il futuro di Mimi dopo la sua partecipazione ai giochi della gioventù, ma certamente é intenzione del regista farci capire che vorrebbe che le loro attuali sofferenze li portassero verso un destino di libertà impossibile, per sua natura e perché appartenente a bambini, da poter delineare adesso. Le ambiguità dei finali, che richiamano molto lo stile narrativo neorealista, sono rinvigorite appunto dal desiderio dell'esaudimento di tale aspettativa d'indipendenza. Usando spesso lo stile del *Bildungsroman*, e alternando favola e storia, tempo determinato/tempo ricreato, (soprattutto per gli adattamenti letterari) Comencini conferma il suo approccio all'infanzia come mezzo di conoscenza. L'uso della diade favola/storia, permette al regista di giocare, come i bambini, con il dialettico confronto tra realtà e immaginazione, il contrasto tra essere e apparire, sostanza e apparenza facilitando la delineazione dei personaggi-bambini proprio perché ritratti nella loro essenza, dove la finzione diventa realtà grazie anche all'innato senso antropomorfo di approccio al reale da loro posseduto, e la realtà che diventa finzione quando quest'ultima diventa distanziamento da un reale incorporante. In Casanova al puro vedutismo quasi canaletto mirante ad una massima adesione alla storia, viene affiancato il

travestimento carnevalesco, proiezione ludica della realtà infantile, ma anche “doppio” della società che rappresenta. In Voltati Eugenio anche qui la scoperta di una madre, il distacco dalla società degli adulti fino alla conquista di una propria maturità, è scandita dalla scoperta della favola (moderna, secondo la stessa definizione dell'autore) come chiave di lettura del mondo visto con gli occhi del ragazzo. In Pinocchio, il passaggio dalla finzione alla realtà già presentato da Collodi attraverso la figura metà fantastica metà reale del personaggio burattino-bambino, viene posto in rilievo dalla revisione di Comencini attraverso ambientazioni, costumi e scenografie che pongono i due mondi in armonioso contrasto (la scena nel ventre della balena, riproduce dettagliatamente cosa potrebbe avvenire in un cetaceo durante la respirazione), umanizzando animali (il Gatto e la Volpe) e normalizzando esseri fantastici (la Fata Turchina). Obiettivo ultimo del ribaltamento realtà e finzione è il raggiungimento della bakhtiniana libertà dagli schemi precostituiti verso i quali si è continuamente rapportati, ovvero l'affermazione dell'innata moralità infantile (la libertà) che trova una sua valenza nella diversa autocoscienza che si ha di essa durante la sua ricerca.

3.1 Anni 70 e 80: tra crisi e compromesso

“La nascita di un governo di centro sinistra, i nuovi modelli di vita, il rapido processo di industrializzazione, l'aumento dei consumi di massa, la metamorfosi e la perdita progressiva dei confini dell'identità delle classi sociali, la nuova distribuzione del tempo libero, la maturazione di una diversa coscienza politica, il mutamento nei comportamenti sessuali e nelle abitudini collettive, i fenomeni di emigrazione di massa dal Sud verso i grandi centri industriali di Torino e Milano, trovano nel cinema un terreno ricettivo, fecondato e fecondo.”¹¹⁶

¹¹⁶ Brunetta, Cent'anni di cinema italiano vol. II 213

Senza staccarsi dalla tradizione che li ha preceduti, ma analizzando diacronicamente il passato prossimo lasciato, i registi italiani degli anni 60, seppur non appartenenti ad una “officina” comune di pensiero come i giovani dei Cahiers, delineano una estetica e poetica cinematografica “giovane” ed egualmente valida. Emergenti come Pasolini, Olmi, Taviani, De Seta, Gregoretti, Scola, Cavani, Bertolucci, Wertmuller, Bellocchio, Agosti contribuiscono a cambiare la morfologia e lo stile del cinema italiano, affermando, con la rivendicazione di una potente autorialità, originali riformulazioni spazio-temporali che sovvertono i canoni narrativi classici, revisioni di tecniche di montaggio che puntino su una maggiore espressività visiva anche in una sola inquadratura, e una particolare attenzione alla storia contingente e passata per una ricostruzione dell’ identità nazionale.

“I nuovi autori-da Ferreri ai fratelli Taviani, da Olmi a Pasolini, da Petri a De Seta-intendono servirsi del cinema come mezzo di affermazione e di riconoscimento della propria identità e di conoscenza storica, ideologica, sociologica, intellettuale ed artistica.”

¹¹⁷ La fluida transizione dei moduli linguistici dalla pagina scritta a quelli dello schermo tra realtà, allegoria e mito proposti da Pasolini; le certosine incursioni antropologiche nella quotidianità degli italiani riprese da Olmi; lo sperimetalismo alla ricerca di un equilibrio tra realtà effettiva e realtà cinematografica di Antonioni; l’ onirica visione del cinema nella sua inestricabile fusione con la realtà sociale rappresentato da Fellini; la ricerca di sé nell’ambito di un contesto immaginario demistificato espresso attraverso la potenza visiva di giochi di luci (notoria é la collaborazione con Storaro) e di mobilità della macchina da presa di Bertolucci, lasciano il posto, negli anni 70 ad un incolmabile

¹¹⁷ Brunetta, 215.

vuoto nel cinema, conseguenza degli squilibri economici e sociali che hanno colpito il paese in quegli anni.¹¹⁸

Quest'inquietitudine economica ed ideologica si ripercuote completamente nelle arti. Nel cinema, in particolare, si registra un calo produttivo e di visione determinato da un taglio alle spese di produzione, raddoppio dei prezzi dei biglietti, riduzione del numero di sale di seconda visione e da una maggiore fruizione degli spettacoli televisivi.

"The cinema that grew of age in the late 70s was characterized by insecurity and discomfort as it reflected but could hardly comment upon a society without certainties."

¹¹⁹ Seppure si distinguono in questo decennio dei film memorabili (Il Conformista (1970) di Bertolucci, Zabrieskie Point (1970) di Michelangelo Antonioni, Ultimo tango a Parigi (1972) di Bertolucci, Padre Padrone (1977) dei Taviani, L'albero degli zoccoli (1978) di Olmi), essi sono manifestazioni di singoli intellettuali, che continuavano a seguire un percorso individuale, già iniziato, e consolidatosi proprio nel loro personalismo, lontano dal magma dei film commerciali prodotti in quegli anni. Lino Micciché così sintetizza lo status del cinema italiano negli anni settanta:

Questa è dunque la realtà "culturale" del cinema italiano del decennio: un ristrettissimo gruppo di artisti o intellettuali solitari e distaccati da tutto il resto- i Taviani, gli Olmi, gli Antonioni, i Fellini, i Rosi etc. -che producono quei film cui poi vengono attribuite palme e statuette nei festival accreditando la leggenda di un cinema italiano ancora in epoca aurea; un gruppo ristretto di seri professionisti, talora illuminati da qualche brillante intuizione, più spesso quietamente immersi in una

¹¹⁸ La crisi petrolifera e quella economica ad essa conseguente, l'indebolimento della fiducia nel partito al potere (D.C), la legge sul divorzio, spia di un credo religioso sempre più vacillante, la frenante burocrazia, l'impropria rappresentazione politica della sempre più vasta classe operaia e gli scandali politici coinvolgenti i più alti rappresentanti del paese, sono alla base di quel tumulto culturale che ha attraversato l'Italia negli anni 70 e e parte degli 80 ed hanno generato quei fenomeni di violenza terroristica, culminati con l'assassinio nel 1978 dell'ex primo ministro Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse.

¹¹⁹ Manuel, Gieri, Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion (Toronto: University of Toronto Press, 1995) 203.

produzione dignitosamente spettacolare, non di rado inclini allo scivolone verso il sottoprodotto; un enorme gruppone di confezionatori di pellicola impressionata, raffazzonatori di paccottiglia filmata, veri e propri magliari del cinema.¹²⁰

In questo *vacuum* culturale, la “tradizione” cinematografica della *commedia all'italiana* cominciata con il boom economico degli anni 60, ha continuato a mantenere il più alto ritmo di produzione e di successo tra il pubblico fino alla fine degli anni ottanta, diventando l'unico surrogato parentale per una generazione di “orfani” troppo lontana dalla generazione neorealista per identificarsi, troppo impacciata da un presente vacillante per poter sperimentare un nuovo cinema. Solo la *commedia all'italiana* riusciva a stabilire, ammodernandolo, un contanto con il cinema dei “padri.” Le priorità di corralità e solidarietà che avevano caratterizzato il cinema neorealista, vengono sostituite nella *commedia all'italiana*, dall'individualismo piccolo-borghese che sfocia spesso nel grottesco nell'ambito di una società di fondo ritratta con toni cinici e satirici sfocianti spesso nel tragi-comico. La miscela di grandi nomi di star italiane (Loren, Sordi, Gassman, Mastroianni, Vitti) e validi sceneggiatori (Age-Scarpelli, Scola) assieme a registi ancora operanti quali Wertmuller, Comencini, Monicelli, Risi si è rivelata “magica” per i successi commerciali del genere. Con la *commedia all'italiana*, la tradizione comica nazionale, che affonda le sue radici nella commedia dell'arte, si è ripresentata cinematograficamente proponendo un personaggio tipo, generalmente incapace, immaturo, superficiale ma piacevole, che si ritrova spesso in situazioni che diventano paradossali per la sua mancanza di giudizio; riprendendo sempre la commedia, la scelta linguistica per i personaggi cade sul il dialetto, preferito per i suoi canoni “tipologici” che ben si adattano all'umorismo e grande importanza viene affidata

¹²⁰ Lino Micciché, Cinema Italiano degli anni 70 (Venezia:Marsilio, 1980) 13.

all'espressività orale e corporea. La parodie di gangsters de I soliti ignoti (1958) di Monicelli, la ridicolizzazione del machismo insulare in Divorzio all'italiana (1961) di Germi, l'immobilità fisica e mentale del maschio del Sud ne I basilischi (1963) di Wertmuller, sono servite a dar voce ad un'insofferenza verso una società sclerotizzata in abitudini e costumi arroganti, mettendo a nudo più di ogni altra cultura popolare (come evidenziato da Bondanella) i peggiori difetti nazionali, accelerando secondo il pensiero di Monicelli l'autoconsapevolezza dei propri limiti senza perdere d'occhio i grandi mutamenti sociali. Sovente bistrattata, la cultura bassa della *commedia all'italiana*, è riuscita carnevalescamente (nell'accezione bachtiniana) a promuovere una rigenerazione nell'inaridita creatività del cinema italiano, attraverso la risata liberatoria del ribaltamento sovversivo dell'ordine stabilito dalla società ufficiale.

4. *Heritage cinema* e il nuovo realismo francese

Mentre in Italia, la *commedia all'italiana* è stato un filone, che più degli altri ha resistito (anche se con degli slittamenti nell'erotico negli anni 80) ai mutamenti ideologici e sociali degli ultimi venti anni, in Francia si è invece assistito ad un avvicendamento di stili e generi, a partire da una fase rivoluzionaria di rottura con la Nouvelle Vague dove si enfatizzava la necessità da parte dei registi di una presa di posizione politica, al ripescaggio e adattamento di vecchi generi come il poliziesco e il film storico. Il realismo viene "esacerbato" mantenendo intatta la rudimentalità della ripresa ed estremizzando la violenza del quotidiano (come nel cinema di Maurice Pialat). In questo clima di ridefinizione ideologico-sociale, non è stata data grande possibilità di

espressione alla figura infantile, oscurata da film politicizzati, e dal genere erotico-porno degli anni 70 e 80, risultato della liberazione sessuale. I pochi registi che si sono interessati dell'infanzia, tra cui Jacques Doillon e Maurice Pialat, hanno manifestato il desiderio di andare a fondo negli insondabili sentimenti umani, partendo proprio dall'istintualità dell'infanzia, adoperando una strategia situazionale (soprattutto Doillon), dove con una cinepresa che scruta al millimetro il corpo, si riesce a scavare nell'enigmatica mente infantile. Il punto di vista infantile viene rapportato sempre al nucleo familiare, la cui riformulazione è al passo con la storia, evidenziando a partire dal privato, delle più ampie dinamiche sociali, dove l'infanzia rigenera ed è rigenerata nel continuo confronto.

La Francia sessantottina aveva portato avanti quel movimento di "cinéma vérité" e "retour au réel" iniziato dalla Nouvelle Vogue, superando la cinematografia documentaristica-naturalista iniziata da Jean Rouch, per proporre un metodo di ripresa "ideologizzato" che provocasse e non solo registrasse la realtà. Afferma René Prédal: "Il ne s'agit plus de transparence, de neutralité ou de cinéma-miroir mais le réalisme est travaille de l'intérieur par l'expression personnelle la plus exacerbée et une recherche formelle qui enrichit considérablement le langage cinématographique."¹²¹ La rivolta spontanea e volontaria del 68, pur senza grosse fondamenta ideologiche era riuscita a far presa soprattutto sui giovani, che sentitisi responsabilizzati nel dovere attivare una politica del cambiamento nei campi sociali e culturali, cominciarono a prendere parola per dare voce al pensiero di tanti. L'Assemblée d'action et d'information, che aveva promosso l'eliminazione dell'Institut de Hautes Etudes Cinématographiques e dell'Ecole Nationale de Photographie et de Cinématographie, convocò in quell'anno il Comité

d'action révolutionnaire Cinéma-Télévision affinché stabilisse un programma di revisione e ristrutturazione del sistema cinematografico, che risultò nella eliminazione dei monopoli, nell'autogestione, nell'abolizione della censura e nell'unificazione di televisione e cinema.¹²² I cambiamenti apportati dalla rivoluzione, se da una parte non hanno avuto come risultato una duratura ristrutturazione estetico-stilistica, dall'altra sono riusciti a far riconoscere l'importanza della "settima arte" soprattutto in campo accademico, favorendo la produzione di scritti teorici filo mao-marxisti diventati parte integrante dei curricula accademici internazionali per circa dieci anni. Anche se tutti i film esprimono direttamente o indirettamente l'ideologia di base dei loro creatori, i film del post-sessantotto assumono un taglio sempre più "politico" coinvolgendo in questo cambiamento registi delle più disparate scuole e tendenze.¹²³ In tale fermento culturale il richiamo ad una presa di posizione politico-morale viene sempre più sentito. Rifacendosi ad un testo di Pierre Gaudibert Action culturelle: Integration et/ou subversion? il cinema francese del periodo si può distinguere tra prese di posizione integraliste, che cercano di andare incontro ad un sistema in cambiamento (ad esempio Claude Lelouch), e sovversivo-pacifiste, che attraverso una politica comune di salvaguardia dei diritti dell'uomo, promuove un cinema di denuncia e di opposizione (come quello di de Cayatte, Boisset e Costa-Gavras). Il settennato (1974-1981) presidenziale di Valéry Giscard d'Estaing si manifesta soprattutto per il suo liberalismo all'americana,

¹²¹ René Prédal, 50 ans de cinéma français (1945-1995) (Paris: Editions Nathan, 1996) 762.

¹²² Martin Marcel, Le cinéma française depuis la guerre (Paris: Cinématographiques, 1984) 81.

¹²³ Louis Malle ad esempio, si allontana per un periodo dalla fiction, dedicandosi a film-documentari ambientati in India: Calcutta (1969) e L'Inde fantôme (1969). Nel 1972 invece gira Humain trop humain incentrato sulle condizioni socio-psicologiche degli operai della catena di montaggio. Karmitz, rispettando le dinamiche narrative del cinema tradizionale e di quello "verità," riprende uno sciopero di donne in un'industria tessile in Coup pour coup (1972). Anche Godard e Gorin nello stesso anno girano Tout va bien abbracciando lo sperimentalismo dei movimenti della telecamera e del suono, tanto cari a Godard e lasciandosi alle spalle il "cinéma vérité" di Malle e Karmitz.

sostenitore di una politica anticensura che ha favorito una cinematografia dove la spettacolarizzazione del corpo, l'erotismo e la pornografia, affiancava il cinema "politico."¹²⁴ Il mercato erotico-porno divenne talmente florido e autonomo in Francia da non necessitare importazioni straniere e bastevole a coprire solo nel 1978 il 55% della produzione nazionale. Con l'ascesa politica della sinistra nell'epoca mitterandiana il cinema francese riprende un genere, quello della *tradition de qualité*, che per tematiche e *grandeur* di produzione riusciva a competere con il mercato americano. Di fronte ad una economia vacillante e alle lotte razziali interne Mitterand e l'allora Ministro della Cultura Jack Lang, propongono una riappropriazione popolare della storia francese, a partire dal suo culmine, ovvero la costituzione della repubblica nel 1789. Nasce così secondo la definizione di Higson l'*heritage film*, dove tra adattamenti letterari, drammi in costume, rivitalizzate *mise en scène*, strutture narrative tradizionali, fioriscono i vari Le Retour de Martin Guerre (1982), La nuit de Varennes (1982), Danton (1982), Jean de Florette (1986), Manon des sources (1986), Camille Claudel (1988), Indochine (1991), Cyrano de Bergerac (1991) e Tous le matins du monde (1992), Germinal (1993). Negli anni di maggior successo dell'*heritage film* (negli anni 80 e inizi 90), gli interessi dei registi per la rappresentazione della storia francese, sono partiti dalla rivoluzione, per poi passare all'imperialismo e terminare infine con la decolonizzazione, simbolicamente riflettente il mutante percorso politico del periodo mitterandiano. Le caratteristiche tecniche di tale cinema puntavano soprattutto su una ricca visualità, accentuata da piani sequenza lunghi e medi, riprese dall'alto, panoramiche, focalizzandosi sulla *mise en scène* piuttosto che sui personaggi, privilegiando quindi "lo spazio dell'*heritage*, piuttosto che quello

¹²⁴ All'inizio del suo mandato Giscard d'Estaing ha dichiarato: "Le libertés publiques sont et seront minutieusement respectées: plus d'écoutes (téléphoniques), plus de censure, ni sur les films, ni dans les

narrativo.”¹²⁵ Tra i motivi che hanno spinto il governo Mitterand a sostenere l’*heritage film* si possono addurre oltre ad un nostalgico ritorno politico-cinematografico agli anni 30, al tempo della sinistra del Fronte Popolare e dell’età dell’oro del realismo poetico, anche e soprattutto un tentativo di ridefinizione della identità francese minata da forti instabilità interne.¹²⁶

The contemporary recourse to Balzac’s and Dumas’s mediations of the past must also be seen in the light of struggles over French national identity, which a conflation of factors are destabilizing: the passing of the last great populist leader (de Gaulle), the end of the *trente glorieuses* years of economic boom, the demise of the colonial empire and the rise of multiculturalism.¹²⁷

Sempre in questo clima di nuovo realismo si pone il *cinéma de banlieu*, il cinema della periferia i cui metodi di produzione, basati su pochissimo investimento di danaro, sono completamente innovativi. È il cinema dei quartieri di periferia che evidenzia la crisi della vita urbana dove la gioventù è sempre più alienata e dove diversi gruppi etnici vivono in bilico tra emarginazione e tentativi di arginarla attraverso l’acquisizione della legalità.¹²⁸ Come per il cinema europeo, anche in Francia l’avvento della televisione e un

prisons.” Martin, 93.

¹²⁵ André Higson, “Representing the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film” a cura di Leonard Friedman *British Cinema and Thatcherism: Fires were Started* (London: Ucl Press, 1993) 117.

¹²⁶ Il sistema risalente al 1959 della *avances sur recettes*, ovvero un prestito governativo anticipato ai registi da essere poi ripagato ai primi incassi dei botteghini, venne ridefinito da Lang, beneficiando non solo famosi registi quali Varda, Resnais e Bresson, ma anche giovani leve come Besson e Beinex. Particolare attenzione fu data soprattutto agli *heritage film*, degni rappresentanti della Francia intera. Dopotutto, obiettivo principale della politica di Lang era la popolarizzazione o commercializzazione dell’ “alta-cultura,” l’accesso alle masse delle menti e imprese che avevano determinato la società francese.

¹²⁷ Ginette Vincendeau, *The Companion to French Cinema* (London: British Film Institute, 1996) 183-184.

¹²⁸ Il film *La Haine* (1995) di Mathieu Kassovitz, si è imposto con brutalità e dolcezza, a metà tra uno stile francese e americano, come uno dei film di maggior successo, diventando quasi emblema della corrente *banlieus*. È la storia di tre ragazzi appartenenti a diversi gruppi etnici (un ebreo, un nero e un arabo), le cui vicende spericolate e in particolare una loro bravata con la polizia, li porta ad una aperta rivolta nei confronti della società. Costruito in due parti narrative, la prima ha luogo a Parigi e l’altra nel *banlieu* e in un arco di tempo di 24 ore, il film compone e sviscera la realtà della città satellitare, con ritmi ad un tempo fluidi e sincopati, velocizzati da immagini fredde e violente ma e soprattutto da un linguaggio a valanga. Una facoltà di parola fornita a tutti i personaggi indiscriminatamente, permettendo loro di esprimersi attraverso gesti, parole, inflessioni, accenti, mettendo in primo piano solo il pensiero, la storia,

mercato americano sempre più spregiudicato hanno condizionato fortemente i ritmi di produzione e distribuzione. Il cinema francese però, reiventandosi continuamente, ha dimostrato di riuscire ad opporsi a tali disagi ripescando e riadattando generi vecchi come l'heritage cinema e la commedia popolare (*Le visiteurs* 1993), o rivivificando un dimenticato genere fantastico (*La Cité des enfants perdu*, 1995) riuscendo a tenere testa ai botteghini dei concorrenti d'oltreoceano.

4.1 Il corpo delle emozioni nei film di Jacques Doillon.

Nel commentare il secondo film di Jacques Doillon, *Les doigts dans la tête*, François Truffaut ne lodava le caratteristiche di regia, che privilegiando una ripresa incentrata soprattutto sugli attori, una critica sociale attuata in maniera pulita e originale senza diventare reportage, lo rendevano degno prosecutore ed erede della Nouvelle Vague. Il legame Doillon-Truffaut è rintracciabile in una regia che sostiene l'idea che il personaggio debba essere creato in base all'attore e non viceversa, una marcata autorialità che propone, come argomenti principali, il rapporto tra due o tre individui, la famiglia e l'infanzia, e una mescolanza di vita privata e schermo che si manifesta attraverso una non reticenza nell'esporre personalità e sentimenti privati: "l'individualità portata sul set, non

l'espressione e il punto di vista dei protagonisti. Nell'allontanamento dalla métropoli del *banlieu-film* e nell'ambito più ampio del *réel de proximité* si distinguono diverse tendenze: alcune più meramente descrittive-documentaristiche (quelle producenti secondo la definizione di Garbarz i *films du constat* tra i quali si distingue il film di Sandrine Veyesset *Y aura-t-il de la neige a Noël?*, la storia di una madre di sette figli che lotta insieme a loro per mantenere la fattoria del padre-padrone. La decisione finale di porre termine alle sofferenze sue e dei figli con un suicidio, viene sventato alla vigilia di Natale dall'inaspettato rumore della caduta della neve); altre dove i registi esprimono aspetti solidali (*la prise en compte de l'ailleurs* secondo una definizione di Serge Toubiana); altre ancora dove registi e protagonisti sono più coinvolti politicamente e dove la telecamera funziona da denuncia sociale, mostrando la realtà vista con gli occhi degli altri in un gioco alternato di consapevole e inconsapevole conoscenza, dove si sa che il potere e la facoltà del mostrare è nelle mani, gesti e parole dei protagonisti (*La Haine* del 1995, *Etat de lieux* del 1995).

rimossa ma anzi assunta come tale e valorizzata.”¹²⁹ Diversamente da Truffaut e dalla Nouvelle Vague, il cinema di Doillon si allontana da Parigi, non per addentrarsi nelle desolazioni dei *banlieus* del nuovo cinema, ma piuttosto per avvicinarci alle spettacolari campagne a ridosso della metropoli o farci entrare negli ambienti chiusi di ville, rustici o appartamenti borghesi. Il luogo chiuso é per Doillon il luogo sacro per eccellenza dove ci si può mettere in contatto con sé stessi. Il *cinéma de chambre* é quello della “concentrazione” dove nessuna distrazione si interpone ad una visibilità totale del personaggio, dei suoi pensieri e le sue azioni.¹³⁰ Nella ripetitività dei temi del cinema di Doillon, ritroviamo una connotazione *auteuistica*, dove diverse variazioni su motivi costanti stabiliscono quella relazione tra “il tutto e la parte” che determina l’unicità e la compattezza dell’opera. Il motivo centrale dell’opera di Doillon sono i sentimenti, non quelli in rosa di tanta cinematografia commerciale di successo, ma quelli insondabili e inesplorati anche dagli stessi personaggi che cercano di metterli a nudo. La macchina da presa con “pedinamento” zavattiniano e lunghi piani sequenza che non lasciano la possibilità all’attore di “recitare,” viene puntata addosso ai personaggi evidenziandone al microscopio la loro corporalità quasi a raggiungere per via epidermica il centro sconosciuto delle emozioni; la sceneggiatura suggestiva piuttosto che imperativa lascia piena espressione alla casuale coincidenza dell’incontro tra un momento nel tempo, individui e ambiente. Essi sono elementi complementari che determinano un effetto “lettino da psicanalista” attraverso una ripresa che scandisce un ritmo incalzante, tanto da

¹²⁹ Alberto Farassino in Jacques Doillon: XXXVI Mostra internazionale del Nuovo cinema a cura di Alberto Farassino (Milano: Il Castoro, 2000)20.

¹³⁰ Doillon afferma: “ Sono anche i luoghi e gli spazi che aiutano la concentrazione. Credo molto negli spazi chiusi, penso che i momenti di concentrazione della vita si verifichino più nelle cucine che sulle strade mentre si va al lavoro. Ma le situazioni che costruisco non sono mai ‘a porte chiuse’, anzi la porta é sempre aperta, a differenza appunto di quelle udienze in cui la gente non può entrare.” Farassino, Jacques Doillon 45.

lasciare all'individuo-personaggio-attore il tempo di riprendere fiato per "riaggiustarsi" la propria realtà. In L'immagine corpo Gilles Deleuze scrive:

"In Doillon il personaggio si trova nella situazione di non poter discernere il distinto: non é psicologicamente indeciso, se mai il contrario. Ma la predominanza non gli serve a niente perché abita il proprio corpo come una zona di indiscernibilità.(...) Ma il corpo é prima di tutto preso in tutt'altro spazio dove gli insiemi disparati si sovrappongono e rivaleggiano, senza potersi organizzare secondo schemi senso-motori. É uno spazio come una *fluctuatio animi* che non rimanda ad una indecisione dello spirito, ma a una indecidibilità del corpo. La forza di Doillon é di aver fatto di questo spazio di accavallamenti, l'oggetto proprio di un cinema dei corpi."¹³¹

Il corpo adulto nei rapporti relazionali, preferibilmente binari o ternari, é metafora ed involontario rivelatore della parola non detta. Nei film intimistici dell'opera doilloniana, la parola ha solo valore di significante e non di significato, come l'esteriorità dei corpi in movimento. Con una ripresa fatta soprattutto di primi piani (che si allarga a volte solo a piani medi anche quando usa il cinemascope), di piani sequenza lunghi almeno 11 minuti, di costrizioni in spazi limitati dove i corpi devono muoversi cercando vanamente di superare "la zona cuscinetto" individuale, lasciando trapelare tutto il discomfort del movimento osservato che esausto si lascia andare e diventa poi senso vero, Doillon riesce a tirar fuori l'espressione ultima di quella istintualità sensitiva e cognitiva che é per lui l'unica verità.¹³²

Per i numerosi personaggi infantili invece, il significato lo si trova a metà tra il corpo e la parola. La parola non controllata, tanto lodata da Doillon (di spicco il discorso sugli ebrei fatto dalla cuginetta di Ponette, completamente a ruota libera nella sua

¹³¹ Farassino, Jacques Doillon 65.

¹³² Doillon riprende delle scene almeno 25 volte, fino allo sfinimento degli attori. Secondo il regista solo dopo tante riprese, questi ultimi stanchi, si lasceranno andare e mostreranno sé stessi.

spiegazione religiosa) diventa significato in quanto investita di assoluta credibilità. Nel caso specifico di Ponette, la bimba di quattro anni protagonista dell'omonimo film, tutti i consigli che le vengono dati per farle accettare la morte della madre attraverso possibili comunicazioni esoteriche, sono per lei verità. Lei li accetta e cerca di metterli in pratica, ma nel suo caso non funzionano. Allo stesso tempo i suoi movimenti impacciati, il suo corpo emblematicamente costretto in una ingessatura al braccio per la frattura procuratasi nell'incidente che invece ha ucciso la madre, esprimono il desiderio del movimento nell'assoluta libertà che alla fine le permetterà, con una improvvisa fuga al cimitero e scavando con le proprie mani la fossa della madre, di stabilire l'ultimo rigenerante contatto con lei. La piccola Ponette, a dispetto dei consigli dei grandi, realizzerà una personalizzata elaborazione del lutto, incomprensibile dal mondo degli adulti, che l'aiuterà a vivere senza la madre. Il *cinéma d'urgence* di Doillon, ritrova nell'indeterminatezza infantile l'espressione più idonea a quella tensione per il raggiungimento della "maturità," che secondo il regista è semplicemente uno status verso il quale l'individuo inutilmente aspira. Importante diventa allora prendere coscienza di tali tensioni evidenziandone il valore equilibrante generato dal loro stesso movimento.¹³³

La tematica infantile che ha spesso rafforzato l'idea del rapporto di filiazione o analogia stilistica con Truffaut, non deve essere intesa però come scelta da parte del regista di un genere." Doillon non fa film "di bambini" o "per bambini." Per lui, come per diversi registi che si cimentano con l'infanzia, i bambini non sono vissuti come problema sociale o parte rappresentante una generazione, ma e soprattutto come individui autonomi e già formati dove, una precoce, e per Doillon innata, consapevolezza della vita non li porta a negare la famiglia, ma ad interagire con essa cercando di affermare le proprie opinioni e

la propria personalità. Per il regista è quindi la famiglia e il rapporto che si instaura con quest'ultima, il tema principale del suo cinema con bambini, soprattutto nelle sue dinamiche più sconosciute, emotivamente molto caricate. Con Un sac des billes del 1975, Doillon riprende il tema della guerra e dell'Olocausto per narrare la storia di due fratelli ebrei, Maurice e Joseph di rispettivamente di 13 e 10 anni, che per scappare alle persecuzioni naziste nel 1941 nella Francia occupata, rocambolescamente si avventurano da Parigi verso il Sud della Francia improvvisandosi illeciti commercianti e baristi, fino alla Liberazione che li vedrà di nuovo a Parigi, fotografati con la famiglia dinanzi al negozio di parrucchiere del padre assente perché morto in un campo di concentramento. Ciò che più colpisce del film, (per altro non uno dei migliori di Doillon per la sua impostazione didascalico-pedagogica e revisionista della II guerra mondiale), è quella insensibilità, a partire dalla madre per finire con il barista, verso un aspetto palese dell'esistenza di Joseph e Maurice: la loro infanzia. Anche quando riprende truffautianamente il filo dell'amore pre-adolescenziale nelle scene del bordello e con l'innamoramento di Joseph per la figlia del libraio (non presente nel romanzo originario di Joseph Joffo), o quando il ruolo di Maurice di scugnizzo-ebreo che traffica con italiani, richiama apertamente la tematica neorealista, Doillon riesce ad affermare la singolarità del proprio stile connotando le immagini di una tridimensionalità fatta di apparenza, razionalità e emotività di cui lo spettatore è sempre consapevole. "Tocca allo spettatore del 1975 reintegrare in ogni inquadratura, in ogni scena del film, il significante negato: l'infanzia."¹³⁴ Immobilizzando un attimo in una scena, focalizzando la sua attenzione su un particolare saliente, Doillon facilita allo spettatore il compito del recupero del "significante negato," immergendolo in quella repentina contraddizione di concomitanti

¹³⁴ Serge Daney, "Un sac de billes" Cahiers du cinéma n.264, febbraio, 1976.

pianti-risa-sofferenze che il volto di un bambino, senza contraffazione e ipocrisia alcuna, riesce a dare.

In Un sac de billes, troviamo che il distacco dal nucleo familiare dà ai due protagonisti un assaggio di libertà, mentre in La femme qui pleure (1978), Lola, la bambina di Dominique e Jacques, è prigioniera di un *ménage a trois* tra i suoi genitori e l'amante del padre Haydée, che si concluderà con la decisione da parte rispettivamente della moglie e dell'amante di lasciare Jacques. All'oscillazione del corpo tra "due insiemi separati," non solo corrisponde quella che Gilles Deleuze vedeva, come il fluttuare del corpo personaggio di Jacques tra la moglie piangente e il suo opposto, l'amante allegra, ma è anche l'ondeggiare della piccola Lola tra i tre, dove all' "indecidibilità" del corpo deleuziana sopra nominata, si contrappone la determinazione del corpo di Lola che seguendo la madre alla fine del film, costituisce un nuovo insieme: la nuova coppia madre-figlia. Lola è il referente comune dei tre. Jacques dice alla figlia che le donne *ne seront jamais aussi belles que toi* stabilendo il ruolo di quest'ultima come confronto obbligato di tutte le sue relazioni. Dominique dal canto suo, al primo primo incontro con Haydée, mostra le foto di Lola dando alla bambina una funzione livellante ed egualizzante delle azioni dei tre, ponendoli sullo stesso piano di responsabilità nei suoi confronti. Quando Haydée comprende di non poter contare di costruire un rapporto con Jacques con l'aiuto di Lola, perché questa non vuole un fratellino, delusa abbandona Jacques. Nonostante il film sfugga a qualsiasi sovrana logica di sceneggiatura affidandosi principalmente a scambi di pulsioni corporali, il personaggio di Lola (in realtà la figlia di Doillon) riesce a far superare l'*impasse* sentimentale-amoroso dei genitori, riformulando un nuovo nucleo familiare (lei e la madre), avendo solleticato con

la sua sola presenza le coscienze del triangolo adulto, che di rimando la seguono nei tentativi di un riordinamento esistenziale.

Mado ne La drôlesse è una ragazzina trascurata e maltrattata dalla madre che crea, nel mondo rinchiuso del solaio di campagna dove François la costringe a stare, un rifugio dalla realtà attraverso la creazione di un mondo “altro” a cui sia a lei che a François è proibito l’accesso. Partita da una situazione di svantaggio, Mado riesce a guidare lo strano *menage*, creando una atmosfera familiare fatta di litigi e di tenerezze, proprio come quella di una coppia di anziani (stando ad una interpretazione dello stesso Doillon), dove messa da parte un’espressa sessualità, la coppia si muove in un circuito dove la sensazione del già vissuto fornisce un sicuro rifugio nel nuovo quotidiano. I due, attraverso sottili giochi di forza per stabilire la supremazia della propria autorità, (François installa una finta telecamera fingendo di controllare tutti i movimenti di Mado; Mado dimostra la sua abilità nel gioco dei sentimenti chiedendogli di fare un figlio) costruiscono un mondo “fantastico” dove confluiscono i loro reciproci desideri. L’edificazione di tale microcosmo è agevolata dalla presenza voyeristica della macchina da presa, che rivela il carattere passivo e ambiguo di François, sostenendo allo stesso tempo la *mise en scène* di un nuovo spazio immaginario nell’ambito di uno spazio “reale” circoscritto, entro il quale Doillon ama far muovere i suoi attori.¹³⁵ Il discorso

¹³⁵ Le pirate, il pastiche di Doillon, a metà tra dramma passionale e tormentone psicologico, giocato sullo sperimentalismo formale del cinemascope, pone come nucleo tematico un triangolo passionale, marito (Andréw), moglie (Alma) e amica della moglie (Carol), al quale si accodano altri due individui: la figlia di Carol e Numero 5, amico di Andréw. Le lotte, i rancori, la rabbia, gli affetti e le passioni, vengono seguite con occhi oggettivi dalla bambina e Numero 5 durante un viaggio in Inghilterra. Al centro delle grosse dispute amorose c’è sempre Alma che non sa decidersi tra marito e Carol. Questo turbinio passionale verrà terminato dalla bambina che punterà la pistola contro Anna e Andréw uccidendoli, e alla fine rivolgerà la rivoltella contro sé stessa. I due triangoli separati, quello della passione (Andréw, Alma e Carol) e quello del “traffico dei sentimenti” (come lo definisce Doillon), si sovrappongono in un incessante movimento, dove l’irrazionale passione riesce alla fine a coinvolgere nel suo vortice anche il triangolo dei sentimenti. Il binomio Eros-Thanatos si arricchisce della componente affettiva filiale, che dopo una lucida e distante registrazione degli avvenimenti, verrà alla fine assorbita nel vortice passionale del triangolo adulto. Alla

vouyeristico-metacinematografico e l'intrappolamento attraverso il "ratto" di La drôlesse, viene ripreso da Doillon in La vie de famille, (1985). Questa volta la videocamera è strumento di avvicinamento tra padre e figlia dove il dialogo è diventato impossibile. È il facile punto di contatto che permette il superamento di una voragine affettiva conseguenza di un sofferto divorzio. Basato sul racconto crudele e sarcastico di John Updike, La vita familiare in America, in cui un padre attende senza speranza di trovare l'occasione di chiedere perdono ai figli, il film di Doillon positivizza il racconto cercando di dare una chance di ricucitura al lacerato rapporto tra padre e figlia. Il padre della bambina, Emmanuel, stanco di giocare al papà che fa i regali del fine settimana, decide di riavvicinarsi alla figlia, Elise (interpretata dalla figlia del suo sceneggiatore-collaboratore Jean-François Goyet). Durante un breve, imposto viaggio-ratto a Madrid, con il pretesto di girare un breve film al Prado con la videocamera, chiusi in una stanza d'albergo, padre e figlia passano una notte di interrogazioni e mediazioni sui loro rapporti. Il vedersi agire sul video-registratore, dinnanzi al silenzioso e impietoso testimone a cui nessun movimento o alterazione del corpo sfugge, diventa prova verificatrice di identità e di natura del rapporto, in quanto demistificatore di un rapporto incancrenitosi durante un progressivo processo di separazione fisica ed emotiva. Il video-registratore destabilizzando i ruoli del padre e della figlia, riesce a toccare la loro profonda verità decostruendo la torre di false apparenze e status quo da loro eretta. La camera d'albergo diviene anche metafora dei metodi di ripresa e dello stile cinematografico di Doillon: la

bambina, muto testimone durante il film, alla fine Doillon concederà l'autorità della scelta riequilibratrice procrastinata dai grandi. Ancora più di Lola, sarà lei e solo lei ad assumersi la responsabilità del suo gesto, che in questo caso invece del distacco dal padre, avrà come ultimo prezzo la morte. Reiventando l'uso del cinemascopo, Doillon sorvola gli elementi paesaggistico-descrittivi per soffermarsi invece sui volti e azioni dei personaggi, con delle panoramiche estremamente rapide che rendono lo spettatore partecipe della dinamica senza respiro definita dall' "isteria" dell'azione. Lo sperimentalismo del formalismo tecnico,

sua incursione, questa volta professionale, dell'individualità sul set. La scena in cui Emmanuel trascina la figlia davanti alla videocamera nella camera d'albergo dicendole: "Se la spegni, ti spacco la faccia. Posso picchiare anche i bambini" epitomizza la relazione regista-attore-scena, presente dietro ogni film del regista. La camera d'albergo diventa chiaramente la camera di tortura, e l'implacabile videocamera l'inflessibile interrogatorio a cui Doillon sottopone i suoi attori, aspettando di "rubare" la loro intima essenza in un rapporto "do ut des" che rivela l'originale impronta della sua cinematografia. L'infanzia dei *banlieu*, è il soggetto di uno degli ultimi film di Doillon: Petit frères del 1999. È la storia di periferia di un gruppo di ragazzini, di diverse etnie, che diventano amici della piccola Talia motivati solo dal profondo interesse per il suo pitbull, che hanno intenzione di rubare per rivenderlo ai loro fratelli maggiori che lo useranno a loro volta come cane da combattimento. Doillon non si preoccupa di dare un taglio documentaristico-sociale a questo nucleo di diverse etnie, come è di moda nel tipico *banlieu*. Piuttosto cerca di materializzare, nella maniera cinematografica più soddisfacente, delle infiltrazioni "fictional" in circostanze di vita giornaliera del gruppo di ragazzini. Diversamente dai suoi altri film, dove il romanzesco si sovrapponeva al reale anche in maniera eclatante (in Le jeune Werther, i ragazzi protagonisti usano un linguaggio goethiano; il fantasma della madre in Ponette le lascerà in dono un maglione rosso che lei indosserà quando rientrerà dalla sua fuga nell'immaginario), in Petit frères si insinua senza distinguersi tra le pieghe della realtà, lasciando spazio alla teatralità, tanto cara a Doillon, nella scena finale del matrimonio della piccola Talia, vestita da sposa con un abito rubato, con il compagno pentito Iliés, a cavallo di un un asinello. Riattuando

prestandosi al convoluto intreccio narrativo, lo supera per determinatezza di obiettivi e richiamo stilistico-semanticamente evidenziando quegli aspetti di imperfezione e irrisolutezza ad un tempo pregi e difetti del film.

l'unione più famosa nella storia della cristianità, il film evidenzia tutto il fine lirismo di un legame simbolico dove, al ratto della fanciullezza rappresentato dal sequestro di Kim, corrisponde una volontà estrema di rinascita (mitologicamente l'asino rappresenta la fecondità). I ragazzi interpretando il loro ruolo trasformano la realtà in finzione. Nella scena finale c'è un capovolgimento dei ruoli: la loro interpretazione del "recit" diventa realtà, anche se estemporanea, prima di essere ri-inghiottiti in quell'indistinto mondo periferico ruba-anime dal quale disperatamente cercano di uscire fuori.

4.2 La realtà secondo Pialat

La vita di Pialat è costellata da aneddoti che mettono in evidenza la sua natura irosa e puntigliosa di "rompiscatole" contemporaneo del cinema francese. Tale fama è avallata dall'episodio di Cannes del 1987 dove ai critici che lo attaccavano, il regista provocatoriamente rispose: "Io non vi piaccio, e voi non mi piacete." Sebbene tale notorietà debba essere obiettivamente collocata tra leggenda, verità e promozione commerciale, essa riesce a fornire un'approssimativa chiave di lettura sullo stile "senza compromessi" del cinema di Pialat. Per Pialat la provocazione sulla scena con l'aggressività da lui innescata, ha funzione creatrice. Le conflittualità sono calibratamente programmate in modo da generare una onestà comunicativa in attori, macchinisti, produttori e sceneggiatori disaffezionandoli dal desiderio di qualsiasi affettazione del reale. "La verità autentica di un film- precisa Pialat- è il momento delle riprese, il registrare qualcosa di vivo [...] Il modo di girare è sempre più importante del

progetto.”¹³⁶ A Pialat non interessa la narrazione cinematografica nel senso classico della parola. Egli rifiuta l'idea di naturalezza e forzata “verosimiglianza” del montaggio narrativo. Nei suoi film non ci sono flash-back, flash-forward, dissolvenze che mettano in contatto una scena con l'altra. La struttura sintattica dei suoi film é deliberatamente frammentata, sincopata, con improvvise ellissi e brusche cesure. Non c'è correlazione tra causa e effetto, né tantomeno una preoccupazione per il rispetto delle leggi spazio-temporali. Ogni fotogramma raccoglie in sé una tale intensità drammatica, da non necessitare alcun legame consequenziale con gli altri. Ogni scena diventa autoesplicatoria, caricata dal senso dei lunghi piani sequenza che, come per Doillon, non abbandonano mai i personaggi, registrando quel pezzo di realtà che può invece sfuggire ad una camera “virtuosa” (da ricordare la scena iniziale di *La goule ouverte* (1974) dove un piano sequenza lunghissimo riprende madre e figlio nella gelida esposizione dei propri sentimenti, adesso che si sa che la donna é gravemente ammalata di cancro). “Finalmente, la mia maniera di girare é questa: si fa una scena e si passa ad altro; niente grasso.”¹³⁷ Nei film di Pialat non c'è spazio per l'artificio: gli occhi della macchina da presa sono puntati spavalamente sulla realtà. Non ci sono le rifiniture delle luci della fotografia e del montaggio. Anche il “grasso” della colonna sonora viene ridotto all'osso,

¹³⁶ De Bacque a sostegno del programmatico uso di Pialat dell'impetuosa rabbia minante, forza nutrice di reazioni estemporanee così reali, cita l'aneddoto dell'improvvisato (per gli attori) intervento del regista nel finale del film *A nous amours*, dove il personaggio del padre (lo stesso Pialat) dopo una lunga assenza si presenta alla tavola della famiglia riunitasi per celebrare il doppio matrimonio dei figli. Con grande distacco comincia a dire quello che non si dice, ad accusare il figlio-personaggio scrittore di essersi venduto al sistema dell'intelligenza parigina, in quel contesto simbolicamente incarnato dal redattore capo, “letterato mondano” innescando tra sbigottimento e ansie, una recitazione improvvisata che tocca le corde dell'indignazione reattiva degli attori-personaggi. In questa scena, per Pialat regista e Pialat attore, sono i finti intellettuali e chi, come il figlio si vende ad essi, i famosi “tristi” (nella sua reinterpretazione di un commento attribuito a Van Gogh) che rinunciano a lottare. L'effetto dell'improvvisa incursione, ribalta i ruoli di attori-personaggi, che dopo delle brevi incertezze negli sguardi e comportamenti, reagiscono cominciando ad insultarsi, a gridare, a picchiarsi ed accusarsi. La sottile linea attore-personaggio si rompe, e vengono messi a nudo i veri sentimenti scaturiti dalla nuova situazione, provocata dalla tempesta Pialat.

usato soprattutto all'inizio e alla fine dei film extra-diegeticamente. I suoni diegetici sono invece non rifiniti, basati sulla presa diretta. Le scelte stilistiche di Pialat riflettono le tematiche di solitudine, crudezza e pessimismo che caratterizzano il suo cinema. L'interesse per la sostanzialità della materia si riflette nel suo gusto per la rappresentazione della "la vera Francia," non quella spettacolare della povertà estrema, ma piuttosto quella più squallida, perché invisibile, della classe sociale a metà tra la classe operaia e media borghesia, che si muove concentricamente senza prospettive di progresso, tra terre di nessuno, metropolitane che fanno da spola tra periferia e centro, ed interni piccolo borghesi. È la media borghesia di Pass ton bac d'abord (1979), dove l'adolescenza deve fare i conti con la disoccupazione, i lavori poco qualificati e sogni di fama ridimensionati da genitori che all'incerto avvenire di successo, preferiscono la staticità del mediocre presente. L'ambiente sclerotizzato che li circonda, seppure a loro familiare per nascita e cultura, è estraneo per quel diffuso senso d'insoddisfazione che s'impregna nelle loro vite senza generare però quella capacità o volontà di uscirne fuori. Il taglio sociale-documentaristico cede spazio ad una voglia di posare uno sguardo né complice, né distaccato sugli eventi nel loro evolversi. Il confine tra realtà e finzione viene continuamente rimestato affinché ci si possa immergere completamente nello schermo e rivedere una parte della propria vita lì rappresentata ad evidenziarne la sua grandezza ed al tempo stesso la sua effimerità.¹³⁷ Nell'eclettica carriera pialatiana

¹³⁷ Daniel Doubroux, Serge Le Péron e Louis Scorecki, "Entretiens avec Maurice Pialat" Cahiers du cinéma n.304 oct.1979.

¹³⁸ "Lumière filmava la realtà? Non credo. Nei suoi film uomini e donne, catturati da un apparecchio di cui non sapevano niente, cedevano un istante della propria vita e da allora tutti gli attori hanno fatto lo stesso. Sul piano del fantastico Lumière supera Méliès. Queste persone, senza saperlo, guardano la loro vita. Tutto il cinema è là, in questo volo dell'esistenza, in questo esorcismo della morte. È un cinema onirico. La Sortie de usines Lumière respinge nell'ombra gli scialbi tentativi di un Fellini. Questa estetica dà la definizione di cinema: un'alchimia, una trasformazione del sordido in meraviglioso, del comune in eccezionale, del soggetto filmato in istante di morte. Ecco cos'è per me il realismo. Semplificando direi:

compaiono tre film dedicati all'infanzia, tra cui quello d'esordio e il suo ultimo. I film con bambini sono per il regista punto d'incontro tra biografia e carriera, sempre alla ricerca della verità della realtà che ritrova facilmente nella multidimensionale unicità dell'irripetibile esperienza infantile. L'enfance nue (1968) prodotto da François Truffaut, uscì esattamente dieci anni dopo il celeberrimo Les 400 coups. È indubbio che si riconoscono nei due film delle analogie. Anche nel film di Pialat è presente un'infanzia delinquente e bistrattata, in bilico tra sentimenti ed istituzioni, contrassegnata soprattutto da una strenua lotta per una decorosa esistenza. Ci sono inoltre diversi riferimenti al film di Truffaut (in una scena François, il bambino protagonista dell'Enfance nue, si trova anch'egli al cinema come Antoine Doinel e come lui viene sottratto dal suo quotidiano squallore da una fuga immaginaria nel film western proiettato), ma l'approccio stilistico e compositivo dei due registi e i loro obiettivi tematici seguono percorsi diversi. In Les 400 coups i movimenti interiori di Antoine Doinel vengono messi immediatamente a fuoco attraverso la debole figura del padre, quella ambigua e superficiale della madre e quella severa e ottusa del maestro. La confusione giovanile di Doinel che scaturisce da tale ambiente, si manifesta attraverso un'istintualità irrefrenabile che scandisce l'inarrestabile ascesa degli avvenimenti che lo porteranno in prigione. In L'enfance nue, tutto si costituisce al momento, come si vedrà anche nei film seguenti del regista. La fluidità determinata dal legame causa-effetto tra le diverse inquadrature viene tralasciata, dando allo spettatore solo la costante coscienza di una violenta inquietudine che attraversa e unisce le diverse scene del film. Per François non ci sono scappatoie alla tristezza giornaliera che invece ha Doinel (la visita al Luna Park, la fuga a casa del

'l'onirismo da quattro soldi, io non lo conosco. Il semplice fatto di premere il bottone di una cinepresa è per me onirico'." Stéphane Levy-Klein e Olivier Eyquem, "Trois rencontres avec Maurice Pialat" Positif.

compagno). Il fatto di essere stato affidato dalla madre all'Assistenza pubblica, ed essere stato presso due famiglie alla sola età di dieci anni, sortisce come unico effetto una aggressività che si nutre di altre aggressività soprattutto quando queste sono celate sotto la facciata della compassione o dell'assistenza (come nel caso dei coniugi Joigny, la prima famiglia a cui viene affidato François, che non è mai riuscita ad equiparare il proprio affetto per lui a quello portato per la figlia naturale, Josette). La storia di François è simile a quella di tanti coetanei disadattati, i quali privi di guide e referenti familiari (nel caso di François la madre è troppo presa da problemi economici e di alcool, mentre il padre è assente "in Africa a caccia di tigri") ritrovano spesso nei compagni di strada, sbandati come loro, quella "famiglia" che a loro manca. La prima famiglia sostitutiva presso la quale François viene inviato dall'Assistenza pubblica, i Joigny, non bastano a sedare la rivolta indole del ragazzo, che sembrerà tranquillizzarsi temporaneamente presso la seconda famiglia affidataria, la coppia di pensionati Thierry, che lo circondano d'affetto e gli perdonano le sue continue diavolerie. Ma tutto il loro amore non basta per salvare François da sé stesso. Quando provocherà un incidente automobilistico, verrà sottratto anche alla famiglia Thierry e inviato presso un istituto di rieducazione minorile, dal quale scriverà una lettera di buoni propositi alla famiglia lasciata, augurandosi di comportarsi bene affinché riesca a visitarli almeno per Natale. Pialat, non si sofferma mai con la macchina da presa sulle sofferenze di François, né tanto meno sulle origini che le hanno determinate. La sofferenza da lui descritta è quella di uno "status" ineluttabile nel quale gli individui si ritrovano. Joel Magny, parla di una crudeltà diffusa nel cinema di Pialat determinata dalla consapevolezza che non c'è un'alternativa ad una realtà che non piace, non esistendo una realtà altra presso cui

ripararsi.¹³⁹ Non resta quindi che ritrarre il “disincanto” che tale coscienza di una mancanza d’alternativa determina. La violenza di François rimanda sempre alla frattura originaria che l’ha determinata, ma non per conoscerne le cause e quindi cercare di porvi rimedio psicoanaliticamente, ma piuttosto per evidenziare lo scollamento con una situazione originale, diversa, che ora non esiste più, che nullifica gli sforzi che si effettuano per cercare di recuperarla.

La separazione e l’abbandono, sono al centro de La maison des bois. La pastorale vita di un villaggio dell’Ile de France durante la prima guerra mondiale, i suoi innumerevoli personaggi, sono al centro delle vicende del piccolo Hervé, uno dei tre bambini affidati all’affettuosa famiglia Picard nella loro casa nei boschi. Come François in L’enfance nue, anche Hervé è stato abbandonato dalla madre e non ha più notizie del padre, fino a quando viene a sapere che questi vuole risposarsi e sta per venire a prenderlo per vivere con lui. Come ne L’enfance nue, si assiste ad un secondo “strappo” nella vita affettiva del bambino, con la separazione da una situazione familiare alla quale Hervé si era accomodato. Anche in questo caso Pialat non condanna o ricerca la causa del malessere, ma registra semplicemente la lacerazione emotiva alla quale Hervé è sottoposto. Diversamente da François, tale allontanamento non determina in lui un comportamento aggressivo o da disadattato. Anziché uccidere gatti, rubare, provocare incidenti, Hervé ricerca e dà solo affetto, rimuovendo dalle sue azioni ogni forma di rancore. Per questo motivo attende, vanamente, ogni domenica l’arrivo della madre al treno; cerca rifugio nell’affetto del marchese (padrone del castello presso il quale i coniugi Picard sono guardia caccia) quando riceve la lettera del padre che annuncia le sue prossime nozze con Hélène; oppure come ultimo gesto d’amore, fugge dalla casa del

In Maurice Pialat L’Enfant sauvage a cura di Sergio toffetti, aldo tassone (Torino: Lindau, 191999) 84

padre per andare a riabbracciare Mama Jeanne al suo capezzale. L'affetto ricercato da Hervé è quello assoluto e sincero, scarnificato da tutte le pressioni delle regole sociali. Per questo, sebbene l'amorevolezza di suo padre ed Hélène sia sincera, essa viene percepita dal ragazzino come imposta perché legata a quello che la società si aspetta sia l'affetto di un padre per il figlio, anche quando quest'ultimo è stato abbandonato per un certo periodo di tempo al suo destino di "orfano." François Chevassu scrive: "Quello della ricerca d'amore fuori da schemi e convenzioni, è un tema che ritroveremo spesso in Pialat, dove i marginali vivono spesso la loro condizione proprio perché cercano l'altro fuori dalle regole sociali. La molteplicità dei personaggi presentati in sequenze indipendenti, non compromette l'armonica composizione filmica. Ogni tassello si accomuna all'altro generando un cinetico insieme di esistenze. Il richiamo ad un linguaggio più lirico, renoiriano, è subito evidente. Pialat si allontana dallo stile crudo e realistico del primo film, per addentrarsi nelle tonalità pacate di una quotidianità fatta di eventi sia lieti che tristi, di episodi drammatici e insignificanti, che diramandosi in trame e sottotrame hanno come fine ultimo la narrazione della ordinarietà nell'ambito della Storia. Si sa che nel cinema di Pialat è impossibile identificare un proposito di critica sociale attraverso il documentario, ma nel caso di La maison du bois, se è pur vero che il documentario viene tralasciato in favore di toni più distesi e bucolici, è la Storia che si inserisce prepotentemente nelle descrizioni delle vicissitudini di un folto numero di personaggi. La Storia che sembra a momenti essere così distante dalla quieta descrizione della vita del villaggio, vi irrompe inaspettatamente, creando quegli scompensi emotivi nei personaggi che caratterizzeranno l'umore di tutti e sette gli episodi: il richiamo alle armi di Paul determinerà una dissociazione affettiva irricucibile tra il padre e figlio;

l'armonia ritrovata da Hervé alla casa dei boschi verrà bruscamente interrotta dalla fuga improvvisa a cui tutti gli abitanti sono costretti dall'avanzata tedesca, e dalla notizia della morte in guerra di Marcel, il giovane nipote di Jeanne.¹⁴⁰

Pialat ha esordito con il cinema sull'infanzia, per poi cimentarsi in diversi generi (tra cui il poliziesco con Police (1985), l'adattamento letterario con Sous le soleil de Satana (1987) e il biografismo con Van Gogh (1991), per poi ritornare agli esordi "sull'infanzia" con un film semi-autobiografico incentrato sul ricordo e di nuovo la famiglia con Le garsu (1995)) il cui protagonista è il figlioletto di quattro anni, Antoine. In questo ultimo film, il bambino diventa ultimo-unico tramite per un contatto tra il padre, Gerard, e il nonno ormai morente nelle campagne dell'Alverniate. Il piccolo Antoine diventa il punto d'incontro generazionale, ovvero la forza motrice del *nostos* di Gerard il quale, in un doppio gioco di specchi, vede nella figura del padre morente il rimando della propria immagine a sua volta riflesso speculare di suo figlio. Il legame, in questa sovrapposizione parentale di immagini uguali e opposte, è definito dall'imposizione dell'affetto, quello richiesto a Gerard da suo padre e quello che adesso Gerard richiede al figlio, non necessariamente giustificato o corrisposto perché presciso dalla volontà. La specularità delle relazioni, ha permesso a Pialat di creare un film sulla memoria ricco di note di vita privata (il personaggio di Gerard rimanda spesso per scelte di vita e reazioni comportamentali a Pialat; il film per i bassi costi è stato girato nei caffè, giardini, strade frequentati da Pialat quotidianamente; il figlio effettivo di Pialat è il

¹⁴⁰ L'esposizione traslata della morte di Marcel, verrà considerata esemplare nella sua candida presentazione della sofferenza di una madre per la morte del figlio. "Raramente si è visto al cinema (alla televisione) esprimere con tanta mancanza di pudore, con tanta forza e con tanta bellezza l'indicibile di una sofferenza di una madre che viene a sapere della morte del proprio ragazzo. Quest'indicibile è il limite verso cui tende tutto il cinema di Pialat, il quale riconosceva, a diversi anni di distanza, di aver girato i sette episodi di La casa dei boschi innanzitutto in funzione di quella scena." In Nicola Rosello, Maurice Pialat (Genova: Le Mann, 1998) 48.

bambino del film e mantiene il suo vero nome Antoine), ma tutto calato nel momento che si sta vivendo, analizzando laconicamente l'ineluttabilità dello stato presente. La resipiscenza per Gerard avverrà nel suo cammino a ritroso nelle campagne in cui è nato, abbandonate e dimenticate da tempo. Il ripercorrere i sentieri volutamente abbandonati del passato, provoca un presente rimpianto per dei legami affettivi che sarebbero potuti esistere ma non hanno ormai possibilità di essere, rispettivamente con il padre, l'ex-moglie e il figlio. Come nei film precedenti, al centro della narrazione c'è la coppia in crisi, una famiglia smembrata che mantiene una parvenza di unità tramite un rapporto affettivo richiesto ai figli (Gerard dopo aver abbandonato la famiglia perché stufo del solito tran-tran, visita il bambino spesso piombando nelle ore più inaspettate a casa dell'ex-moglie, Sophie), che alimenta spesso risentimenti o gelosie. La separazione dalla moglie e il relativo allontanamento dal figlio ha come ovvio risvolto la forzata acquisizione di autonomia da parte di Antoine, a cui non bastano più le saltuarie visite di suo padre per sentirsi suo figlio. In questa visione più matura di Pialat del rapporto padre-figlio, il perdente non è più il bambino spossessato in giovane età dalla costante presenza del padre, ma il genitore allontanatosi, che sente profondamente l'inadeguatezza del suo ruolo. Nicola Rossello, sottolinea come in Le garçon la figura paterna si senta esclusa dalle attività giornaliere del figlio, dai suoi interessi e dalle sue gioie, e cominci a sviluppare nei suoi confronti una sorta di rabbia per l'indifferenza egoistica che può mostrare un bambino di quattro anni nei confronti di un padre visitatore piuttosto che stanziale. Gerard osserva da lontano le attenzioni che il bambino mostra nei confronti dell'indigeno che lo ha portato con sé in barca a pescare, oppure lo spia quando gioca con i compagni d'asilo, alimentando quella gelosia per chi può condividere del tempo con

Antoine e allo stesso tempo risentendo il fatto che il suo ruolo diventa sempre più secondario. Ricorre ancora la figura del padre impotente che a tutti costi vuole recuperare un rapporto alterato dall'abbandono (come ne La maison du bois), e di nuovo viene enfatizzata l'ambivalenza del rapporto di Pialat con la nozione di famiglia, che se da una parte viene vista come una piovra soffocante, dall'altra, il suo dissemblamento causa danni irreparabili (l'abbandono del padre e della madre di François ha generato nel figlio un irreversibile disadattamento; l'allontanamento dei genitori di Hervé determinerà nel bambino una ferita affettiva che richiederà tempo per essere risanata; la fuga da casa dell'esausto padre di Suzanne in A nous amours, con un effetto domino, sarà la causa rottura totale di Suzanne con la famiglia portandola a ricercare il perduto affetto attraverso una superficiale promiscuità sessuale, e provocherà una simile crisi d'identità negli altri componenti della famiglia) proprio perché è nella famiglia che la personalità e il senso di appartenenza dell'individuo vengono plasmati. Diversamente dal cupo pessimismo degli altri film di Pialat (fatta eccezione per La maison du bois), in Le garcu è possibile trovare una apertura verso il mondo soprattutto nei cromatismi autunnali dei settings delle campagne e nella solarità della pacata bellezza delle Isole Mauritius, che evidenziano una sorta di rabbonita riconciliazione con la vita da parte del regista. Tale riappacificazione è rinforzata soprattutto dal complice sguardo del regista-padre sul proprio figlio che influisce su una definizione narrativa a favore del bambino. Analogamente a François e Hervé, anche Antoine è stato abbandonato da un genitore, ma differentemente da loro, tale abbandono sembra scalfire poco la sua personalità avida di conoscenza e fortificata dal partecipe rapporto con gli altri. L'occhio del regista su sé stesso (nell'alter-ego di Gerard) e sul proprio figlio, anche se costretto a filmare ciò che

non si vuole sapere (la realizzazione di Gerard di non aver amato suo padre quando giunge al suo letto di morte) perché sospinto da un'estetica pulsione realista, riesce teneramente a trovare una via d'uscita per il figlio-personaggio nella inoppugnabile capacità rigenerativa del mondo infantile.

5. Il nuovo cinema italiano

Se in Francia la crisi del cinema degli settanta era stata alleviata dai successi commerciali dei film erotici e storici, l'Italia ha dovuto attendere la metà degli anni 80 per emergere dal vuoto creativo e produttivo del decennio precedente. Per "nuovo cinema italiano" si intende quel cinema di qualità diffusosi in Italia dalla metà degli anni 80 e 90, simbolo del superamento della crisi cinematografica che aveva invece distinto gli anni 70 e 80. L'imbarazzante recessione di quegli anni, si imputa all'incapacità di proporre una memoria collettiva del passato (peculiarità del grande cinema neorealista) e quindi all'impossibilità di un'identificazione individuale e comune. Tale fenomeno, esacerbato soprattutto negli *anni di piombo*,¹⁴¹ è stato accompagnato da un'educazione sempre più televisiva del pubblico con un'egemonia delle reti sui sistemi di produzione, inefficaci strutture di distribuzione, la scomparsa e la precarietà del senso di appartenenza, la mediocrità di sceneggiature e attori.¹⁴² Si è inoltre spesso puntato il dito

¹⁴¹ Scrive al proposito Manuela Gieri: "For the generation of those who came of age in filmmaking in the 1970's, the present was unfortunately the time of removal of that past (*anni di piombo* n.d.r.) and largely an age of celebration of the so-called *edonismo* regnante in the years of Bettino Craxi's leadership of the country." "Landscapes of Oblivion and Historical Memory in the New Italian Cinema," *Annali D'italianistica* a cura di Gaetana Marrone (Chapel Hill: N. C. U. Chapel Hill, 1999) 42.

¹⁴² Sulla piattezza delle storie e dell'immaginario del cinema italiano, Vito Zagarrio scrive: "Ho detto e scritto spesso come il cinema italiano manchi di una capacità "visionaria," come non sia capace di produrre un'immagine densa, spessa, emblematica, emozionante. Il fotogramma del cinema italiano è - tendenzialmente-piatto, bidimensionale, superficiale. L'immagine è mediamente ininteressante anche

sull'effetto devastante della critica italiana sul cinema nazionale (ammirato invece all'estero), e sull'assistenzialismo di stato dell'articolo 28 che ha contribuito sia all'impigritimento creativo, che all'improvvisazione professionale di parecchi "addetti del cinema." Nonostante la lunga lista degli elementi concorrenti alla crisi del cinema italiano, è possibile attualmente testimoniare un clima di notevole ripresa, con innovazioni estetiche che hanno anche portato successi commerciali, che si è fatto avanti nonostante la pregiudizievole avversione della critica italiana. Come scrive Gaetana Marrone:

La storia della critica cinematografica italiana sui nuovi autori mi pare sia stata una storia di pregiudizi (nell'etimologia originaria di 'giudizio prematuro') che si sono rivelati capaci di far assumere atteggiamenti a dir poco diffidenti rispetto al valore reale di determinate opere. Il discorso concerne, da un lato, soprattutto i film che incontrano il favore del pubblico e di conseguenza vengono tacciati di vecchio cinema (Nuovo cinema Paradiso, Mediterraneo, etc.); dall'altro, se si esclude il genere comico, concerne i film a budget limitato degli indipendenti che vengono inquadrati di contro al paesaggio catastrofico dell'abbandono delle sale da parte del pubblico, che a fine anni Settanta raggiunge cifre devastanti in Europa, ma ancor più in Italia.¹⁴³

È prematuro parlare di rinascita o tantomeno di tendenze e di scuole, è possibile identificare piccoli gruppi distribuiti a chiazze sul territorio nazionale che attraverso una micro-cooperazione, hanno creato diversi codici comportamentali e stilistici, legati molto al territorio regionale in cui si sono sviluppati. Si distinguono così i sottogruppi dell'area milanese (Salvatores, Soldini); quella napoletana (Martone, Corsicato, Capuano, Incerti, De Lillo, Gaudino, Piscicelli); l'area siciliana (Tornatore, Cipri & Maresco, Scimeca,

quando lo sforzo narrativo o la tensione morale sono lodevoli." In Il Cinema della transizione a cura di Vito Zagarrio (Venezia: Marsilio, 2000) 11.

¹⁴³ Marrone, "New Landscapes in Contemporary Italian Cinema" 7.

Calogero, Grimaldi) e quelli dell'area toscana, caratterizzata principalmente da comici (Nuti, Benvenuti, Pieraccioni, Ceccherini, Panariello).¹⁴⁴ Tali diversificazioni regionali hanno favorito un distaccamento dall'epicentro romano, puntando sulla creazione di un immaginario collettivo provinciale, o insolitamente urbano, arma vincente del nuovo cinema. Così, l'irrobustimento del corpus di sceneggiatori e attori, la maggiore professionalità degli artigiani del cinema (montatori e direttori della fotografia) che si sono dovuti adattare, per non essere sommersi dalla concorrenza straniera, alle nuove tecnologie introdotte nel cinema (Es: AVID al posto della limitante moviola, effetti speciali computerizzati, etc.) ha determinato un rafforzamento di quell' "arcipelago" cinematografico riprendendo, anche senza congiunzioni ideologiche, creative o produttive tra gli addetti, quel senso di appartenenza ad una "scuola italiana" che aveva caratterizzato il cinema dei grandi. In questi anni, descritti dallo storico Rosario Villari, di "transizione," dove tra la caduta del blocco sovietico e termine dei partiti storici, Tangentopoli e Berlusconi ci si è liberati del familiare vecchio e ci si incammina verso un incerto nuovo, è stato ed è possibile seguire con questa cinematografia "in progress" quel percorso esistenziale basato sulla necessità di documentare i fluttuanti stati storico-sociali-emotivi che hanno distinto l'ultimo decennio, per poter meglio penetrare "la storia." In particolare è possibile identificare negli "anni di transizione" un numero di registi che attraverso un cinema civile o sociale (Marco Risi, Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Aurelio Grimaldi, Francesca Archibugi) siano riusciti a mettere lo spettatore in contatto con sé stesso e la collettività, proponendo una condizione universale

¹⁴⁴ Alcuni dei registi sopra-menzionati, appartengono a *factories isolate*, non comunicanti tra di loro, rinforzando sempre più la geografia lagunare del cinema italiano contemporaneo. (Ricordiamo le diverse case di produzione: "i cammelli" di Segre a Torino, la "Monogatari" di Soldini e la "Colorado" di

con la ripresa di persone e fatti nazionali. In questo periodo di definizione, dove si “conosce la riva che si è lasciata ma non si vede dove si approderà,” il cinema italiano è ricco di figure infantili che riescono a riflettere tale disagio.¹⁴⁵ Il personaggio del bambino serve sempre di più da contrappunto a quello adulto, evidenziandone titubanze, imperfezioni, crisi. Così Pippi del Grande Cocomero di Francesca Archibugi, viene contrapposta al giovane psichiatra Arturo che decidendo di dedicarsi completamente all'infanzia negli ospedali psichiatrici, riesce a mascherare la sua incapacità del convivere sociale; Rosetta e Luciano nel Il ladro di bambini di Gianni Amelio, le cui disarmanti esistenze si consumano in una società di fondo corrotta e burocrate, che preferisce rifugiarsi in una conveniente ottemperanza delle leggi per poter conservare i propri miseri privilegi; oppure il piccolo Vito in Vito e gli altri di Antonio Capuano, dove la società degli adulti non riesce a fornire alternative alla criminalità infantile eccetto l'iperrealità dei videogiochi e dello zapping televisivo. Cesare Biarese precisa come il cinema degli anni 90 sia stato caratterizzato da ritratti infantili e adolescenziali spesso in fuga dalla realtà.¹⁴⁶ Crediamo che la fuga vada intesa come spazializzata rimozione dall'intrinseca immanenza del presente infantile, alla ricerca di un rifugio in uno spazio-tempo infinito altro. La rappresentazione del disagio di vivere del microcosmo infantile evidenziato dal cinema italiano dell'ultimo ventennio, rispecchia lo scarto esistenziale dell'adulto dalla società straniante in cui vive. La fuga per un dove spesso uguale a quello lasciandosi alle

Maurizio Totti e Salvatore a Milano, la “Sacher” di Nanni Moretti a Roma, i “Nutrimenti Terrestri” di Calogero a Messina).

¹⁴⁵ Val la pena di ricordare in questa proficua produzione degli anni 90 film quali: La corsa dell'innocente, La discesa di Alcalá a Floristella di Aurelio Grimaldi (1992), L'île flottante di Tommaso Mottola (1992), Maicol di Mario Brenta (1990), Verso sera di Francesca Archibugi (1991), Vito e gli altri di Antonio Capuano (1991), Jona che visse nella balena di Roberto Faenza (1993), Con gli occhi chiusi di Francesca Archibugi (1994), Pianese Nunzio: 14 anni a maggio, di Antonio Capuano (1994).

¹⁴⁶ La scuola italiana: storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996) a cura di Mario Sesti (Venezia: Marsilio, 1996) 297-300.

spalle, è il movimento impossibile che accomuna le azioni di personaggi adulti (si pensi al cinema di Salvatores) e infantili. Per questi ultimi assume a volte i superficiali connotati del peterpanismo che sembra coinvolgere in particolare la generazione italiana di mezzo (trentenni o quarantenni), che espropriata di foritificanti ideali, affronta il reale facendosi scudo dell'amicizia cameratesca e l'*escape* in luoghi esotici, facendo perdere alla originaria necessità della fuga la sua costruttiva funzione di passaggio della crescita.

5.1 Francesca Archibugi: "I bambini sono delle persone di pochi anni"

Tra i registi che si sono particolarmente interessati di bambini in quest'ultimo ventennio, si distinguono, per varietà e profondità di tematiche affrontate, Francesca Archibugi e Gianni Amelio. Entrambi, prendendo lezioni di sguardo infantile dagli insegnanti neorealisti, vedono i bambini come personaggi completi a tutto tondo, usati come "cartine di tornasole" dei disagi e debolezze dei personaggi adulti.¹⁴⁷ Al suo attivo Francesca Archibugi possiede nel suo curriculum circa quattro lungometraggi con bambini come protagonisti: Verso sera (1990), Il grande cocomero (1993) Con gli occhi chiusi (1994). A chi le domanda perché nei suoi film ci siano spesso bambini, ella risponde: "Nei miei film non ci sono bambini. Ci sono delle persone di pochi anni."¹⁴⁸ Per la regista, i bisogni e le necessità che si hanno da adulti, sono uguali a quelli che avevamo da bambini, semplicemente trasformatisi, negli anni, nell'appropriato travestimento richiesto dalla maschera della maturità.¹⁴⁹ Il fine ultimo dei suoi personaggi -bambini è dunque quello di rivelare all'adulto la sua natura originaria, compito sempre più arduo in un

¹⁴⁷ Gianni Amelio. Intervista personale. 18 April, 2001

¹⁴⁸ Francesca Archibugi a cura di Carola Proto (Roma: Dini Audino Editore, 1996) 11.

mondo dove l'incapacità di amare contrapposta al sempre più grande desiderio di essere amati, precludono l'ascolto della nostra voce primordiale. Abbiamo sottolineato in precedenza come per motivi di spazio e pertinenza, si sia deciso di selezionare per questo studio solo l'infanzia come il periodo di vita che va dagli Zéro ai dodici anni. Nel caso della Archibugi ci sembra doveroso fare un'eccezione includendo nell'analisi anche i pre-adolescenti di *Mignon é partita* (1988), in quanto esemplari soggetti dell'età di passaggio altre volte presa in considerazione.¹⁵⁰ Giorgio e la cuginetta francese Mignon sono due personaggi che ben realizzano la personalizzata trasposizione cinematografica del romanzo di formazione (su cui ritorneremo in seguito), in diversa misura e presente nel cinema della Archibugi. Giorgio e Mignon (temporaneamente accolta dalla famiglia romana dello zio mentre suo padre risolve alcuni problemi con la giustizia a Parigi), anche se personaggi forti pieni di sarcasmo e con duri giudizi morali, comunicano un malessere di vivere tipico della pre-adolescenza, esacerbato però da esperienze di sofferenza strettamente legate alla disfunzionalità moderna della famiglia. La delusione dell'amore non corrisposto di Giorgio per la cugina e l'atteggiamento superbo e distaccato di quest'ultima nei confronti della famiglia romana, diventano ancora più intollerabili quando accompagnati dalla frustrazione per l'abbandono degli adulti, dileguatisi tra amanti (il padre di Giorgio), arricchimenti illeciti (il padre di Mignon), incapacità di comprendere i turbamenti dei propri figli perché distratti dai tradimenti del consorte (la madre di Giorgio) o da illegali vicende personali (il padre di Mignon). Il puntare il dito contro quegli adulti che un giorno saremo noi, permette alla regista di manifestare, benevolmente, la difficoltà di crescere dell'uomo contemporaneo che tra

¹⁴⁹ Proto 11

¹⁵⁰ Vedi *Souffle au coeur*, *Petit frères*, *La drôlesse*

confusione, assopimento e indecisione somiglia sempre di più ad un adolescente cresciuto. Mirabilmente girato negli interni della casa romana, dove i primi piani, campi-controcampi e oggettive degli attori riempiono realisticamente le distorte angolature degli interni, il film della Archibugi riflette sugli schermi una tendenza del cinema italiano contemporaneo, sempre più invaghito per le costrizioni degli spazi, gli azzeramenti degli orizzonti, la “claustrofilia.” Anche se si manifesta come una scelta estetica arbitraria, tale predilizione per gli interni si rivela spesso coatta perché definita da limiti finanziari e modi di produzione. Il concetto di graduale perdita di “espressività” del reale, denunciato con anticipo da Pasolini in *Salò*,¹⁵¹ diventa l’opzione estetica favorita dei giovani cineasti italiani che si proteggono così dal pericolo di riprendere esterni sempre più insignificanti, per appoggiarsi agli interni la cui comunicabilità è legata al senso di sicurezza investito su di essi dagli individui che li abitano. La possibilità di significare degli esterni è affidata nei film della Archibugi solo alla distanziata e concentrata osservazione dalla finestra, ovvero l’esterno si manifesta solo se rapportato all’interno. L’intrappolamento nei luoghi limitati riflette anche una incapacità di esposizione, una necessità di introspezione dopo anni di illusorie aspettative di riscatto attraverso l’azione comune. Sono gli anni questi anche del cinismo emotivo, provocato dalla realizzazione della vanità degli ideali sessantottini e settantasettini, quando il doppio effetto liberatorio e soffocante degli ambienti chiusi, ha rinforzato il mito dell’autosufficienza raggiungibile limitando l’orizzonte delle aspettative, frenando però allo stesso tempo quell’ampio respiro affrancatore che si ottiene interagendo con l’“altro.” Nella casa romana della famiglia Forbicioni, lo sguardo della camera si spersonalizza, diventando tutt’uno ora con un

¹⁵¹ Sesti, *La “scuola italiana”* 18

angolo ora con una parete. Si impossessa così di un privato ordinario colto nel suo evolversi, riuscendo così a cogliere l'improvviso "straordinario" scaturito da nuove relazioni che mettono in discussione le coscienze dei personaggi. Nel caso di *Mignon é partita*, la meta verso una maturità per la quale non ci si sente pronti, é segnata per Giorgio dal suo rapporto con la cugina incontrata in un particolare momento della sua crescita; dai dialoghi con la sua professoressa e l'esperienza della morte di quest'ultima; dalla consapevolezza della crisi dei genitori; dal suo amore mai dichiarato per Mignon. Per la cugina invece é cruciale il venire a conoscenza delle attività del padre, la sua prima esperienza sessuale e la relazione con il cugino con il quale c'è una forte affinità emotiva. Paradossalmente, la paura di essere impreparati all'ineluttabilità della maturità imminente, espone i due "nudi" protagonisti ai ciechi attacchi della "conoscenza," accelerando in essi la costituzione di quei meccanismi di difesa che sono l'essenza di quel temuto processo disacerbativo.

In *Verso sera*, girato nel 1990 ma ambientato nel 1977, lo scontro generazionale tra il vecchio professore comunista Bruschi, e la giovane nuora settantasettina Stella, viene riequilibrato dalla presenza della figlia di quest'ultima, Papere. Alla bambina vien chiesto di prendere una posizione tra la rigidità di sinistra del nonno, che non ha saputo adeguarsi alla sensibilità ribelle dei giovani del 77, e la confusa e ostinata anarchia della madre, troppo impelagata nelle politiche e tendenze dei fatti contingenti, per poter raggiungere una certa obiettività posizionistica. Papere alla fine decide per le prediche sulla pacifica convivenza civile del nonno, alle insofferenze autolesioniste di Stella. Lo spunto narrativo é affidato ad una lettera che Ludovico scrive a Papere, con il patto che quest'ultima la legga quando avrà diciotto anni "nella speranza di aiutarla a capire quello

che né 'lui' né sua madre sono riusciti a capire." L'appartamento borghese romano (l'abitazione di Ludovico), temporaneo rifugio per la giovane nuora di Bruschi, diventa testimone, assieme al pubblico onnisciente, del conflitto generazionale e dei confusi movimentismi le cui conseguenze catastrofiche avranno durature ripercussioni sulle generazioni future.¹⁵² Gli spazi interni scuri e illuminati soprattutto dalle luci fioche delle lampade, permettono allo spettatore di concentrarsi sui numerosi dialoghi, esercizi saccenti promotori solo di azioni abortite, che verranno giudicate vane quando guardate attraverso la saggezza del tempo.¹⁵³ Come gli altri bambini dell'Archibugi, Papere è incredibilmente sensibile e dimostra d'avere un'acuta intelligenza. Mentre gli altri bambini chiedono al nonno di raccontar loro delle favole, la piccola Papere vuole ascoltare le storie di Gobetti e Gramsci. La sua fervida immaginazione la porta ad uno sdoppiamento schizofrenico in due indissolubili bambine, che scemerà mano a mano ci si avvia verso la fine del film, quando acquisterà una maggiore sicurezza di sé grazie alla figura del nonno. La presenza di Papere è determinante nel definire le altre due generazioni che l'hanno preceduta, facendo da contrappunto e da lucida critica al mondo adulto di cui spesso i bambini sono testimoni, posta e vittime.

Sullo stesso *plateau* politico-sociale si inserisce *Il grande cocomero*, film basato sugli scritti e la pratica psichiatrica dell'attivista degli anni 60, Marco Lombardo Radice. Questa volta ci si allontana dagli interni delle dimore romane per passare in un freddo e decadente ospedale psichiatrico del Policlinico di Roma. Protagonisti del film sono la dodicenne Pippi, affetta da epilessia "essenziale" (chiamata così perché non basata su

¹⁵² Alessandra Levantesi, "Padri, figli e nipoti: il cinema di Francesca Archibugi" *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni 80* a cura di Lino Micciché (Venezia: Marsilio, 1998) 111.

¹⁵³ Scrive Mario Sesti al proposito nella prefazione al testo della Proto: "Lo scarto, l'imbarazzo che da subito il film impone allo spettatore è quello di far scoprire quanto remote e romanzesche apparissero le

cause neurologiche visibili) e lo psichiatra infantile Arturo. Il giovane psichiatra è alla ricerca di “una ragione per alzarsi al mattino” che trova nell'improbabile lavoro presso il Policlinico. Sotto analisi sono le istituzioni, la famiglia a tutti i costi nucleare con le sue pecche di arrivismo spicciolo (che filtrando attraverso la sottile copertura del perbenismo danneggia i propri figli), le inadeguate strutture ospedaliere, le obsolete pratiche mediche e per finire, la superficiale opinione comune verso i malati di mente. Il film dell'Archibugi riflette uno dei credi principali di Lombardo Radice (Arturo nel film): uno degli aspetti più importanti nel trattamento dei pazienti è nel giusto equilibrio tra affetto, attenzione e cura, combinati con pratiche farmacologiche e tecniche adeguate. La chiave della guarigione si trova in questa stabilità così difficile da raggiungere.¹⁵⁴ Ancora una volta il personaggio infantile viene adoperato per delineare quello adulto. Se da una parte la sensibile Pippi soccombe al comportamento familiare esprimendo il suo malessere attraverso la malattia, d'altro canto con le sue inquietanti affermazioni nei confronti di Arturo, (“vivi nella melma, sei come un granchio che succhia la sofferenza degli altri”) dimostra una profonda lucidità introspettiva, una grande capacità di guardare attraverso, individuando che dietro la grande motivazione e impegno verso i pazienti del medico, c'è la necessità di riempire diversi vuoti, non minore quello lasciato dalla solitudine e il senso di colpa per aver costretto la ex-moglie all'aborto. Ma alla fine, stabilendo un parallelismo con Arturo, Pippi guarirà dalla sua malattia grazie alla sua interazione, o alla sua vocazione assistenziale nei confronti di altri piccoli pazienti bisognosi con i quali ella si rapporta. La differenza è che il desiderio di curare gli altri è generato in Pippi da un processo identificativo piuttosto che “riempitivo,” come nel caso di Arturo, non

persone alle prese con questioni che allora sembravano così vitali (e che dovessero esserlo per tutti, in ogni decennio) Proto 4.

compromettendo l'onestà della natura del gesto. Anche in questo film la famiglia castra, destruttura. Ma le famiglie dimezzate, alternative, decentrate, se pronte ad assumersi responsabilità per i propri figli, non sono necessariamente malvage, sembra volerci dire la regista. L'Archibugi non crede alla famiglia tradizionale dove spesso la conservazione dell'apparenza di normalità può diventare fertilizzante di implosioni affettive, quanto piuttosto ad una rete di affetti correlati o meno tra loro, che riescano a delineare e a far seguire un percorso morale. Come per i neorealisti, il cinema deve assolvere per la Archibugi un compito morale. Alla maniera gramsciana, la regista sostiene che l'impegno politico di un intellettuale (lei è comunista) deve trasformarsi in insegnamento morale.¹⁵⁵ La crisi post-bellica e quella degli anni settanta condividono la comune incrinatura dei valori morali, ma laddove nel primo caso la regia neorealista trovava nell'azione collettiva (perché tutti erano vittime della guerra) la via verso la ripresa, la cinematografia dell'Archibugi affida agli sforzi di singoli individui il compito del recupero dei valori. Abbiamo quindi l'insegnante di Giorgio, che lo spinge verso una superiore comprensione del mondo e gli lascia sul letto di morte un testamento spirituale; il Professor Bruschi, che mostra alla nipote l'importanza del rispetto delle regole comuni per un'armoniosa convivenza con il prossimo; lo psichiatra Arturo, che attraverso la propria disponibilità e competenza riesce a far guarire Pippi facendola partecipare attivamente alle ultime giornate di un bambino malato terminale. Lo sviluppo etico dei personaggi infantili va di pari passo con quello personale, riprendendo e adattando innovativamente al cinema la struttura del romanzo di formazione. Il naturalismo narrativo che caratterizza la cinematografia della Archibugi, trova le sue radici

¹⁵⁴Marco Lombardo Radice, Una concretissima utopia, (Milano: Linea d'Ombra, 1991) 98-99.

nell'inestricabile legame tra psicologia e ambientazione sociale, maturo frutto delle grandi correnti cinematografiche che l'hanno preceduta ma anche e soprattutto nella narrativa ottocentesca. Gli elementi fondamentali dell'analisi psico-sociologica e l'ambientazione nella capitale (come in Balzac e Dickens) sono presenti anche qui, ma l'esperienza formativa attraverso grandi avvenimenti e il "filisteismo" hegeliano al quale, dopo un'iniziale ribellione, il giovane cede, vengono sostituiti dagli eventi ordinari del vivere quotidiano e dalla fragile nicchia che l'individuo si scava nella società. Decisamente anacronistico in una società tecnologizzata e depauperata dai valori della memoria storica, il film-*bildungsroman* della Archibugi riesce a riprendere un filone obsoleto, perché inadatto alla realtà disgregante contemporanea, promuovendo il concetto della maturazione dell'individuo attraverso la costituzione di un io non necessariamente intero, ma "sanamente" frammentato perché cosciente di tale dissemblamento. Diversamente dai personaggi ottocenteschi, i ragazzini della Archibugi salgono la loro scala verso la maturità gradualmente nella più semplice quotidianità, raggiungendo e superando con passi incerti quei grandi stadi verso la costituzione dell'individuo adulto. L'affermazione di Giorgio all'arrivo di Mignon: "Da quel momento le cose normali cominciarono a sembrarmi speciali," delinea il processo di autocoscienza attraverso il quale l'inaspettata chiamata verso la vita adulta avrà il suo progressivo percorso. La storia del personaggio si costituirà con dei piccoli incontri-scontri con altri individui simili a lui, lasciandosi indietro le grandi avventure e le indelebili esperienze formatrici ottocentesche. Pippi nell'ospedale, lontano dai genitori, avendo partecipato a comuni esperienze di amore, vita e morte ne esce guarita, sempre piena di dubbi, ma

¹⁵⁵ Afferma l'Archibugi: "Non credo in Dio. Essere comunisti in Italia non significa solo avere un'ideologia ma anche un sentimento, un impegno verso la vita prima ancora che nella politica." Proto 17.

grande. L'Archibugi, usando la tecnica rosselliniana della camera oggettiva, ci cala nelle ignote consuetudini di un ospedale psichiatrico, solo per dimostrarci che quella realtà nella sua routine non è tanto diversa da quella esterna, anche lì come fuori si cresce e si cambia. Papere quando leggerà la lettera del nonno, riuscirà a vedere con l'occhio ridimensionante del tempo che la confusione e l'incertezza vissuti nella sua infanzia come ostacoli insormontabili, hanno invece sigillato un incontro generazionale che ha definito la sua esistenza adulta.

5.2 Gianni Amelio: L'etica dello sguardo

“Un sopravvissuto della generazione perduta (degli anni ottanta)” come lo definisce Emanuela Martini, Gianni Amelio nella sua carriera trentennale ha creato tredici films, cinque dei quali dedicati al delicato rapporto tra adulti ed infanzia: La fine del gioco 1970, Il piccolo Archimede, 1979, I velieri, 1983 e Il ladro di bambini, 1992.¹⁵⁶ Figlio

¹⁵⁶ Come per la Archibugi, nella cinematografia infantile di Amelio entra un personaggio pre-adolescente, Emilio di Colpire al cuore (1982) che per motivi anagrafici esula dalla nostra analisi. Ma la sua figura supporta e si integra nel percorso tematico infantile ameliano, per cui vorremmo spendere su di lui alcune parole che aiutino a comprendere il suo ruolo nella costellazione dei “piccoli” di Amelio. Con Colpire al cuore Amelio focalizza il suo sguardo sul rapporto padre-figlio. Protagonisti della storia sono un padre professore universitario, Dario, che mantiene rapporti extra-accademici con una coppia di studenti, ed il figlio quindicenne Emilio. Quando il figlio scopre che uno degli studenti che il padre ha ospitato non è altri che un terrorista, nel momento in cui questi verrà ucciso, racconterà tutto alla polizia, creando una severa frattura con il genitore. Ossessionato dalla doppia vita di Dario (Amelio tratta in maniera molto ambigua il rapporto tra Dario e la coppia, in particolare la sua relazione con Giulia. È il suo amante? È il lui il padre del bambino?) e incapace di fornirgli il silenzio da lui richiesto, Emilio lo farà arrestare assieme alla studentessa latitante, ex-compagna del terrorista ucciso. Uscito nel 1982, in un'Italia che guardava sbigottita gli eventi politici ancora in atto, il film di Amelio usa deliberatamente come sfondo la storia in corso, per concentrarsi sull'interazione di individui nella loro interezza in quel pezzo di storia. Film nel quale le ellissi tanto care all'autore, le cesure e le afasie riescono a sostenere tenacemente l'impossibilità della determinazione del bene e del male, dell'ordine e della rivolta, del chiaro e dello scuro per evidenziare la grandissima “zona grigia” nella quale si muovono le esistenze umane. Il giovane Emilio, la sua richiesta di ordine nell'universo caotico che lo circonda, è sintesi di incertezze adolescenziali acuite da un momento storico di caos, che si scontra invece con l'incapacità dei padri di fornire tali certezze. L'ordine, soprattutto morale non esiste più, nessuno ce lo insegna, allora non resta che rifugiarsi nell'ordine prestabilito, quello civile, sociale che non ci appartiene emotivamente ma è garante di un'esistenza senza forti scossoni.

di quella lunga gavetta che era considerata essenziale per chi si affacciava al cinema negli anni sessanta, Amelio é forse l'unico regista che sia riuscito a mettere a frutto in maniera del tutto personale e con successo quel confuso percorso storico cinematografico, misto di televisione e articoli 28, che ha caratterizzato l'ultimo trentennio del cinema italiano. Associato spesso a quello dei grandi registi neorealisti, il cinema di Amelio ha fatto spesso parlare di "neo-neorealismo." Il suo é un cinema che rinforza l'indissolubilità del legame tra passato e presente, riproponendo un rinnovato umanesimo dello sguardo sulla realtà, creando uno stile in cui la forma diventa etica. Sganciato da qualsiasi genere, anche quello facile della commedia all'italiana, Amelio ci riporta alla presa diretta della realtà vissuta come una scoperta. Però mentre il cinema neorealista ha segnato con la sua registrazione della storia il cammino di riunificazione, di riscoperta di identità e di appartenenza del popolo italiano, i film di Amelio, riproducendo l'irreversibile degrado della società, ne evidenziano anche il suo potere disgregante in un'Italia "senza più radici, senza un orizzonte e senza voglia di lottare, senza popolo e senza guide."¹⁵⁷ Inoltre, a differenza del cinema neorealista, la figura infantile non verrà utilizzata come idea di forza rigenerante post-bellica, ma piuttosto come immagine speculare di quella adulta.

Il bambino é una maschera. Io non so cosa sono i bambini, né mi interessa saperlo. So che questo (quello dell'infanzia n.d.r) é un discorso anche necessario, basta pensare a Daney, che ha sempre parlato della fedeltà a quel bambino che era una volta.[T]utti i miei bambini sono sempre degli adulti mascherati, delle proiezioni dell'adulto, qualche volta addirittura proiezioni consapevoli.¹⁵⁸

Emilio, nonostante sia il formale "traditore," é quello che sta chiedendo aiuto a chi onestamente non può più darglielo. Anche in questo caso il punto di vista del regista si distanzia da qualsiasi tentazione accusatoria, per riportare con obiettività l'interazione di percorsi esistenziali deformati dalla pressione di un momento storico deviante, dove non é possibile assumere una chiara posizione morale perché troppo disorientati per discernere.

¹⁵⁷ Alberto Cattini, *Le storie e lo sguardo* (Marsilio: Venezia, 2000) 116.

¹⁵⁸ Martini 134.

I *topos* ricorrenti del cinema di Amelio, la polarità tra cultura accrescitiva e sapere degenerante, ordine e caos, la scomparsa della figura guida dei padri-maestri sostituita da quella coatta delle istituzioni, sono spesso intessuti attorno alle vite di bambini, ma non per dimostrarne con essi la loro evoluzione, ma piuttosto per evidenziarne la circolarità staziante che equipara piccoli e grandi nella disperata ricerca della smarrita umanità. Nel suo primo mediometraggio in 16 mm. prodotto dalla RAI, La fine del gioco (1970), Amelio ad inizio di carriera delinea da subito le caratteristiche principali delle sue future del suo stile. Il conflitto generazionale, la contrapposizione adulto-bambino, lo sguardo neutro della telecamera che lascia la comunicazione ai gesti, silenzi e sguardi e soprattutto l'impronta reale-morale, rappresentano il suo credo di autore che si ripresenterà sotto vesti sempre diverse lungo tutta la sua carriera. Nel film, un regista televisivo fa un'inchiesta sui riformatori minorili, e sceglie come soggetto Leonardo, un ragazzino di 12 anni, scelto perché è l'unico che abbia abbassato lo sguardo dinanzi alla troupe televisiva che visita il riformatorio. Durante il loro viaggio in treno, fuori dagli occhi indiscreti della macchina da presa, il ragazzino si ribella alle richieste del suo interlocutore sindacando la sua persona e il suo lavoro. Girato in un periodo in cui, come sottolinea lo stesso regista, "era d'obbligo il taglio sociale," il film se ne distacca focalizzando il suo interesse sul rapporto di due individui e ciò che essi rappresentano. Giocando sull'ambiguità dei ruoli, Amelio propone una figura adulta umana e interessata al disagio giovanile (quella del regista-giornalista) che si rivela però in fondo animata dal desiderio personale di compiere il proprio lavoro spettacolarizzando l'infanzia deviata dei riformatori, ed una infantile che con la scusa di per poter uscire fuori dal riformatorio per "prendere una boccata d'aria," accetta l'intervista che si rivolterà contro

l'intervistatore perché punterà il dito contro il falso interesse e la falsa partecipazione dei rappresentanti della cultura, ed in particolare, sull'illusione della televisione di poter penetrare le coscienze dell'individuo. Come dirà Leonardo al giornalista, riferendosi al fatto che il personale del riformatorio mettesse su la bella facciata davanti alla troupe televisiva nascondendo l'asettica e punitiva realtà di tutti i giorni: "La televisione non può vedere dentro...." Il racconto viene reciso nettamente in due modi di riprendere: quello di Amelio che si posa su Leonardo, e quello del regista che riprende la troupe che riprende Leonardo. Amelio, distaccandosi completamente dallo sguardo corrotto della equipe televisiva che visita il riformatorio, la riprende in campo lungo durante l'intervista. La ripresa di Leonardo, finora di spalle, termina con un assalto di tre carrelli che alternativamente staccano sul suo volto per concludersi con un primissimo piano. Quando invece il ragazzo è sul treno e le telecamere della T.V. sono spente, Amelio interviene, discretamente poggiando il suo sguardo sulla sua solitudine, i tics e le visite agli altri scompartimenti, lasciando che quel suo modo di camminare, i suoi gesti, il suo dialetto calabrese parlino di lui, e non le parole (in un forzato italiano), rilasciate all'intervistatore. Benchè in ogni gesto e parola di Leonardo traspaia la consapevolezza di una emarginazione non risanabile attraverso l'intervento della T.V. ("Vogliamo che i tuoi problemi vengano risolti" gli dice il giornalista a giustificazione della loro incursione nel riformatorio), e che il suo destino sia in gran parte segnato, è Leonardo a determinare la fine del "gioco" sociale, delle verità non assolute e soprattutto ad asserire la propria autonomia e libertà, "scomparendo" dal treno e lasciando le proprie scarpe come ultima traccia di sé stesso. Anche se l'utopia della libertà, si scontrerà con gli ostacoli della

realtà, essa rappresenta l'ultimo riscatto per chi ha avuto la forza e il coraggio di determinare le regole del gioco.¹⁵⁹

Amelio ritornerà al tema dell'infanzia dopo un intervallo di nove anni.¹⁶⁰ In Il piccolo Archimede del 1979 (altro film per il piccolo schermo), superato il formalismo e le sperimentazioni dei film precedenti, Amelio si concentra soprattutto sull'ambiguità delle personalità dei personaggi, concentrando le riprese nelle soggettive e nella voce fuori campo del protagonista adulto. Per Amelio, in questo lavoro su commissione, conta principalmente la creazione di un adattamento cinematografico da un testo letterario (un racconto degli anni venti di Aldous Huxley), che pur restando fedele al testo di provenienza, attraverso una sottile alterazione interna di stile e senso, riesca "a tenere il racconto" avvicinandosi alle tematiche etico-linguistiche che caratterizzano il suo cinema. Protagonista formale del film, è un piccolo genietto toscano di 7 anni, figlio di un contadino bisognoso, su cui un aristocratico intellettuale inglese e la sua padrona di casa, per motivazioni diverse, rivolgono la loro morbosa attenzione. Il primo, Alfred, è uno studioso d'arte che vede nel piccolo contadino il figlio eccezionale che avrebbe voluto avere e che non ha (suo figlio è un regolare bambino), e soprattutto un'estensione della sua ammirazione per la terra e la cultura che ha prodotto quel piccolo genio: "Sono

¹⁵⁹ Amelio usa l'immagine infantile come suo alter-ego, conferendole spesso caratteristiche che gli sarebbe piaciuto possedere. "In contrapposizione ho inventato un mio alter-ego bambino, cercando di allontanarlo dalla mia autobiografia poichè in nulla corrisponde a me stesso a 12 anni, ma dandogli le stimmate di una ribellione che non ho mai avuto, ma che avrei voluto avere. Io ero un bambino buonissimo e mi sono creato qualcuno che era andato contro i genitori, contro la famiglia, contro la sua casa, che era finito in riformatorio, che rifiuta anche l' "aiuto" del regista televisivo e scende dal treno scegliendo un cammino "fuori" che non si sa quale potrà essere. Un Antoine Doinel che avrei voluto essere". Gianni Amelio a cura di Gianni Volpi (Scriptorium:Torino,1995) 91.

¹⁶⁰In questo periodo gira La città del sole (1973), dove vengono narrate le azioni e le idee del filosofo calabrese Tommaso Campanella (il cui credo in una società egualitaria e giusta e le cui insurrezioni, seppure avvenute nel 1600, ben si conciliavano con i fermenti politici e culturali che attraversavano l'Italia negli anni 70); un documentario sul film Novecento di Bernardo Bertolucci in Bertolucci secondo il cinema (1976) e due racconti gotici : "sulla morte dell'attore" secondo la celeberrima frase di Cocteau in La morte

nella terra di Dante, di Michelangelo, di Giotto...Perché stupirmi del genio di un bambino?..." La signora Bondi, una ex-attrice con grosso desiderio di maternità ingaggia una ardua lotta con perenne Alfred per il "possesso" di Guido. Il padre del bambino permette, "per il suo bene," che entrambi esercitino sul figlio i propri desideri e proiezioni, lasciando a Guido come ultima alternativa la morte. La relazione padre-figlio, docente-discente che si instaura tra Alfred e Guido, richiamando per certi aspetti quella del truffautiano Victor e Dottor Itard in L'enfant sauvage, se ne distacca non solo per la diversa indole dei due bambini, l'uno un neonato abbandonato nei boschi allevato probabilmente da animali, l'altro un piccolo genio figlio di contadini, ma e soprattutto per la motivazione dei due tutor ad assumersi la responsabilità per la loro educazione. Per il Dottor Itard è un servizio da prestare alla scienza, per Alfred fa parte invece del freddo intellettualismo con il quale si relaziona al mondo e che non riesce a superare l'astrattismo che lo ha generato, e abbracciare quell'umanità che determina la cultura. Laddove in La fine del gioco, Leonardo è un bambino comunque vincente, l'indifeso Guido, soccombe alle manipolazioni dei grandi che lo hanno privato del suo stesso essere. In fondo Guido è una creazione dei grandi, una non-esistenza, che si sgretola quando per capriccio viene abbandonato dalla forza creatrice-manipolatrice. Il vero protagonista del film è quindi questo inumano Geppetto, che non riuscirà, neanche con la morte di Guido, a valicare la superficialità con cui il suo "sapere" si relaziona alla bellezza.¹⁶¹

al lavoro (1978) e sugli insidiosi pericoli di voyerismo e confusione tra finzione e realtà legati alla macchina del cinema in Effetti speciali (1978).

¹⁶¹ "Il Piccolo Archimede è un urlo contro la cultura finta, quella libresca, usata davvero come pugnale. L'inglese ha il sapere, quello costruito, socialmente tramandato: sicuramente ha un padre scrittore o qualcos'altro, appartiene alla borghesia illuminata, si permette le vacanze in Toscana, si permette soprattutto di apprezzare l'arte. Di fronte ha la natura, quindi tutto ciò che la natura ti può dare arricchendo

Nel 1983 esce I velieri, film breve (60 minuti) televisivo tratto dal racconto omonimo di Anna Banti. Jean, dodici anni, è un triste ragazzino che vive il presente con l'ossessione del passato. Il suo rapimento all'età di tre anni, ha scaturito nella madre un comportamento protettivo morboso, tanto da tenerlo prigioniero nel suo castello, dove il bambino simbolicamente trova una dimensione di libertà rifugiandosi nella stanza dei velieri. In tale clima asfissiante, il ragazzo comincia a fantasticare e poi realizzare una fuga verso il luogo dove pensa di essere stato veramente libero: il rifugio del suo sequestro. Dopo aver scoperto che il riscatto non fu pagato dal padre e la sua libertà è dovuta solo alla benevolenza dei suoi carcerieri, Jean senza opporre resistenza si lascerà prendere dai carabinieri e rientrerà a casa. Con Leonardo e Guido, Jean condivide un rapporto di disequilibrio con l'adulto. Qui Amelio indica una crudeltà infantile (Jean stuzzica talmente la madre da farla impazzire) a reazione ad un'azione "ignorante" da parte dei genitori o di chi si prende cura di loro. Jean, come e Guido prima di lui, è semplicemente il deposito delle ambizioni e rivalse degli adulti, che sottovalutando di instaurare un contatto emotivo sincero con il bambino, ne determinano rispettivamente la fuga, la denuncia e la morte. "La messa a morte del genitore o la propria morte come affermazione dell'esistenza"¹⁶² nei "figli" di Amelio, è il percorso inevitabile loro richiesto da chi avendo disimparato ad ascoltare, nasconde dietro all'inoppugnabile mito italico degli affetti, il proprio egocentrismo. L'affetto totalizzante della madre che estromette quello eventualmente compensatorio del padre, ha una funzione talmente destabilizzante da portare Jean ad immaginare un rapporto padre-figlio con il suo ex-

questa cultura, questi libri che, nonostante tu li abbia letti e riletti, non ti hanno spostato di mezzo centimetro." "Cinema e cinemi: intervista con Gianni Amelio" Martini 152.

¹⁶² Alberto Cattini, Le storie e lo sguardo: Il cinema di Gianni Amelio (Venezia: Marsilio, 2000) 18

carceriere, forse adesso in carcere “per colpa sua.” Ma anche per un ragazzo privilegiato come lui, l’infanzia verrà bruscamente interrotta. Dopo la sua fuga, dopo aver scoperto che anche il “dove” da lui idealizzato non riuscirà a dargli libertà, Jean come Guido, conscio dell’inutilità della lotta, si consegnerà inerme al suo destino.

Le figure infantili appariranno, seppure marginalmente nel film che portato Amelio alla fama internazionale: Porte aperte (1991). Il ruolo dei figli del giudice e dell’assassino contrapposti a quelli dei loro genitori, risalta quel bagaglio di storia, spesso invisibile, che costruisce l’uomo. E quanto sia difficile, una volta entrati a contatto con la storia di ogni singolo uomo, poter esprimere un giudizio, sia egli un assassino o un giudice. Nel 1937, a Palermo sotto il regime fascista sostenitore della pena di morte, il giudice Di Francesco e un gruppo di giurati, devono decidere la sentenza di Tommaso Scalia, reo confesso di tre omicidi. Il giudice Di Francesco, contrario alla pena di morte senza l’aiuto del giudice popolare da lui inizialmente ignorato, non sarebbe mai riuscito ad evitare in prima istanza la condanna di Scalia (un titolo di coda ci informa alla fine che Scalia venne poi giustiziato). L’opposizione a qualsiasi tipo di sistema repressivo, se effettuata da un singolo è destinata alla sconfitta. Sembra essere questo il messaggio del film di Amelio, che esorta ad una condivisione cosciente della lotta contro qualsiasi principio di disumanità. La scelta registica in “sottotono” delle vite, vicissitudini ed emozioni dei personaggi per affrontare di scorcio il problema della pena capitale, afferma l’impossibilità e la banalità di affrontare un principio etico umano isolandolo dall’uomo. A supporto di ciò, Amelio introduce due bambini (assenti nel testo di Sciasciada cui il film è tratto) figli rispettivamente del giudice e dell’assassino che “umanizzano” ancora di più i personaggi principali, detronizzandoli dalla loro

emblematicità, riportandoli su un territorio dove qualsiasi scelta di ordine morale coinvolge tutti indistintamente. Entrambi sono accomunati dal peso dell'eredità di una solitudine trasmessa dai loro rispettivi padri. Figli di vedovi, i due coetanei sviluppano un diverso meccanismo di difesa contro l'isolamento a cui sono costretti. La bambina si protegge dietro manifestazioni di atteggiamenti saccenti e freddi nei confronti sia del padre che della zia che se ne occupa in sua assenza. Purtoppo in lei il germe del conformismo e del rispetto dell'opinione pubblica è già presente frutto di quell'ambiente familiare di cui si nutre in assenza del padre. La figura paterna, sebbene affettuosa, è comunque distratta come dimostrano le scene in cui porta con sé la bambina dal presidente Sanna, lasciandola alla padrona di casa mentre questi gli comunica la richiesta da parte del Ministero di Grazia e Giustizia di applicare una condanna esemplare per Scalia; o la scena al mare d'inverno, dove il giudice preso dai suoi pensieri la lascia guardare un gruppo di bambini che pescano un polpo, mentre lui seduto su una veranda a leggere il giornale, si addormenta. La peculiare posizione del "giudice a latere" Di Francesco, nell'Italia della demagogia di regime e opportunismo sociale del '37, e della degenerata Sicilia dell'omertà e ritorsione mafiosa, lo pone in una posizione di costante allerta, che lo porta a privilegiare un'aspetto protettivo piuttosto che affettivo nei confronti della bambina. Per Leonardo invece, la reazione alla solitudine imposta (l'omicidio della madre e l'imprigionamento e infine morte del padre) sbocca nel romitaggio e mutismo deliberatamente adoperato per la propria salvaguardia. È chiaro fin dall'inizio che Amelio riserva un ruolo particolare a Leonardo, affidandogli due tra le più memorabili scene del film. Nella prima, l'obiettivo studia l'emozione che si instaura tra figlio e padre, quando quest'ultimo, reduce dai delitti commessi, torna a casa e

domanda al bambino cosa abbia mangiato. Deduciamo, dalla consuetudine dei gesti di Leonardo, che non è la prima volta che rimane da solo a casa e si autogestisce il pranzo. Questa volta però il suo pasto a base di “pomodoro, pane, sale e zucchero” sancirà l’inizio di un percorso di graduale isolamento nella sua improvvisa condizione di orfano. L’abbraccio al figlioletto fino “a fargli male,” da umanità anche a un essere ripugnante come Scalia, pietisticamente evidenziando la commistura di orrore e bene che distingue chi si è immerso in un’ideologia che aborre ogni forma di tolleranza. L’altra scena con Leonardo, verrà introdotta da un campo lungo sulla disadorna, ampia volta del corridoio dell’ospizio per vecchi, per poi seguire il giudice che cammina dietro una suora che lo conduce da Leonardo. Alla fine del lungo piano sequenza troviamo Leonardo con il viso contro il muro che graffia con una posata. Il bambino si rifiuta di mangiare e parlare con il giudice. Il suo ostinato silenzio è un’assordante affermazione della sconfinata solitudine che lo circonda alla quale non è possibile trovare rimedio. Il meccanico grattare sul muro conferma la nascita di un’automa che si farà strada nella vita senza vincoli morali ed emotivi, diventando (con molta probabilità) parte di quell’humus di cui la comunità mafiosa si alimenta. I due bambini diventano immagini speculari del conformismo e delinquenza della società che ha favorito la nascita, figlia del proprio tempo, del “mostro” Scalia.¹⁶³ Nel film di Amelio non ci sono eroi, né vincitori o vinti. Amelio attraverso l’occhio dell’obiettivo analizza i personaggi, i loro comportamenti e

¹⁶³ Come nel Piccolo Archimede, la cultura benigna, piuttosto che l’accumulazione di sapere maligno, fa la sua parte rafforzando un’idea e un principio difficile da sostenere senza cadere in dubbi e incertezze. L’Idiota di Dostojevski, anonimamente fatto recapitare al giudice da Consolo, ha la duplice funzione di sostenerlo nelle sue scelte ideologiche e fargli comprendere che non è solo nella sua battaglia. Il concetto derivato dal testo secondo il quale la coscienza del condannato durante gli ultimi secondi prima dell’esecuzione, trasmette ai lettori il messaggio che la coscienza è il dono fondamentale di qualsiasi individuo e nessun uomo ha l’autorità di toglierla ad un altro uomo, diventa l’elemento culturale che non solo aiuterà la giuria ad assolvere Scalia, ma sarà il punto d’incontro tra due figure, il giudice e il

reazioni con il rispetto di chi sa che alla creazione dei “mostri” partecipa tutta la società. Non ci sono giustificazioni né condanne da parte del regista, ma semplicemente la registrazione di torbida umanità di cui l'uomo è composto. È proprio la presenza dell'umano dubbio, il mettere in questione ideologie e comportamenti scontati fino a compromettere la propria esistenza, l'aspetto privilegiato dallo sguardo del regista.

Il ladro di bambini (1992) è il primo film dove Amelio avrà “carta bianca” con sceneggiatura e regia. La società che circonda i fratellini Luciano e Rosetta ed il carabiniere Antonio (I tre interpreti principali), si affaccia prorompentemente nel film, testimoniando un breve ma importante periodo di transizione della repubblica italiana caratterizzato dalla volontà e necessità di far pulizia con un totale mutamento civile e morale. Fuori dall'Italia si estingue il comunismo, si ha la caduta del muro di Berlino, cominciano le guerre etniche e si rafforzano le migrazioni. Scoppia la guerra nel Golfo. Su scala nazionale si avranno gli assassinii dei giudici antimafia Falcone e Borsellino. Un ribaltone politico (grazie all'operazione “mani pulite” originatasi a Milano), fornisce una speranza del recupero dell'integrità perduta. Ma la caduta della Prima Repubblica e le promesse che essa portava, dopo aver inizialmente conquistato la fiducia degli italiani, l'hanno poi tradita (con sanatorie e assoluzioni) favorendo il ripristino di atteggiamenti di cinismo da parte della popolazione. Le azioni iniziate per incoraggiare il bisogno di riconoscersi in aspetti positivi della la società vengono interrotte, dirottate verso schemi politici pre-esistenti. In questi anni di totale cambiamento politico e sociale, la storia di Luciano e Rosetta evidenzia la verità nascosta dell'Italia nel suo male e parzialmente nel suo bene, usando la figura positiva del giovane carabiniere Antonio. Le insanità del

contadino, apparentemente opposte ma che scoprono nella coscienza dei loro valori morali le ataviche radici comuni.

paese traspaiono dall'arida burocrazia che prevede che i due fratelli, ormai soli al mondo perché senza padre né madre (il padre li ha abbandonati, mentre la madre è sotto arresto perché prostituiva la figlia), vengano trasferiti da Milano verso un istituto monorile del Sud; dall'abusivismo edilizio calabrese e dal sostegno ad una politica corrotta incarnata dalla figura del geometra Papaleo, esponenete di una logica comune promotrice di "una distruzione comunitaria" attuata collettivamente. Analagomanente a Lamerica, dove solo per Gino (l'ignaro imprenditore associatosi allo scaltro Fiore che scopre solo dopo la sua fuga che la fabbrica che dovevano costruire in Albania era un espediente per sfruttare i sovvenzionamenti dello stato italiano) il viaggio in Albania con il vecchio matto Spiro ha funzione di iniziazione, di crollo delle illusioni e illuminante comprensione che non molto divide la miseria economica albanese da quella della volgarità intellettuale italiana, anche per Antonio, il traghettaggio dei bambini da Milano alla Sicilia diventa il mezzo per scoprire i veli coprenti delle istituzioni e servizi assistenziali, che occultano la miseria sociale e morale di un paese che ha ormai smarrito memoria storica e decoro umano. Per Luciano e Rosetta la traduzione non ha la stessa funzione iniziatica di Antonio. Il viaggio al contrario dal Nord al Sud perde il valore di ritorno alle origini, in quanto lo sradicamento dei due bambini dal territorio siciliano e da quello milanese è identico. Il tragitto perde anche la funzione di percorso di formazione, in quanto nulla muta nelle loro vite, fatta eccezione l'"illusione" di cambiamento concretizzatasi brevemente con la figura del carabiniere buono. Al percorso di formazione dei personaggi infantili, si sostituisce la loro presa di coscienza dell'immobilità delle loro esistenze: alla verticalità di quello che sarebbe potuto essere *nostos* e riscoperta dal Nord al Sud, si sotituisce la circolarità di una solitudine di partenza che si incontrerà con la solitudine stessa d'arrivo.

Gli sguardi persistenti di Rosetta e Luciano, sono il simbolo di tutte le infanzie violate che riescono a trovare nella preservazione della propria dignità e nella solidarietà protettiva dei coetanei, l'ammortizzatore unico delle loro vite. I bambini nel cinema in questione sono gli artefici dello scoperchiamento della realtà di un mondo nascosto in un vivere senza ideali, dove la quotidianità diventa insignificante per la sua incapacità di trasformarsi in esperienza. Ma attraverso loro e a chi vede come loro, con una aperta esposizione ad un reale non spettacolare, lo spettatore rinnova il proprio sguardo imprimendo "valore-significato" anche al banale. Gli occhi dei bambini sono affermazione di una visione del presente che naturalmente racchiude in sé anche un futuro, grazie anche a istintivi e anche consapevoli sprazzi di umanità e al rifiuto di qualsiasi resa ad una vita che altrimenti sarebbe priva di senso.

TERZA PARTE

Analisi testuali

Il mio scopo è rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso della piccola cronaca....Che cos'è, infatti, il furto di una bicicletta tutt'altro che nuova e fiammante, per giunta?

Vittorio De Sica

1. Iterazione e ribaltamento: *Puer Senex* e *Puer Aeternus* in Ladri di Bici

Il piccolo Bruno, l'improvvisato "attore" Enzo Staiola, considerato da André Bazin il vero "colpo di genio" di Ladri di biciclette, incarna la punta più alta dell'evoluzione dell'immagine infantile desichiana, cominciata con I bambini ci guardano e conclusasi con L'oro di Napoli.¹⁶⁴ Inserito tra quel gruppo di bambini verso i quali gli adulti hanno mancato l'assunzione delle dovute responsabilità (anello di congiunzione tematico di tutti i piccoli personaggi di De Sica), Bruno tuttavia non soccombe, come Pricò, Giuseppe e Pasquale, al processo di "depersonalizzazione" avviato nei suoi confronti dalla società con un imbrigliamento in ruoli da essa imposti che sfocia in un livellamento del proprio potenziale umano. Al contrario, egli si impone con una personalità ben definita, sostenuta da un profondo senso di lealtà nei confronti della famiglia, nucleo di iniziazione al rapporto con la società. Il vuoto umano che circonda Bruno, simile a quello di I bambini ci guardano e Sciuscià, si frantuma dinanzi ad una positiva fiducia nell'uomo in quanto tale, trasformando questo piccolo personaggio in simbolo redentivo delle infanzia rubate, ago riequilibratore dell'umanità mancata.

¹⁶⁴ Dopo Ladri di biciclette, Staiola ha lavorato poco al cinema. Dopo aver seguito le orme dei genitori come commerciante, si è trasferito negli Stati Uniti (Connecticut) dove svolgeva l'attività di barbiere. E' morto improvvisamente in Italia nel dicembre del 2001.

De Sica, quando non riusciva ad ottenere le reazioni desiderate, ricorreva a metodi non proprio ortodossi che non sono contemplati in nessun manuale di recitazione. Come ottenne il pianto di Enzo Staiola nel drammatico finale di Ladri di biciclette ...Così il regista lo racconta: '...il piccolo Staiola quel giorno non aveva voglia di piangere, allora un macchinista della troupe mi dice: 'Signor De Sica, je metta in tasca quattro o cinque cicche, poi lo rimproveri e vedrà che piagne.' Misi le cicche senza farmene avvedere nelle tasche di Enzo e gli dissi: ' Ma , Enzo, perché non piangi, che ci hai in tasca, le cicche? Allora sei un

Nell'allineare padre e figlio nei due giorni di ricerca della bicicletta rubata, De Sica propone due modi di fare esperienza, ascrivibili non solo al naturale scarto cronologico esistente tra padre e figlio, ma e soprattutto ad una diversa spiritualità, definita dalla storica linea di demarcazione della guerra, tra l'uomo del passato bellico e il bambino del presente di pace e di emancipazione umana. Ci riferiamo qui alla differenza delineata da Walter Benjamin tra l'esperienza eterna ed "insignificante" dell'adulto filistino, e quella aperta e compassionevole dell'infanzia piena di spirito.¹⁶⁵ Il cinico punto di vista di Antonio, porta con sé l'aridità dell'esperienza dell'adulto che sottolinea quanto "la vita sia priva di senso." Seguendo l'esempio benjaminiano, Antonio è quell'adulto che non riuscirà mai ad incoraggiare un bambino a "raggiungere qualcosa di grande."¹⁶⁶ Ma Bruno l'ometto, da solo con le sue esperienze imparerà alla fine del film la "grande verità": l'essenza dell'umanità. Paradossalmente Antonio ha una personalità da bambino che si rifiuta di introiettare e trasformare in elemento accrescitivo nuove esperienze, e che quindi guarda il mondo con lo sguardo del vecchio che non si aspetta più nulla dalla vita. Quello di Bruno invece è lo sguardo da bambino che si rinnova senza perdere fiducia nel valore di ogni nuova esperienza, generato però da una personalità da vecchio su cui precocemente la storia ha imposto delle responsabilità.

Nel primo dialogo tra Bruno e Antonio, alla prima apparizione del bambino nel film, già emergono i tratti salienti che contraddistinguono il rapporto esistente tra padre e figlio. È l'alba e Bruno e Antonio (finalmente in possesso della bicicletta spegnata con le lenzuola della moglie) sono pronti ad andare a lavorare. Bruno sta pulendo la bicicletta

cicarolo!" Lui pianse e io girai.' In Vittorio De Sica: Lettere dal set a cura di Emi De Sica e Giancarlo Governi (Milano: SugarCo Edizioni, 1987) 18.

¹⁶⁵ Walter Benjamin, Selected Writings Vol. I a cura di Marcus Bullock, Michael Jennings (Cambridge: Harvard, University Press, 1996) 31.

con efficienza e competenza. Nel notare un'ammaccatura che presume sia stata fatta al Monte di Pietà dice al padre: "Questa é una botta che gli hanno dato. Chissà come le tengono. Io gliel'avrei detto!" L'affermazione di indipendenza di pensiero e di azione dell'universo infantile, timidamente iniziata da Pricò con il suo finale rifiuto della madre in I bambini ci guardano, con Bruno diventa precoce consapevolezza della duplicità del rapporto che lo lega ai suoi genitori verso i quali nutre un rispetto per quello che essi tradizionalmente rappresentano, pur riconoscendo la loro fallibilità ancora più provata e messa in risalto dalle circostanze storiche. Bruno viene ritratto come un ometto. Collocato al fianco del padre lo segue per le strade di Roma, cercando di stare al suo passo, con lo "sguardo fiducioso" rivolto verso di lui. Ma la sua é una fiducia "avvertita." Il bambino ha piena coscienza dei limiti del ruolo paterno, ma per il bene e la preservazione della dignità di cui tale figura é socialmente investita e nel rispetto del mantenimento di quell'immagine, egli preferisce osservare, in certi limiti, il ruolo di figlio per lui stabilito. Al controllo del proprio ruolo nell' "azione" (guardando costantemente il padre, e seguendolo e aiutandolo a cercare la bicicletta), viene opposto un "fuori ruolo" verbale, individuabile nella veemenza del gridato (a momenti parodico) di alcune sue affermazioni, ad evidenziare l'incontenibile espressione dei bambini dei loro sentimenti e pensieri. Allo stesso modo, nonostante Bruno abbia partecipato col padre alla ricerca del mendicante nella chiesa, riprende Antonio con passione per esserselo lasciato scappare, contrapponendo all'inettitudine paterna, la sua potenziale e certamente migliore azione: "Io non ce l'avrebbe lassato annà a piglià la minestra;" oppure completamente immedesimato nell'azione di ricerca del padre a Porta Portese, si irrita per la noncuranza da lui mostrata per la sua caduta durante un acquazzone

¹⁶⁶ Benjamin, Selected Writings Vol. I, 30

improvviso. Per cui alla domanda del padre: “Ma che hai fatto?” risponde stizzito: “So cascato!” smacchiandosi con impazienza i pantaloni. Le azioni e parole di Bruno manifestano il desiderio infantile di trovare una costante invariabile nella dialettica morale di ciò che è “giusto” e ciò che è “errato,” per chi già in tenera età conosce lo scarto esistente tra realtà come “è” e come “dovrebbe essere.” Il percorso interiore del bambino è legato al tentativo di dare una giustificazione alla sempre impari coesistenza di questi due mondi, senza disattendere le aspettative dei grandi, ma non per questo piegandosi completamente alle loro richieste. Pur confermando l'appartenenza anagrafica all'indistinto status “oggettuale” infantile, come dimostrano le sue impacciate cadute, il suo non comprendere dei tentativi di adescamento da parte di un pedofilo e l'incontrollabile pipì nel mezzo della ricerca, Bruno riesce ad imporre una soggettività già definita di fronte all' “io” smarrito e confuso paterno. Enfaticamente le affermazioni “io gliel'avrei detto” oppure “io non ce l'avrebbe lassato anna' a quello!” sono uno schiaffo contro l'inettitudine e la mancanza di combattività di un padre logorato da anni di disoccupazione, e come tanti superstiti disorientati della guerra.

Nella società del secondo dopoguerra italiano, la figura di Bruno Ricci, diventa felice esternazione cinematografica della fase iniziale del percorso di riformulazione della gerarchia familiare. In questa fase storica di riassetto sociale, all'autoritarismo patriarcale si è sostituita una livellazione dei ruoli familiari che pur ramificatisi originariamente in un impianto di prevalenza matriarcale, si è lentamente omogeneizzata fino ad arrivare, ai giorni nostri, ad un allargamento tribale debordante, dove ha sempre più rilevanza il ruolo “au pair” dei consanguinei. Lo psicanalista tedesco Alexander Mitscherlich nel libro Society Without the Father, non ha individuato in una volontà

precisa dell'uomo la realizzazione del naufragio delle strutture patriarcali, identificando invece l'inizio del fenomeno con la nascita di una tecnologizzazione anonimante che ha contribuito alla spersonalizzazione dell'autorità sociale. La svalutazione della figura paterna è legata anche alla scomparsa del prestigio professionale che non viene più vissuto e testimoniato dalla famiglia con una convivenza giornaliera che ne favorisca la sua funzione esemplare.¹⁶⁷ L'allontanamento del padre da casa per raggiungere il posto di lavoro, la specializzazione dei compiti del lavoratore, ha lentamente esautorato di "potere" non solo la figura paterna ma anche altre forme di autorità sociale. In particolare, nel dopoguerra italiano, la compromissione del valore della *patria potestas* oltre all'avvento della tecnologizzazione e riconducibile a quello della perdita, piena di disillusioni, di Mussolini padre-capo degli italiani, alla sconfitta dipinta sul volto degli uomini tornati dal fronte e all'immediato fenomeno dell'emigrazione dalle campagne alle città, dal Sud al Nord che aveva lasciato spesso nelle mani delle donne l'amministrazione della famiglia.

In Ladri di biciclette, il recente potere del matriarcato è soltanto suggerito dalla presenza discreta di Maria, una donna forte fisicamente e psicologicamente (a lei è affidato il compito di prendersi cura della casa, dei figli, trasportare senza chiedere aiuto grossi secchi d'acqua, e lei risolve il problema del possesso della bicicletta decidendo risolutamente di impegnare le uniche lenzuola del corredo) che De Sica presenta solo all'inizio del film lasciando poi lo sviluppo e l'epilogo narrativo (dal furto della bicicletta in poi) alla dialettica "unitaria" del rapporto padre-figlio. Frank Tomasulo a ragione pone in rilievo la marginalità del ruolo della madre nella famiglia Ricci, sottovalutando però a

¹⁶⁷ Alexander Mitscherlich, Society Without the Father. Trad. Eric Mosbacher (New York: Harper Collins, 1963) 277-280.

nostro avviso il fondamentale ruolo di ridefinitori gerarchici che hanno avuto i figli nella struttura familiare italiana. L'apporto di Bruno al rimodellamento del patriarcato "tradizionale" emerge sin dalle prime scene, con il ruolo di "capo famiglia," in quanto unica forza lavoro di casa durante i due anni di disoccupazione del padre. Nel rituale delle azioni del bambino - la pulizia della bicicletta, il rientrare in camera a chiudere la finestra per evitare che la luce svegli il fratellino, la domesticità con cui alla pompa di benzina usa i suoi strumenti di lavoro- si evince una sicurezza e coscienza del proprio ruolo cristallizzatosi in una nuova posizione familiare. L'ambiguo riposizionamento di ruoli nella famiglia Ricci, riassume tutta la combattuta transizionalità del passaggio dal patriarcato pre-bellico, ad un non ancora ben definito matriarcato, supportato da una progenie che gradualmente ascende al potere. Come in tutti i mutamenti, il passaggio non avviene in maniera drammatica e in un tempo breve. Il turbamento di Antonio, la sua indecisione, insofferenza somatizzano l'ansia legata a questo cambiamento. In bilico tra un passato conosciuto che non riesce a mantenere il suo significato originario una volta trapiantato in un presente in formazione, le azioni paterne di Antonio, sia quelle che dimostrano affetto (come il suo carezzare Bruno o farlo sedere sulla bicicletta con sé per andare al lavoro) che quelle rivelatrici di autorità (quando prende a schiaffi il figlio perché toccato dalle sue osservazioni), sottolineano l'ambivalenza del gesto lasciato a metà, incompiuto perché privato della convinzione che si rinsalda solo con la sua unanime riconoscibilità. Lasciando da parte qualsiasi tradizionale rivalità edipica tra padre e figlio, la relazione tra Antonio e Bruno sperimenta una sistematizzazione generazionale la cui chiarezza, nell'ibrido rimescolio, viene data dal sincero affetto che lega genitore e figlio. Ladri di biciclette, propone così l'albeggiare cinematografico del

mito infantile in Italia, cominciato ad imporsi a cavallo delle due guerre, contrassegno della rottura storica tra la società patriarcale tradizionale e il mondo moderno con la sua crisi di valori.

Immagini allo specchio

Se si riconosce a Bruno la superiore qualità mitica di bambino-uomo, come spiegare allora, quella configurazione marginalizzata della sua figura sia nella impostazione della ripresa (riprendendo ancora Tomasulo che sottolinea come lo spazio occupato da Bruno nell'inquadratura sia sempre ristretto, limitato dalle più imponenti immagini sovrastanti: adulti, bicicletta, città),¹⁶⁸ che nella organizzazione narrativa che lo vede copia minore del padre? Una risposta la si potrebbe individuare nella volontà dello sceneggiatore e del regista di fornire con la specularità padre-figlio un' "illusione ottica" nell'ambito della quale iscrivere il ribaltamento dei loro ruoli. Nella dettagliata sceneggiatura zavattiniana il rispecchiamento, troppo da sempre prediletto nella rappresentazione della poiesi, diventa la parola d'ordine principale coprendo la rappresentazione di luoghi, situazioni, comportamenti dei personaggi. Ma è soprattutto nell'impianto drammatico basato sugli sguardi, in particolare quelli di Bruno ad Antonio, che esso maggiormente si rivela. Lo specchio non parla, ma prelinguisticamente "nomina." Lo specchio non si interroga, né tantomeno interpreta: la sua funzione è quella della riproduzione rovesciata dell'oggetto nel suo campo di visione. L'immagine riflessa nello specchio, come sottolinea Umberto Eco, non è un segno e mai diventerà

¹⁶⁸ Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives, a cura di Howard Curle & Stephen Snyder (Toronto: Toronto University Press, 2000) 170.

parola, di conseguenza essa non può mai mentire. Di essa ci si può fidare perché è verità indiscutibile, anche se spietata e inaccettabile. La figura di Bruno è così immagine riflessa di quella del padre, essa è “immediatamente legata al proprio referente.”¹⁶⁹ Mantenendo il passo del padre, parafrasando il suo parlare, seguendolo attentamente durante la ricerca della bicicletta, ponedo la merenda per il lavoro nella tasca della tuta come fa lui, assumendo la stessa postura fisica di disfatta quando si siede sconsolato sul marciapiedi in prossimità dello stadio, De Sica e Zavattini propongono con Bruno un “doppio assoluto” capace di riflettere anche ciò che per l’occhio altrimenti rimarrebbe invisibile, come in uno specchio dove il campo di immagine è allargato anche a ciò che non è volutamente riflesso. Eco specifica che gli specchi sono “protesi” non solo estensive, ma anche intrusive, se necessario questi vengono usati per “catturare” un’assenza. Lo sguardo di Bruno cattura e riproduce l’assenza dello sguardo reciprocante di Antonio.

In Ladri di biciclette notiamo un’articolata dislocazione dello sguardo tra i due protagonisti, dove gli occhi di Bruno diretti verso il padre si rispecchiano in una non corrispondenza. Lo sguardo di Antonio è rivolto nel vuoto per questo non rimanda. Antonio defila in questo modo un confronto con la realtà sottraendosi a quell’atto speculativo cruciale per l’identificazione di sé stessi. Per Jurgis Baltrusaitis¹⁷⁰ sia che consideriamo lo specchio come geroglifico della verità (basato sui concetti di doppio e rivelamento) che come geroglifico della menzogna (legato ai concetti di apparenza e rovesciamento), esso è spesso associato all’identità del soggetto in quanto atto conoscitivo che porta alla consapevolezza di sé. L’asimmetrica triangolazione della

¹⁶⁹ Umberto Eco, Sugli specchi e altri saggi, (Milano: Bompiani, 1995) 9-10.

¹⁷⁰ Jurg Baltrusaitis, Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science fiction (Milano: Adelphi, 1981) 281.

configurazione degli sguardi Bruno-Antonio-Vuoto, rielabora anche il processo identificativo figlio-padre lasciando che il “non-rimando” alimenti binariamente *l'immagine* infantile dell'ideale paterno e della sua caducità. La figurale richiesta di Bruno di uno sguardo di ritorno che porti con sé una conferma, non si verifica neanche nei rari momenti in cui De Sica pone fisicamente i due protagonisti in posizione parallela ed opposta, come nella scena della trattoria, anziché asimmetricamente uno di fianco all'altro della ricerca a piedi della bicicletta. L'euforia di Antonio che incautamente ordina un pasto per sé stesso e Bruno e il suo incitamento all'ubriacatura del figlio, nonostante l'immediatezza di rapporto che si propone di offrire, è un'altra smentita per il bambino che riconosce l'im maturità del gesto nell'incapacità del padre di non saper guardare chi gli è di fronte.

“La vista diviene sguardo allorché essa abbandona la possibilità di volgersi verso sé stessa in occasione dell'incontro con un altro sguardo. La vista diviene sguardo a favore di un chiasmo, l'atto di incrociarsi e la strategia dello stravolgimento. C'è sguardo quando è concesso che l'altro mi modifichi e mi faccia penetrare nei recessi finora nascosti della mia propria identità.”¹⁷¹

Lo sguardo che non confronta e non si confronta di Antonio estremizza l'isolamento tra lui e la società, sé stesso e la famiglia, humus sottostante alle sue scelte e comportamenti, che nonostante le divagazioni e digressioni nelle dinamiche di ricerca dell'oggetto riequilibratore (dapprima coinvolge nelle indagini il suo amico netturbino Baiocco, e poi prosegue solo con il figlio), riportano centripetamente Antonio verso quell'alienazione di partenza che, illusoriamente, con l'arrivo della bicicletta sembrava essere stata superata. La compulsione che spinge Antonio all'ossessiva ricerca del bene rubato, vanifica la

¹⁷¹ Francis Affergan, *Esotismo e alterità: Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia* (Milano, Mursia, 1991) 140-141.

pragmatica azione di recupero dell'unico sostentamento economico, perdendosi nel vortice senza senso della fissazione della ricerca. Il cercare che porta alla "perdita" invece che al ritrovamento si riflette metaforicamente anche nella frammentata topografia della città di Roma, e nella colonna sonora di Alessandro Cicognini, che con la ripetitività del suo fraseggio di accompagnamento alle azioni di Antonio, dà rilievo alla propria ansiosa e ansiogena confusione interiore. Millicent Marcus così commenta il rapporto tra la ricerca di Antonio e la disorganicità delle strade di Roma.

La Roma di De Sica è invece uno spazio frammentato, decentrato con pochi luoghi famosi e nessun senso di coesione. Con l'eccezione dell'appartamento della Santona, e la dimora di Antonio, non ritorniamo mai nello stesso posto due volte né tantomeno De Sica ci fornisce delle inquadrature chiave per dirci dove siamo. Roma è presentata come un dedalo, pieno di innumerevoli tortuose strade che sono senza uscita o conducono a strade secondarie ancora più labirintine, e i movimenti di Antonio sono senza senso e a casaccio come le strade stesse.¹⁷²

Lo scoordinato girovagare di Antonio, si scontra e si amalgama con i caotici e affollati luoghi popolari di Roma: Monte di Pietà, Piazza Vittorio, mercato di Porta Portese. Con la doppia focalizzazione sul caos emotivo interno del protagonista e l'informe magma umano esterno nel quale egli si muove, il regista pone in risalto la solitudine dell'uomo in mezzo ad altri uomini che ne condividono situazioni e destino, ma non per questo si mostrano solidali nei confronti dei propri simili. Sussurrare un itinerario senza platealizzarne la riconoscibilità dei luoghi in cui si muovono i personaggi, ha la duplice funzione di non distrarre lo spettatore dalla drammaticità dell'azione e di evidenziare la universalità della condizione del protagonista non legata perciò a nessuna territorialità.

¹⁷²Millicent Marcus, Italian Film in the Light of Neorealism (Princeton: Princeton University Press, 1986) 73.

In questo, la regia di De Sica rispetta una tendenza della cinematografia neorealista che all'inclusione dell'uomo comune nei propri soggetti faceva corrispondere un allargamento topografico che mettesse in rilievo i luoghi in cui essi si muovevano e vivevano, rivoluzionando, come si sa, un modo di fare cinema. Sull'uso dell'uomo nello spazio nel cinema di De Sica, Gian Piero Brunetta commenta: "De Sica, come Rossellini ha una concezione antropocentrica del cinema: per lui il senso si va anche costruendo grazie all'incontro casuale dei personaggi con elementi dello spazio che acquistano agli occhi dello spettatore significati multipli e aperti."¹⁷³

Il distacco tra Antonio e gli altri trova due forti esempi visuali nella scena iniziale dove Antonio, distante dalla calca di gente che si appressa davanti all'ufficio di collocamento giocherella da solo con la sabbia senza neanche rendersi conto di essere stato chiamato, e in quella finale nel momento in cui, disperato decide di commettere il furto da solo. Il suo isolamento é totalizzante, e include difatti anche la sua famiglia. Appena dopo il furto della bicicletta non avrà neanche il coraggio di condividere la sua scomparsa con Maria o Bruno, evitando così confronti e giudizi negativi. É preferibile in questo momento critico il rapporto con un compagno, disperato come lui, Baiocco, piuttosto quello che potrebbe rivelarsi un monito da parte della famiglia. Quando Maria scopre il furto e lo raggiunge nello scantinato di Via Valmelaina, prevenendo un eventuale suo attacco le dice: "Non cominciamo con le lagne. Non so' venuto a casa apposta pe' nun senti' lagne." Ma il ruolo autoritario che Antonio assume nei confronti della moglie suona falso. É una forzatura che nasconde il disagio di chi é consapevole della sofferenza della solitudine. De Sica e Zavattini non tralasciano nemmeno di mettere

¹⁷³ Brunetta 42.

sotto accusa la latitanza delle istituzioni in questo processo di separazione tra Antonio e il prossimo: nella sequenza al commissariato con molta superiorità e superficialità ad Antonio viene detto che é preferibile che la bicicletta se la cerchi da solo, i due interventi dei poliziotti, uno a Piazza Vittorio, l'altro a Via Panico, si concluderanno con un simile nulla di fatto. Con il furto della bicicletta prende forma la configurazione del "tradimento" per chi, come Antonio, si era marginalmente riconosciuto in società ed istituzioni che adesso gli sono diventate ostili ed estranee.

La dialettica del Puer Aeternus e Puer Senex

Usando come parametro d'analisi del ribaltamento di ruoli nel rapporto padre figlio in Ladri di biciclette lo studio di James Hillmann sul tradimento, possiamo rintracciare un denominatore comune negli invertiti ruoli di *puer aeternus* e *puer senex* assunti nel film rispettivamente da Antonio e da Bruno. Hillmann afferma che lo stadio primordiale di *puer* appartenente ad ogni individuo, subisce una prima trasformazione verso quello di *senex*, nel momento in cui quest'ultimo é vittima del primo tradimento dell'incondizionata fiducia riposta nel Padre. Più grande é questa fiducia, maggiore é la sua smentita, il suo "tradimento." "La rottura della promessa é un'irruzione della vita nel mondo sicuro del *logos*, dove si può contare sull'ordine di tutte le cose e il passato si fa garante del futuro."¹⁷⁴ Il mondo del *logos* é quello maschile, dove attraverso il patto, la parola data, viene stabilita la sicurezza primaria. Per Hillman il tradimento, sia che sortisca l'effetto positivo del movimento di coscienza, che porti cioè allo stato adulto, sia quello negativo del cinismo, vendetta e della negazione di sé stessi, ha come esito finale

la distruzione dello stato di *puer*, la posizione di sicurezza immune da paure e sofferenze nella quale ci si trovava prima che la fiducia fosse irrimediabilmente compromessa. L'individuo che aspira costantemente a un ritorno nel luogo incontaminato del non tradimento, al *temènos* che in termini psicoanalitici è quel luogo sacro dove l'incorrutta sicurezza e fiducia edenica esisteva prima della venuta di Eva (l'anima), è il *puer aeternus*. Egli è colui che incapace di trasformare il dramma del tradimento in una esperienza di crescita si rifugia in una eterna fanciullezza, in una fissità atemporale, nel vano tentativo di ristabilire "verticalmente," senza attese, il rimpianto equilibrio primario con il Padre. Antonio e Bruno hanno conosciuto il tradimento e le loro reazioni ad esso, per quanto "patologicamente" differenziate (nel primo caso un amaro cinismo, nel secondo una prematura acquisizione di responsabilità), vengono legittimate dalle proporzioni dell'imprevedibilità dell'atto di slealtà. Nel caso di Antonio possiamo parlare di un tradimento "storico." Per lui il tradimento della fiducia riposta nella parola non mantenuta è iniziato dal padre Mussolini, per poi passare alle false promesse delle istituzioni a lui sopravvenute. L'inevitabile atto di slealtà che si riceve dal padre, ha nel soggetto ordinario una ripercussione positiva, diventando anello di congiunzione del processo formativo che porta alla maturità. Nel *puer* Antonio invece, l'insostenibilità di questo atto, lo cala nell'archetipo negativo del *puer aeternus*, del bambino che giura di non farsi più male mirando a mete troppo elevate, di rimanere attaccato alla terra "al mondo del cane, *kynikòs*, cinico" rinunciando così a qualsiasi ipotesi di sviluppo, miglioramento, crescita.¹⁷⁵ Antonio durante l'attesa all'ufficio di collocamento ha un atteggiamento di disfatta, di distaccato disinteresse come chi, cautelativamente non si

¹⁷⁴ James Hillman, *Puer Aeternus* Trad. Adriana Bottini (Milano: Adelphi, 1999) 21.

¹⁷⁵ Hillmann 31.

aspetta più niente dalla vita. Il suo commento alla moglie per la conquista del posto di lavoro (nella seconda sequenza) vincolato però al possesso di una bicicletta non posseduta, suona più come un infantile lamento di autocommiserazione che la matura esposizione di una profonda preoccupazione: “Ma dimme si nun so’ disgraziato ; c’è er posto e nun lo posso prenne.” “Mannaggia a me quanno so’ nato. Viè voja de buttarse ar fiume...viè voja.” Lo stesso si dica sulla sua richiesta al figlio di trovare una soluzione che porti al ritrovamento della bicicletta, come quando nel ristorante, ravvedutosi, gli chiede: “Che se po’ fa?” Finanche in quella che dovrebbe essere l’affermazione suprema della volontà e autorità paterna (I ceffoni dati a Bruno nel momento in cui questi lo critica per essersi lasciato scappare il mendicante), Antonio rivela la sua natura puerile, di bambino offeso, che reagisce irruentemente e inconsapevolmente alle espressioni di frustrazione del figlio. In questo padre-*puer aeternus*, prototipo in rodaggio di quella ristrutturazione sociologico-generazionale della società italiana del secondo dopoguerra a cui abbiamo accennato, e già in seme, ereditariamente, il tradimento per la sua prole. Bruno, come il padre, esperisce un tradimento, e recidivamente ripone di nuovo fiducia nel padre, nel momento riprende possesso della bicicletta. L’atto di tradimento di Antonio, la sua incapacità di rappresentare per Bruno e la famiglia quell’oasi di sicurezza che ci si aspetta da un padre, attecchisce su una personalita in cui è già presente l’archetipo del *senex*. “Al pari di tutte le dominanti archetipiche, il *Senex* e presente dall’inizio; lo si ritrova nel bambino che sa dire “Io so” e “Mio,” con tutta l’intensità del suo essere.”¹⁷⁶ Bruno, a differenza di Antonio, da subito afferma la sua personalità, la sua

¹⁷⁶ Hillman 93.

conoscenza di come va il mondo e lo manifesta soprattutto attraverso il potere del *Logos*. Le sue poche, ma decise affermazioni, al padre servono non solo a dare una direttiva al *puer* confuso, ma vogliono essere un incitamento alla ripresa di un ruolo "offuscato" dalla difficile situazione sociale. Diversamente, quando non demoralizzata, la personalità di Antonio si esprime con l'*Ergon*, ma un'azione tutta istintiva non conduce ad una soluzione perchè non ponderata. Il suo errare senza meta porta solo all'accumulazione fenomenologica degli avvenimenti senza un finale scioglimento, spossessato com'è dal *Logos* riflessivo del *senex*. Ma lungo la narrazione, culminando nella scena finale, questa esasperata inversione dei ruoli si proporziona nel riconoscimento del figlio nel padre, dell'inviolabile dignità dell'uomo. Come sottolinea Millicent Marcus: "psicologicamente, Ladri di biciclette traccia l'evoluzione del rapporto padre-figlio da disparità e dipendenza da mediazioni esterne ad una piena auto-definizione ed eguaglianza."¹⁷⁷ Il distanziamento tra padre e figlio raggiunge un primo livellamento nell'estremizzazione polare dell'archetipo d'appartenenza, perché se Antonio è un *puer aeternus*, Bruno è un *puer senex*. Difatti, per quanto in Bruno l'azione del tradimento si positivizzi in esperienza di crescita, la sua natura di *senex*, nella sua orizzontalizzazione spazio-temporale del tradimento nella codificata sfera della realtà, decostruisce il valore rivelatore che tale esperienza dovrebbe generare, assorbendo così quell'aurea di scoperta e stupore che accompagna l'acquisizione del nuovo (per quanto traumatizzante) nella persona-bambino, inserendola da subito nel cifrario del "conosciuto"; il livellamento più importante però è quello del superamento della circoscrizione dell'*ergon*, strumento relazionale di contatto con il reale che ha caratterizzato l'impaziente *quete* di Antonio, e che invece nella scena finale del furto della bicicletta, risulterà in una metafisica

¹⁷⁷ Marcus 59.

universalizzazione della redenzione dell'umiliazione nell'"azione" che dona. Quando Antonio dice a Bruno di tornare a casa e di prendere il tram, nell'espressione di Bruno c'è disappunto per essere stato allontanato dall'azione, ma non vi è condanna o giudizio. Ancora una volta è possibile riconoscere in lui la prevalenza dell'archetipo *senex*, nella sua razionale accettazione del furto del padre (pleonasticamente suggerito da un campo lungo sulla bicicletta parcheggiata a distanza) che non considera il gesto vergognoso in sé. Ma un improvviso cambiamento della sua posizione si registra nel primo piano del suo volto sorpreso, quando sotto i suoi occhi il padre viene rincorso e poi catturato dai passanti. In quell'istante per padre e figlio c'è una destituzione dei ruoli finora assunti. In un revisionamento edipico, il figlio diventa padre e il padre figlio nel reciproco sentire. Nell'immanenza di questa apprensione per ciò che sta accadendo, il potere del *logos* si sgretola. Gli espianati costrutti protettivi del *senex* e *puer* si sciolgono nell'atto di solidarietà supremo della mano tesa all'altro nel momento di maggiore necessità. Nella stretta di mano tra padre e figlio, nel gesto da uomo di Bruno, viene raccolta tutta la tangibilità dell'umano: il riconoscimento della metafisica fallacità dell'uomo. Un campo medio ci mostra l'ultimo sguardo, pieno di lacrime, che Bruno rivolge al padre. Proprio adesso che non si aspetta conferme, Antonio lo reciproca senza che Bruno però se ne accorga. Nel loro incedere stretti nella folla si costruisce una promessa di riscatto da parte di chi sa di essere stato soccorso verso il soccorritore: "La mano che scivola nella sua non è né un simbolo di perdono né un infantile atto di consolazione. È piuttosto il gesto più solenne che potrebbe mai segnare la relazione tra un padre e un figlio: quello che li rende uguali."¹⁷⁸

¹⁷⁸ Bazin 54.

Glossa

La "poetica del ritardo"

Zavattini nel 1958 scriveva: "Il tentativo vero non é quello di trovare una storia che somigli alla realtà, ma di raccontare la realtà come se fosse una storia."¹⁷⁹ Questa affermazione porta con sé un desiderio di modernità narrativa basata sull'indefinitezza della cognizione della realtà che sta accadendo, le cui ramificazioni sono la mancanza di sicure "posizioni ideologiche" e l'assenza di una confinata visione del mondo, a favore invece di un'esaltazione del movimento interiore dei personaggi. Riconfigurando le "situazioni ottiche" del realismo, la progressione spazio-temporale di Ladri di biciclette suggerisce una rappresentazione del reale in sintonia con la linea prospettica d'osservazione dello spettatore, che sia perciò omologata alle sue conoscenze, aspettative e sicurezze cronotopiche, facendo confluire la sua percezione con quella dei personaggi. Gilles Deleuze definisce il neorealismo come costruzione di "situazioni ottiche" diverse dalle situazioni senso-motorie dell'immagine-azione del vecchio realismo. Il neorealismo si é liberato dal mero descrittivismo, appropriandosi di un nuovo spazio visivo attraverso dei personaggi vivi che reagiscono essi stessi al momento a nuove situazioni. Come sottolinea Gilles Deleuze:

Hitchcock aveva cominciato questa inversione del punto di vista includendo lo spettatore nel film. Ma é solo ora che l'identificazione é effettivamente invertita: il personaggio é diventato una sorta di *spettatore*. Cambia, corre e diventa animato invano, la situazione nella quale si trova supera le

sue capacità motorie dappertutto, e gli fa sentire e vedere ciò che non é più soggetto alle regole di una risposta o un'azione. Egli registra piuttosto che reagire. É preda ad una visione, da cui é inseguito o che insegue, piuttosto che essere coinvolto in un'azione.¹⁸⁰

In Ladri di biciclette questo processo identificativo tra personaggio e spettatore è tanto più sorprendente se si tiene conto che é privo di storia oltre che di spettacolarità. É solo l'estrapolazione di un pezzetto della vita di un disoccupato la cui avventura: "would not deserve two lines in a stray dog column."¹⁸¹ Eppure esso é presenza dominante, non supportato tanto dalla scelta dei campi di ripresa e dei movimenti di macchina, caratterizzati soprattutto da campi lunghi e medi (prediligendo un distanziamento della macchina da presa, che metta in rilievo l'obiettività del racconto evitando le drammaticità coinvolgenti dei primi piani), quanto invece dall'unità temporale del continuum del discorso filmico. La vicenda si svolge in tre giorni. Molto schematicamente il venerdì Antonio trova lavoro e bicicletta, il sabato viene derubato, la domenica la dedica alla ricerca assieme a suo figlio. Zavattini e De Sica hanno dato priorità ad una scansione temporale che desse una sensazione di continuità, riuscendo a far coincidere mano a mano "il tempo della storia al tempo del discorso."¹⁸² Alla luce di questa considerazione (anche se siamo concordi con quella critica contemporanea che, patrocinata dall'odierna

¹⁷⁹ Zavattini, Neorealismo ecc. 103.

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, Cinema2: The Time Image Trad. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989)1-3.

¹⁸¹ Bazin 50.

¹⁸² Giaime Alonge, Vittorio De Sica: ladri di biciclette (Torino: Lindau, 1997) 41.

Alonge distingue nel film due parti : la prima parte, fino alla domenica, il tempo a é meno disteso che nella seconda parte. Le dissolvenze e le ellissi danno un tempo più approssimato, meno cronologico. Nella seconda parte invece il tempo cinematografico della ricerca corrisponde a quello cronologico reale, coprendo, la sola domenica, un'ora di proiezione. Nella seconda parte alle dissolvenze si preferisce lo stacco, per de-enfatizzare il passaggio dei tempi.

idea della convenzionalità esistente dietro a qualsiasi tecnica della realtà, ritiene abbastanza naïve “il legame ontologico tra immagine filmica e realtà” individuato da Bazin nella sua analisi su De Sica, Rossellini e il neorealismo),¹⁸³ sosteniamo l’assunto baziniano sulla costruzione apparentemente casuale di Ladri di biciclette” la successione degli eventi, l’apparenza dell’accidentale come se fosse una cronologia aneddotica,¹⁸⁴ nella misura in cui essa riveli il rivoluzionario (nell’ambito del cinema classico) lavoro di organizzazione degli artisti in rapporto alla materia trattata. In questa ottica diventa importante l’innovativa introduzione dei tempi morti e delle digressioni casuali che caratterizzano il film, il tutto funzionale ad una maggiore resa della contigenza del reale, senza sacrificare una compattezza drammatica la cui compromissione potrebbe sconcertare lo spettatore.¹⁸⁵

Il processo identificativo vero e proprio di cui parlavamo sopra si realizza introducendo in questo equilibrio temporale la “poetica del ritardo” ovvero quella dilazione dell’azione che dà spazio ad una sua ripetizione uguale ma postposta nel tempo. I personaggi del film si muovono con inconsapevolezza riguardo agli eventi che stanno svolgendosi dinnanzi ai loro occhi. Essi, senza codificare ciò che accade, ma semplicemente testimoniando gli accadimenti, si lanciano a capofitto nell’azione, e noi assieme a loro, senza poterne anticipare i risultati. La pressione verso un’attinenza quanto più verosimile al tempo cronologico reale, lascia ai personaggi un tempo minimo

¹⁸³ Kristin Thompson, Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis (Princeton: Princeton University Press, 1988) 209.

¹⁸⁴ Bazin 52.

¹⁸⁵ Kristin Thompson rileva come assieme al caso e alla digressione, debbano essere considerate le scadenze e gli appuntamenti (il funzionario dell’ufficio di collocamento dice ad Antonio di ritrovarsi l’indomani all’ufficio; all’ufficio postale gli viene detto di ritrovarsi l’indomani alle 6:45 con la bicicletta; la mattina del sabato lascia Bruno alla pompa di benziana e gli dice che andrà a prenderlo alle 7,00 etc.) che riescono fornire un costante orientamento allo spettatore a dispetto delle numerose digressioni o rapidi cambiamenti nelle azioni del film. 208.

di elaborazione reattiva. L'argomento della storia, il motivo della ricerca, perdono così importanza per lo spettatore, a favore di una simbiosi con la psicologia del personaggio, nell'incombenza di una risposta ad una situazione nel tempo dinanzi alla quale si trova impreparato: il personaggio, riprendendo ancora Deleuze, si è trasformato da *actant*, in *voyant*. In un ritmo narrativo così serrato, l'azione uguale ma differita, favorisce l'interscambio tra il punto di vista personaggio-spettatore nella coinvolgente funzione partecipativa generata dal "ripensamento" e "enfasi" sull'azione primaria.

Una narración somera non nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos compacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan la riqueza de sus vidas. *Por esto es la novela un género esencialmente retardatario.*¹⁸⁶

In Ladri di biciclette, estensione cinematografica di quel ritardo che Ortega y Gasset attribuisce al romanzo, l'essenzialità della sceneggiatura e la "distanziata regia" stimolano un coinvolgimento dello spettatore alla scoperta dei personaggi mano a mano che essi scoprono se stessi. Il tempo vuoto dell'azione ritardata diventa atto contemplativo sintetizzatore e interiorizzatore dell'azione primaria. Lo schema narrativo azione-contemplazione-azione viene risolto appieno dal tandem Zavattini-De Sica attraverso il ponderato uso di elementi drammatici e introspettivi, ribadendo la duplice appartenenza di Ladri di biciclette al cinema classico e quello moderno. Un esempio palese di tale schema viene dato proprio dal personaggio di Bruno. Bazin fu il primo ad individuarne la funzione di "coro privato" della tragedia del padre. Bruno, come il padre, si accorge sempre in ritardo di ciò che sta succedendo. Il suo agire è caratterizzato

letteralmente da una perenne “rincorsa” dietro al genitore a che a sua volta rincorre, perché “in ritardo” rispetto all’evento appena verificatosi. La dinamica smarrimento-ritrovamento-inseguimento tra padre e figlio, viene ripresa dall’inizio della partecipazione di Bruno alla ricerca della bicicletta rubata, fino alla fine con l’inaspettata cattura del padre. L’attardarsi di Bruno è esteriorizzazione di un commento all’azione del padre, che nel rispetto dei tempi minimi di realizzazione sopra menzionati, non sarebbe altrimenti assimilabile dallo spettatore. Far ripetere la stessa azione a due personaggi in un breve lasso di tempo, permette al regista di fornire due prime volte secondo due punti di vista diversi, senza intaccare la fluidità della continuità temporale. L’azione ritardata, consente anche a Bruno di appropriarsi di una stessa esperienza, attribuendole un peso diverso. Nella sequenza della messa dei poveri, Bruno e il padre dopo aver tenuto d’occhio il mendicante “conoscente” del ladro, lo perdono di vista, iniziando un nuovo inseguimento. Viene ripresentata la strategia del pedinamento stabilita dall’inizio del film, con Antonio che segue il mendicante e Bruno che segue il padre. Ma come nella sequenza precedente a Trastevere, dove Bruno durante la ricerca si ferma improvvisamente per fare pipì, anche qui nel bel mezzo dell’azione, il bambino indugia indiscreto in un confessionale, ricevendo in cambio uno scappellotto dal prete irritato. Anche se non perde mai di vista Antonio, Bruno distaccandosi per un momento dalla gravosità della ricerca paterna, dà al suo inseguimento la coloritura dell’imprevisto, della digressione nell’istintualità infantile non ancora soggetta a codificazioni. Nel lasciarsi andare all’impulso fisiologico e alla curiosità si afferma il desiderio di rivendicare la propria età strappatagli precocemente dalla povertà. La secondarietà dell’azione di Bruno, con un differito valore all’esperienza acquisita, non si verifica solo con il padre.

¹⁸⁶ José Ortega y Gasset, Ideas sobre el teatro y la novela, (Madrid: Alianza Editorial, 1984) 23.

Nella sequenza del ristorante, unico illusorio rifugio in una giornata di inutili ricerche, Bruno ordina la stessa mozzarella in carrozza che ha visto mangiare al bambino borghese. In un ironico gioco di campo contro campo (il borghese è molto caricaturale con il suo ciuffo impomatato) dei due piccoli clienti in una populistica impostazione visuale delle differenze di classe, De Sica mostra come l'esperienza di ordinarietà del pasto al ristorante del borghese diventi per Bruno un ingombrante senso di colpa, quando il padre gli fa notare che ci vogliono molti soldi per mangiare "come quelli lì."

La figura del ritardo, la dilatazione dell'azione attraverso e il suo slittamento cronotopico, non concerne solo padre e figlio ma si estende a più situazioni. L'emblematica ripetizione del furto, preannunciata dal titolo al plurale (ladri), viene riproposta per ben "tre" volte (una volta come strategia simbolica premonitiva) con similitudini formali miranti ad enfatizzare come sia facile, seguendo il travaglio psicologico di Antonio da quando è derubato a quando decide di rubare, la compromissione morale dell'individuo quando si sente lasciato solo. Il furto viene presentato in una configurazione bipolare (inizio e fine del film) convergente verso il vertice simbolico della premonizione, stabilito quando Antonio lascia la bicicletta davanti la casa della santona nella sua prima visita. Lì chiede ad un bambino di darle uno sguardo mentre raggiunge la moglie. La musica di sottofondo, l'indecisione di Antonio nel voler lasciare la bicicletta incustodita, preannunciano i duplici furti che seguiranno. La scena del parcheggio della bicicletta davanti alla casa della santona, ha dei richiami con quella finale. Con il proprietario della bicicletta che poi ruberà, Antonio condivide la superficialità con la quale entrambi hanno lasciato il "veicolo" senza appropriata sorveglianza dinanzi al portone. La posizione della bicicletta davanti casa della santona

é identica a quella della bicicletta davanti al portone della casa in prossimità dello stadio. Tutte e due sono poggiate contro il muro con le ruote anteriori leggermente visibili dall'interno dello stabile. Ciò fa presupporre che, per un momento, il punto di vista del derubato nella scena finale coincida con quello di Antonio sulle scale della santona appena lasciata la bicicletta, ulteriore suggerimento della sottile linea che dividerà poi il ladro dalla sua vittima. Anche nei furti effettivi ritroviamo simili alternanze di campi lunghi e campi medi, nella definizione delle scene precedenti all'azione delittuosa. Nella sequenza del secondo furto, le inquadrature sono quasi raddoppiate rispetto a quelle del primo (35 nel primo e 68 nel secondo), raccogliendo tutta l'intensità drammatica necessaria alla scelta finale di Antonio. Con campi e controcampi tra Antonio ripreso a figura media con una leggera angolazione dal basso e il campo lungo delle centinaia di biciclette dei tifosi parcheggiate davanti allo stadio, e di nuovo Antonio in campo medio prima di un altro campo lungo della bicicletta solitaria dinnanzi al portone, De Sica ci trasmette il veloce ritmo del suo pensiero, il suo travaglio interiore prima di rubare la bicicletta. Diversamente dal primo furto, il regista si preoccupa di delineare la situazione nell'ambito della quale la sottrazione della bicicletta avviene. La sequenza prima del furto ad Antonio, si apre con campo lungo su di lui e il suo supervisore, per poi escluderli dall'inquadratura (se ne sentono solo le voci fuori campo) con una panoramica verso sinistra e un campo lungo su due bambini mendicanti ed un ricco passante che li ignora. L'obiettività del campo lungo e la panoramica che lascia fuori il personaggio principale, sottolineano l'importanza che il regista vuole dare in questa sequenza al fondo sociale, a quel tessuto di povertà che circonda i protagonisti, che si rileverà determinante nella realizzazione finale di Antonio a Via Panico finalmente a tu per tu con il ladro, di essere

compartecipe ad una lotta tra poveri per la sopravvivenza. Viene data così alla prima sequenza un significato meno personale all'atto del rubare. Una dissolvenza incrociata chiude il commiato tra Antonio e il supervisore e passiamo alla sequenza effettiva del furto mentre Antonio affigge al muro un poster di Rita Hayworth. La sottrazione della bicicletta ad Antonio rispetta l'oggettività di un furto attuato da professionisti. Anche il commento musicale, si stacca dai toni ripetitivi che lo caratterizzano, per assumere un cadenza più allegerita, descrittiva. Nel tempo che intercorre tra i due episodi dei furti della bicicletta, nell'acronica iterazione dell'azione di Antonio in due momenti e con due stati d'animo diversi, si pone la graduale formazione di "giudizio" dello spettatore cresciuto in consapevolezza, tra primo e secondo episodio. Alle frequenze narrative che possiamo genettianamente definire singolative, le ripetizioni delle azioni di Bruno nella cui iterazione si identifica una metonimica dislocazione della situazione individuale di Ricci a quella collettiva dell'intera società,¹⁸⁷ si inseriscono le uguali "entrate" ed "uscite," in una strutturazione narrativa rispettosa "della durata" effettiva dell'avvenimento nella vita, pertinente soprattutto alle dinamiche del vivere piuttosto che a quelle dell'artificio artistico. Come emerge dallo studio di Guglielmo Moneti:

Le 'entrate' sono replicate dalle 'uscite', gli stessi percorsi si ripetono due volte, in modo identico, con una iterazione che è propria della vita, non del cinema, dove finisce per assumere sembianze allusive: ora il compiersi di un rito, ora la chiusura di un circolo vizioso, ora il suggello di una situazione non più modificabile.¹⁸⁸

Nel sottolineare la funzione dell' "identità" formale delle scene di "entrata" e "uscita" nel film, Moneti usa come esempio le entrate e uscite di Antonio e Maria presso la casa

¹⁸⁷ Per uno studio più approfondito sulla funzione dell'iterazione in *Ladri di biciclette*, consultare il saggio di Marsha Kinder in *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives* 204-208.

¹⁸⁸ Micciché, *De Sica* 261.

della santona.¹⁸⁹ A questo esempio, vorremmo aggiungere quello della seconda visita alla donna, che riallacciandosi al discorso di “ritardo poetico,” ci conduce anche a quell’allusione sull’immodificabilità della situazione di cui parla Moneti. Nel primo episodio Maria, chiede al marito di accompagnarla “da una che lavora,” senza voler specificare di chi si tratti. Un’inquadratura in campo medio presenta Antonio e Maria in figura intera che sulla bicicletta si avviano a Via Paglia, sede della santona. La macchina da presa segue Maria, indugiando sul suo salire le scale con un’inquadratura dal basso, intrigando Antonio e spettatore con il rallentamento dello svelamento dell’identità della donna. Dopo aver appreso da alcune donne in visita, l’attività di “santona” della donna, Antonio incuriosito decide di raggiungere la moglie, non senza essersi prima assicurato che un ragazzino gli guardi la bicicletta. Con ritmi simili a quelli della prima visita anche qui la macchina da presa inquadra Antonio mentre sale le scale. La vista della sala di ricevimento della donna, la sua camera da letto, con una processione di individui che attende al proprio posto la “rivelazione della verità e del proprio futuro” porta con sé alcuni segni della commedia all’italiana, con la quale De Sica si distinguerà in seguito soprattutto nel ruolo di attore. La donna parla ai suoi “clienti” per metafore puntualmente non comprese, ma accettate dagli astanti in attesa dell’avvenimento che meglio si presti ad una associazione con i vaticini della “sacerdotessa.” Il “grazie” pronunciato da tutti i fedeli al momento del commiato, nonostante il sadico scherno dimostrato verso alcuni di loro (il caso dell’innamorato non corrisposto a cui la santona onestamente dice “sei brutto, fijo mio,” dissuadendolo dal perseverare nel corteggiamento), raccoglie quella volontà di credere nonostante tutto, in un trasferimento coatto della fede che rimbalzando dinanzi

¹⁸⁹ Moneti analizza come nella sequenza relativa alla prima visita alla santona, l’arrivo dei due coniugi presso la casa della donna, e la loro dipartita siano esattamente uguali. Vedi Micciché, *De Sica*, 263.

agli impenetrabili muri di gomma delle istituzioni sociali ed ecclesiastiche, si riversa nel “para-religioso” come ultima ancora di salvezza. La visita alla santona si iscrive nel respiro rilassato dato all’opera dal momento del riscatto della bicicletta fino al suo furto. Durante questo primo incontro non sorprende lo scetticismo di Antonio nei confronti dei poteri medianici della “santa”: “E che, me l’ha fatto trova’ lei il posto?” dirà alla moglie che invece vuole andarsi a sdebitare con la donna per aver indovinato il futuro lavorativo del marito. Con una nuova sicurezza in se stesso, Antonio non perderà l’occasione di far valere il suo punto di vista autoritario nei confronti della moglie. “Ma è possibile che ‘na donna come te, che c’ha due figli, la testa sulle spalle, debba pensa’ a ‘ste fesserie, a ‘sti imbrogli, a ‘ste fregnacce?” La sicumera mostrata nella prima visita si è dissolta in disperato fatalismo nella seconda visita, quando Antonio, ormai convinto che con i mezzi a sua disposizione non riuscirà a ritrovare più la bicicletta, decide in trattoria con Bruno (in una delle peggiori rese recitative di Maggiorana) che bisogna solo affidarsi alla guida dei “santi.” Una dissolvenza incrociata ci porta dalla trattoria direttamente a Via Paglia, dove con i due personaggi corrono verso la casa della santona. Alla colonna sonora si sostituisce la voce fuori campo dello speaker di una radio che annuncia l’imminente partita, ulteriore anticipazione della scadenza narrativa del furto finale che verrà realizzato in prossimità dello stadio. Al ritmo pacato della prima scena, subentra un’urgenza nel voler comunicare ed ottenere una risposta risolutiva prima del fatidico lunedì. Le scale vengono fatte quasi di corsa e dopo un’iniziale movimento circospetto di Bruno e Antonio nella casa della donna, reminescente dell’esitazione rispettosa dei fedeli al loro ingresso in chiesa, Bruno senza attendere il suo turno si fa spazio tra la gente sollecitando il padre a raggiungerlo. Nel sedersi con il figlioletto in braccio al fianco

della santona, la confidenza precedente posseduta muta in imbarazzo e umiliazione nel dover raccontare, secondo la sceneggiatura zavattiniana “i propri fatti in faccia agli altri.” Antonio é ormai un uomo piegato dalla sorte, intrappolato in una solitudine che si raddoppia quanto più é contrapposta ad un gruppo di persone. La condivisione dei propri problemi davanti alla comunit  sorda, atomizza la fiducia negli altri, appena “ieri” conquistata, in particelle d’indifferenza che a loro volta si riverberano sul vicino prossimo in una reazione a catena. Il paradosso di tale isolamento é nella sua coralit  che invece di servire da sprone alla solidariet  acutizza, in un montare di diffidenza, la solitudine del singolo. Anche per Antonio e Bruno il commiato si conclude con un “grazie” a suggello di un consapevole ritorno alla linea di partenza. I diversi ritmi che caratterizzano le sequenze del furto, riflettono l’importanza che Zavattini ad essi accreditava, preoccupazione che emerge in tutta la sceneggiatura. L’asciugatura del soggetto cinematografico, il numero ridotto degli avvenimenti, non vengono svalutati dall’azione ritardata ripetuta, ma ne acquistano invece forza dalla rilevanza fornita dalla diversa prospettiva sulla azione legata alla sua “ri-visione” in un tempo relativamente vicino a quello dell’azione primaria. Un cambiamento prospettico quindi in un tempo e spazio ravvicinato che non lasciano disperdere la drammaticita del racconto, vincolando fermamente lo sguardo dello spettatore alla circoscritta “rinarrazione.”

"L'enfant invente la vie, il s'y cogne, mais il développe en même temps toutes ses facultés de résistance."

François Truffaut

2. La parola come irruzione della discontinuità nel selvaggio dell'Aveyron

In un suo commento sul selvaggio dell'Aveyron, Truffaut afferma: "Je crois que la force de cette histoire réside dans la situation: cet enfant a grandi à l'écart de la civilisation, si bien que tout ce qu'il fait dans le film, il le fait pour la première fois."¹⁹⁰ Film dove "tutto avviene per la prima volta," L'enfant Sauvage raccoglie anche implicazioni tematiche e ideologie ricorrenti nell'opera cinematografica del regista: le alternate entrate e uscite tra vita privata e arte, il personalizzato adattamento cinematografico di un testo letterario, la solitudine dell'infanzia abbandonata, la riflessione metalinguistica sul cinema, la dimensione didascalico-pedagogica dell'intervento dell'adulto nella vita infantile. Questi diversi motivi, sottilmente intrecciati, non si aprono verso una soluzione della dicotomia cultura-natura sottesa al lavoro medico-pedagogico del Dottor Itard sul piccolo selvaggio dell'Aveyron, basato sul recupero della sensorialità, memoria ed ordine sotto il controllo empirico della punizione e della ricompensa, né tantomeno portano ad una coesa proposizione di etica per l'infanzia da parte del regista, ma piuttosto estrinsecano l'impossibilità risolutiva di giudizio dettata dall'ambigua matrice artistico-biografica Itard-Truffaut e dallo slittamento cronologico tra i documenti del medico (il rapporto del 1801 era destinato all'Accademia di Medicina per mettere a conoscenza i colleghi dei suoi progressi, l'altro del 1806 per il Ministero degli Interni per il rinnovo della pensione

¹⁹⁰ François Truffaut, "Comment j'ai tourné L'Enfant sauvage" L'Avant Scène Cinéma n. 107, 10.

a Madame Guerrin, la governante che si occupava del bambino) e la trasposizione cinematografica.

Il film stabilisce un doppio io autoriale, assieme a un doppio io dei personaggi per cui é difficile individuare una gerarchizzazione delle voci narrative. Le sovrapposizioni di ruoli, Truffaut attore nelle vesti di Itard, Truffaut regista che dirige Truffaut attore, e pensieri, i precetti pedagogici di Truffaut sovrapposti e integrati a quelli di Itard, provocano un'atomizzazione dei punti di vista la cui coerenza risiede proprio nella loro irrinconciliabilità di base. Così anche se Truffaut nel film dà una valenza prevalentemente positiva alla parola (assieme alle immagini) come mezzo di comunicazione, tale credo viene costantemente messo in discussione dal polisemico contenuto del messaggio visivo che riflette una molteplicità di voci sincroniche e diacroniche sulla lettura del testo originario. Truffaut riesce tuttavia a dare un senso di unità mantenendo la rappresentazione obiettiva, decisamente antiautoritaria, sostenuta stilisticamente da fotografia in bianco e nero, inquadrature principalmente in campi medi e lunghi, scarse soggettive e uso di mascherini in apertura e dissolvenza. A livello attanziale la messa a distanza dalla materia trattata viene realizzata affidando a Itard il ruolo dell'imperturbabile illuminista, la cui relazione con il selvaggio é basata soprattutto sulla severa applicazione di esercizi linguistici; anche sui personaggi di Victor e Madame Guerin, Truffaut riesce a mantenere un tono distaccato registrando l'affetto che si instaura tra di loro solo come un ulteriore passo avanti nel progresso evolutivo del bambino.

Nella sceneggiatura, pur rifacendosi al documento di Itard, Truffaut decide di dare spessore soprattutto al bambino. I documenti del medico specialista nella riabilitazione

dei sordo-muti, che con un elaborato schema medico-pedagogico basato su una empirica dinamica di punizioni e ricompense, mira a un totale recupero psico-fisico di un bambino “selvaggio,” diventa prima di tutto la storia di un bambino che rifiutato alla nascita dalla società, viene in essa reintegrato, non senza aver provocato in lui smarrimenti, lotte e rassegnazioni. Dapprincipio attrazione per il bel mondo parigino, il selvaggio comincia una vita regolare quando viene affidato alle cure di Itard e Madame Guerin. I duri esercizi di apprendimento ai quali viene sottoposto, la sollecitazione sensoriale attraverso bagni caldi e notti al freddo, se da una parte favoriscono il suo processo di civilizzazione, dall'altra evidenziano il lato coercitivo della società degli adulti nell'imposizione delle proprie regole e nello sradicamento di un bambino dal mondo originario. Per Victor (Itard gli dà questo nome perché risponde al suono della o) la nostalgia per la madre natura che lo ha accolto quando tutti lo hanno rifiutato, è sempre in agguato. Alla fine del film il ragazzo riesce a scappare, ma proprio quando Itard sta notificando la fuga di Victor e il suo fallimento educativo alle autorità, l'ex selvaggio ritorna, ormai consapevole di essere entrato a far parte definitivamente del consorzio umano.

Il voler dare prevalenza all'infanzia disagiata, piuttosto che alle redazioni di Itard, conferma una ponderata adozione del non documentarismo (per il regista la fedeltà al documento è “inconciliabile” per la ripresa a posteriori di un documento del passato) come linea stilistica di base. In un rapporto inviato da Jacques Rivette a Truffaut si insisterà sull'aspetto ricreativo e fictional che deve assumere la ripresa: “Tout, dans ce film, est obligatoirement composé (nous ne vivons pas en 1798, et Victor n'existe pas): à la fois mis en scène et joué. Tout faux parti documentaire, tout principe de tournage fondé sur le pris sur le vif (ou voulant donner l'illusion) serait un mensonge, donc une

faute[...] Ce qui commande, me semble-t-il, une mise en scène très apparente, explicite, [...]une re-constitution de phénomènes et attitudes précis: fabrication logique, donc poétique.”¹⁹¹

Seppure Truffaut sottolinei come la natura senza cultura sia matrigna, la pluridiscorsività filmica per contro sostiene la difficoltà di una presa di posizione assoluta, in particolare in riferimento alla cultura quando diventa non strumento di erudizione, ma di manipolazione dell’infanzia. Così viene smentita dalla stessa pellicola anche la polemica anti-godardiana e antonioniana seguita al film in cui Truffaut affermava “Ciò che amo del Selvaggio è che abbiamo sgombrato il campo da tutti questi recenti luoghi comuni per tornare all’essenziale: è formidabile poterci far capire, è formidabile tenersi in piedi, è formidabile camminare con le scarpe.....Ho voluto andare contro i raffinati della moda che affermano che è meglio non leggere affatto piuttosto che leggere un libro tascabile....”¹⁹² L’elogio alla comunicazione viene coscientemente tradito dalla revisione visuale applicata al documento itardiano, dove traspare la messa in questione dell’improprio uso del linguaggio-comunicativo quando ci si fonde in esso annullando quella soggettività che per contrasto è alla base della sua acquisizione. Nella trasposizione cinematografica di Truffaut, i documenti del Dottor Itard sul selvaggio, vengono tratteggiati sull’asse paradigmatico di silenzi-suoni-immagini sui quali alternativamente si impongono i punti di vista diegetici ed extra diegetici di personaggi, autori e regista. La prima sequenza ci fornisce un valido esempio di tale combinazione prospettico-tematica, dove predomina la voce del regista. Egli isola la figura del selvaggio in una dimensione edenica mitica inviolabile, dando rilievo al silenzio e

¹⁹¹ Gillain, Francois Truffaut: Le secret perdu 215

¹⁹² Tutte le interviste di Francois Truffaut sul cinema, a cura di Anne Gillain (Roma : Gremese, 1990) 162.

all'immagine. Prevale in questa scena lo stupore dello sguardo che si manifesta attraverso gli stilemi ricorrenti nelle scene "naturali": l'inquadratura distanziata che assorbe il personaggio nel paesaggio e che si impone come presenza assoluta e totale; ampie panoramiche che assumono di volta in volta una cadenza quasi musicale, all'unisono con i rumori della natura. Il film comincia con un'apertura a iride su una contadina che raccoglie dei funghi. Di sottofondo si ode un cinguettio d'uccelli. La camera, in un alternanza di campi medi e lunghi mostra un ragazzo che camminando a quattro zampe si avvicina ai funghi, ne mangia alcuni e poi li abbandona per correre ad un ruscello e bere l'acqua a grandi sorsi. È nudo, sporco con i capelli lunghi. Si arrampica su un albero e guarda in alto il sole che penetra attraverso le foglie. Si culla in un movimento automatico (che ricorda quello dei bambini autistici) avanti e indietro. Attorno il silenzio. Uno zoom si apre lentamente in una panoramica veduta della foresta, mescolando l'albero su cui si trova il selvaggio con l'immensità della vegetazione. Un altro zoom all'indietro termina con un iride che definisce la prima visione del selvaggio. Il bambino è ripreso in un rapporto simbiotico-metamorfico con la natura che sottolinea l'inestricabile appartenenza dell'uno all'altro. Quando sgattaiola a quattro zampe nella foresta è difficile distinguere la sua figura da quella dell'ambiente nel quale si muove. L'allontanamento della camera in zoom indicava l'impossibilità di accesso dell'occhio educato su questa mistica unione, sollecitando il rispetto per l'armonia uomo-natura. La primordialità della sequenza è stata ottenuta con una tecnica di ripresa da cinema muto, imponendo un bianco e nero che rispecchiasse con una maggiore stilizzazione l'atmosfera positivista del film. Al direttore di fotografia Nestor Almendros (al primo film con il regista) Truffaut aveva chiesto di adoperare dei mezzi tecnici che riuscissero

ad evidenziare il parallelismo tra iniziazione visuale cinematografica e inizio dell'esperienza umana alla base del film. L'uso dell'iride (effettiva "vestigia antediluviana" ritrovata da un assistente di Almendros in un negozio d'antiquariato) e lenti di grand'angolo con lo sfruttamento massimo della luce naturale (o quella delle candele) aiutano a definire la proposizione della promordialità fondata tutta sulla visualità. Come afferma il direttore della fotografia:

I always admired the photography of the silent cinema, and The Wild Child gave me the chance to pay homage to it. [...] Those professionals (Dreyer, Stiller, Griffith, Chaplin, Feuillade) used natural lights, either because they did not have enough money to use substitute lighting or because they lacked the crews and the technology that was developed later on. Completely unaffected, their style had an austere, purified precision that has since been lost. Landscapes, faces, and objects ask only for their own beauty, unadorned, free of pathos, like the world seen for the first time.¹⁹³

La chiusura della prima sequenza celebra la coincidenza dell'origine dell'uomo e quella dell'inizio del cinema, includendo nel campo dell'emozione della prima volta anche lo spettatore, attraverso un linguaggio cinematografico defamiliarizzante dove la purezza dell'immagine e il silenzio del suono si sostituiscono all'ammicciamento e all'accondiscendenza che spesso ritroviamo nei film dell'infanzia. Come il selvaggio, la macchina da presa di Truffaut é in sintonia con il linguaggio dei suoni della natura. Grazie alla sua superiore sensibilità visiva e auditiva, senza distaccarsi dall'amorfo flusso del fenomenico, riesce a farsi strada nell'oscurità e mormorio confuso e ricavarne forme sonore limpide e immagini distinte, epifanie artistiche del totale naturale delle origini. Lo sguardo del selvaggio sull'albero, rivolto in alto verso il sole, metaforizza il movimento

¹⁹³ Nestor Almendros, A man with a Camera, Trad. R. Phillips Belash (New York: Farrar-Straus-Giroux, 1984) 83-84.

ascensionale verso cui tende il binomio uomo-natura. La luce naturale del sole, in funzione equivalente a quella artificiale delle candele per Itard, è il primo elemento “illuminante” con il quale il bambino viene in contatto. Truffaut isola la luce diretta del sole su di lui facendolo emergere dall’indistinta oscurità degli alberi intorno, enfatizzando come in questo frangente il sole sia lume più importante di cui il bambino abbia bisogno per sopravvivere nella foresta.

Jean Collet evidenzia come nella sequenza iniziale ciò che si impone allo spazio sonoro della natura è il suono del respiro muto del ragazzo.¹⁹⁴ Egli si relaziona al mondo con l’olfatto, la vista, l’udito in un rapporto di immanenza e coincidenza con la natura: il selvaggio è la natura. “In questo processo unitario il bambino selvaggio è tutt’uno, riprendendo Marx, con la sua attività vitale mescolandosi ad essa senza mai contrapporla a sé come oggetto.”¹⁹⁵ È immerso nella lingua, ovvero nella natura dell’uomo, in un blocco unitario continuo in cui l’infrazione può essere apportata solo dalla genesi della differenza tra *lingua* e *discorso*. “Natura, scrive Giorgio Agamben, se ben si riflette, può solo significare lingua senza parola, *genesis syneches*, ‘origine continua,’ nella definizione di Aristotele, ed essere natura significa essere sempre già nella lingua.”¹⁹⁶ Come vedremo, l’intervento linguistico del Dottor Itard sul selvaggio va inteso come irruzione della discontinuità nell’immanenza della dimensione uomo-natura, inizio della soggettività e di una nuova relazione soggetto-oggetto, soggetto –soggetti.

Alla sequenza della cattura del selvaggio da parte dei contadini, segue quella di Itard che dal suo studio, legge l’articolo di giornale sull’accaduto, reiterando verbalmente ciò che è stato appena mostrato. La rottura del discorso visivo del film stabilisce il passaggio

¹⁹⁴ Jean Collet, *Le cinema de Francois Truffaut* (Paris: Pierre Lherminier Editeur, 1977) 174.

¹⁹⁵ Agamben, *Infanzia e storia* 50.

del punto di vista dal regista a quello sovrapposto di Itard personaggio e Truffaut attore. Lo stesso episodio dà spazio stavolta alla parola piuttosto che all'immagine, adattandosi alla diversa valenza prospettica da cui viene osservato. La visione idillica della scena d'apertura da parte dell'artista, diventa prima cronaca per i giornali e poi "caso" scientifico da analizzare per il Dottor Itard. Quella di Itard è anche l'elaborazione verbale, quindi necessariamente culturale, dell'accaduto. Con questo non tanto sottile gioco dei punti di vista, facendo "ridire" la sequenza precedente ad Itard, Truffaut gli consente di stabilire un contatto con lo spettatore secondo i suoi termini, ossia usando il linguaggio che per il medico è il "mezzo di comunicazione destinato a fare conoscere immediatamente i propri bisogni,"¹⁹⁷ che nel suo caso sono legati all'egoistica volontà, di chi ha finalmente trovato una missione, di controllare la natura con la civiltà.¹⁹⁸ A questo punto è chiaro l'avvenuto scollamento tra i punti di vista del medico e del regista riguardo alla funzione dell'educazione linguistica di Victor. Il piano di Itard per lo sviluppo della personalità di Victor si articola su tre livelli: prima c'è l'associazione della parola all'oggetto e viceversa; secondo l'astrazione della parola dall'oggetto affinché possa avere un significato in sé; la terza fase è quella della formazione di Victor come soggetto morale, con una coscienza di sé che gli permetta di diventare un "giovine ben educato." Ciò che interessa ad Itard è soprattutto la formazione del cittadino, a Truffaut la pari dignità degli esseri umani, ai quali indistintamente spetta un'educazione. Nel film abbondano presentazioni di oggetti concreti (pettini, chiavi, piume) a cui la parola dà poi identità, mostrando il graduale effetto animistico sugli oggetti del senso.

¹⁹⁶ Agamben, 50

¹⁹⁷ Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, (Paris: Edition du Seuil, 1969) 187.

¹⁹⁸ Truffaut tuttavia pensava che questo sentimento fosse inconscio. Vedi Paola Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut* (Milano: Baldini & Castoldi, 1996) 338.

Metaforicamente questo mutamento può essere traslato nella figura stessa di Victor, che da oggetto concreto da osservare e analizzare diventa soggetto umano con una propria personalità. Quando è ancora imprigionato nel villaggio dove è stato catturato, una visualizzazione dell'emergente io del ragazzo viene data dal primo close-up sul suo volto appena lavato e sbiancato da un guardiano, emersione primaria dall'indistinta "oscurità" naturale di provenienza. Nell'ufficio del dottor Pinel, collega di Itard presso l'Istituto per Sordomuti a Parigi, Victor viene misurato e analizzato come un oggetto. Il bambino è stato da poco prelevato dalla foresta e preserva ancora le caratteristiche fisiche del selvaggio (capelli incolti, unghia lunghe, postura a quattro zampe, corpo pieno di cicatrici) di quando è stato ritrovato. L'oggettivazione del bambino è resa ancora più evidente dalle annotazioni che lo scrivano-segretario fa delle misurazioni di Pinel. Il bambino comincia a muoversi fermandosi davanti ad uno specchio. Guarda la sua immagine riflessa e cerca i due medici dietro di sé. I due osservatori, Pinel ed Itard si avvicinano e le tre figure, disposte gerarchicamente l'uno dietro all'altro, si guardano e guardano Victor nello specchio. Itard prende una mela, il frutto del desiderio, e la riflette nello specchio dietro la testa di Victor. Questi dapprima cerca di afferrarla sullo specchio, poi realizza che è un'immagine e la prende dalle mani di Itard. Con una ritardata entrata nella fase lacaniana "dello specchio," Victor riconosce la differenza tra sé stesso e l'immagine riflessa, muovendo il primo passo verso la costituzione dell'io nella sua differenziazione dall'ambiente. Includendo nella bilanciata inquadratura in campo medio le figure di Itard e Pinel, Truffaut estende la prima volta della soggettività di Victor anche agli altri due personaggi. L'incrocio dei tre sguardi allo specchio, da rilievo al progressivo accesso verso una riconosciuta identità basata tutta sull'immagine,

accompagnata solo dal sonoro della musica della descrizione di Itard e quella del flauto che sancisce una tregua tra Victor e gli “altri.”

Itard crede nel linguaggio come mezzo per dare a Victor gli strumenti di autodefinizione necessari per inserirsi nella società. Lo schematismo e la ripetitività degli esercizi a cui sottopone il bambino (la cui accumulazione non implica mai il pieno raggiungimento dell'obiettivo prefissato), rivelano un disinteresse per il recupero dello stato emotivo infantile, ormai completamente compromesso, mirando invece alla formazione dell'uomo civile. L'iterazione delle prove senza soluzioni definitive ha anche la funzione indicata da Jean Pierre Oudart: sintesi del desiderio senza fine di una regressione ad uno stato di natura anteriore a qualsiasi compromesso e dell'accesso al linguaggio per ristabilire la normalità nel selvaggio Victor.¹⁹⁹ Il desiderio che non verrà mai esaudito è il vero filo narrativo che Truffaut si propone di analizzare, conscio dell'impossibilità e inutilità della soluzione del “caso Victor.” Come Itard, anche Truffaut (attraverso la sua opera) ha sempre riconosciuto la centralità del linguaggio nella formazione dell'individuo. Similmente agli altri suoi personaggi infantili, anche per Victor il regista crede che la parola possa avere una funzione salvifica. In Les Quatrocents Coups la letteratura e il cinema sono per Antoine Doinel il suo clandestino “Eureka! Ho trovato”²⁰⁰ per opporre resistenza al mondo esterno; in L'argent de poche il rifiuto di recitare Molière a richiesta della maestra, per poi dare una performance eccellente per i soli compagni di classe, rivendica libertà e indipendenza dai grandi.²⁰¹

¹⁹⁹ Jean Pierre Oudart, “L'enfant sauvage” *Cahiers du cinéma*, n.220, 1970.

²⁰⁰ Per aver citato questa frase da La ricerca dell'assoluto di Balzac, Antoine Doinel è accusato di plagiarismo dal suo maestro.

²⁰¹ Anne Gillain afferma che per Truffaut l'emozione appartiene innanzitutto ai film della sua gioventù unica primaria e sola ordinatrice della sua sensibilità. Se l'emozione trae origine da un'infanzia che è unica esperienza generatrice dell'ordine, si comprende come il processo creativo si collochi per lui, sotto il segno dell'incoscienza. Truffaut rimane impressionato dal un modo di rappresentazione sensibile che si sottrae ai

Nel caso specifico de L'enfant sauvage, Truffaut uomo-regista-pedagogo desidera dare attraverso la parola l'infanzia a Victor che non l'ha mai avuta. Riformulando il pensiero di Agamben in Infanzia e storia, possiamo affermare che per Victor l'acquisizione della parola, la sua possibilità di dare un'interpretazione al segno, diventa definizione di una soggettività che si forma con l'esperienza (origine e conseguenza della soggettività) del mondo, interrompendo la contigua continuità con la natura, nell'ambito della quale si genera, cresce, si storicizza il linguaggio. Come scrive Agamben:

Poichè la pura lingua è, in sé, atorica, è considerata assolutamente, natura, e non ha alcuna necessità di una storia. Si immagini un uomo che fosse sempre già parlante. Per un tale uomo senza infanzia, il linguaggio non sarebbe qualcosa di preesistente, di cui doversi appropriare, e non vi sarebbe per lui né frattura tra lingua e parola né divenire storico della lingua. Ma un tale uomo sarebbe, per ciò stesso, immediatamente unito alla sua natura e non troverebbe in questa da nessuna parte una discontinuità e una differenza in cui qualcosa come una storia potrebbe prodursi.²⁰²

Metaforicamente per Truffaut, scientificamente per Itard, le immersioni nell'acqua bollente del ragazzo affinché possa acquistare la sensibilità, sottolineano la necessità di stimolare una diversa percezione, di attuare un'effrazione con il proprio mondo, riattivando una capacità di provare e quindi di conoscere, che è solo il primo gradino verso l'esperienza della lingua. Dare un'infanzia a Victor, significa dargli la possibilità di "espropriarsi di essa costituendosi come soggetto del linguaggio"²⁰³ attuando un'entrata nella sfera umana. Ciò avviene penetrando il "segno chiuso" della lingua della

principi del pensiero cartesiano. I meccanismi della finzione si impongono come la sola griglia di intellegibilità, i soli garanti contro l'incoerenza. Così dona alla sua opera una appartenenza istintiva rifacendosi ai racconti e ai miti, ovvero forme narrative che mettono direttamente in gioco le strutture profonde dell'incoscienza collettiva. In Francois Truffaut: Le secret perdu, 17-18

²⁰² Agamben, 51

²⁰³ Agamben, 49

natura, trasformandola e dandole un senso trasferendola nel discorso. In questo modo, al problema dell'incomunicabilità sostenuto dai suoi contemporanei, a cui abbiamo precedentemente accennato, Truffaut replica con un auspicato ritorno all'infanzia con cui costruire una nuova storia del "discorso umano." Nella visione truffautiana della lingua, le tecniche riabilitative itardiane sono necessariamente destinate a fallire per la loro negligenza della formazione storica del linguaggio. Itard passa dall'oggetto al segno e all'astrazione dell'oggetto con metodica ossessione, senza preoccuparsi del vuoto esistente dietro al significante se privato dell'imput soggettivo-percettivo di Victor. E in realtà, nonostante Truffaut abbia positivizzato l'intervento di Itard perché "meglio leggere un libro tascabile che non leggere affatto," le parole per Victor resteranno sempre e solo degli oggetti. Il ragazzo, rimasto al servizio nella casa di Madame Guerin fino alla sua prematura morte a quarant'anni, non sarebbe mai riuscito a dominare la funzione simbolica della parola.²⁰⁴

Lo spettatore e il regista dei nostri giorni, a differenza di Itard, sanno anche che alla base della formazione del linguaggio infantile un ruolo determinante è affidato alla figura materna, che lo struttura e lo sollecita inconsciamente sin dagli inizi, introducendolo ai suoni della propria lingua. Nei suoi studi su Truffaut, Anne Gillain ha spesso evidenziato come gli scritti di Donald Woods Winnicott ben si adattino ad illuminare la creazione artistica del regista, notamente inseparabile dalla sua vita privata.²⁰⁵ Winnicott ha identificato nello sviuppo infantile uno spazio che egli definisce transizionale. È uno spazio illusorio generato dalle cure materne. Si costituisce nei primi

²⁰⁴ Vedi Mannoni 184-201.

²⁰⁵ La Gillain ha studiato soprattutto l'applicabilità delle teorie winnicottiane alle piccole figure delinquenziali del cinema truffautiano, identificando nell'atto del rubare un gesto simbolico, e non di

mesi della vita del bambino quando ancora non ha consapevolezza della differenza tra realtà esterna e realtà interna, grazie all'aggiustamento della madre del mondo esterno a quello delle esigenze del bambino. Lo spazio transizionale è il punto di unione e separazione tra madre e figlio. È uno spazio condiviso che nel corso degli anni (in un normale ambiente affettivo) si trasforma in una zona creativa e ludica. "The mother adaptation to the infant's need, when good enough, gives the infant the *illusion* that there is an external reality that corresponds to the infants' own capacity to create."²⁰⁶ La concretizzazione dello spazio transizionale è l'oggetto transizionale, il famoso orsacchiotto o copertina che aiuterà il bambino a superare la minaccia della separazione. "The paradox of this object is that in order to be created by the child, it has first to be found near the child. It is both a subjective and objective phenomenon and bridges the gap between inner and outer reality."²⁰⁷ Senza gli affetti dei propri genitori, il bambino perde questa capacità di relazionarsi al mondo esterno e soffre quella che Winnicott definisce "unspeakable agony."

La caduta dall'albero di Victor, espulsione dall'utero materno della natura, corrisponde simbolicamente alla sua nascita nel mondo degli esseri umani. Le prime braccia che lo accoglieranno saranno però quelle dei contadini che gli danno la caccia come se fosse una bestia. Come il coltello che aveva cercato di ucciderlo alla prima nascita, quella della caccia e un'altra iniziazione violenta del "neonato" alla vita con gli uomini. E se prima, nella sua comunione con la natura, l'autonomo cullarsi gli permetteva con sollievo di guardare verso il sole, adesso nella prigione in cui rinchiuso

necessita, di sollecitazione dell'attenzione degli adulti. Vedi "The Little Robber Boy as a Master Narrator" *Wide Angle* Vol. 7 n. 172, 1984, 108-117.

²⁰⁶ Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité* (Paris: Gallimard, 1975) 25.

²⁰⁷ Gillain, *Wide Angle* 113.

per chissà quale colpa, a nulla vale l'attuazione di quel dondolio che si sostituiva al grembo materno. Per un bambino che continua ad essere orfano anche alla sua rinascita, il linguaggio diventa "oggetto transizionale" tra lui e l'unica madre che conosca: la natura. La parola diventa il primo oggetto che si ritroverà al fianco dal momento del suo secondo ingresso al mondo ed è l'unico oggetto che gli possa far tollerare il distacco dalla madre posseduta (natura) permettendogli di richiamarla e usando appropriatamente il suo nome. Emblematicamente la parola latte, sostitutiva (come dimostra la cinematografia infantile truffautiana) della parola mamma, sarà la prima composta da Victor con le lettere di legno per effettuare una richiesta, per "comunicare una necessità" di affetto. *Eau* è il primo suono che riesce riconoscere. Quello dell'acqua della vita con la quale il bambino ritrova il puro piacere bevendola o lasciandosi bagnare dalla pioggia al chiarore della luna. Nonostante il continuo anelito verso la madre abbandonata, come testimonia il suo desiderio di passeggiate e sguardi verso la finestra, le parole sono state capaci di definire attorno a Victor uno spazio transizionale, dove ha potuto esprimere la sua creatività, come testimonia il piccolo porta-gesso costruito per i suoi esercizi alla lavagna. La figura della madre assente si riallaccia all'autobiografia di Truffaut. Nell'opera del regista, figlio non voluto allevato dalla nonna, la scomparsa della madre è un'immagine che si ripete ossessivamente. In Antoine Doinel è una madre assente e desiderata, indifferente e poco affettuosa in casa e calda amante fuori, non lascia ad Antoine che la possibilità di idealizzare il suo femminino ammirando le sue gambe di nascosto. Diversa è la posizione di Julien, sul cui corpo la madre e la nonna hanno lasciato i segni del loro "disinteresse." Per Victor, la madre assassina invece è una non entità verso cui tendere seguendo una pulsione biologica, ma a cui è impossibile dare un volto umano o animale

che sia. All'abbandono della madre, i bambini di Truffaut reagiscono con un desiderio di riaverla. La ricorrenza del tropo del latte, diventa affermazione di un bisogno dei più fondamentali dell'infanzia. Per Doinel, la bottiglia di latte bevuta tutto d'un sorso all'alba nella solitudine senza meta di Parigi, diventa ritemprante riempitura dell'insaziabile sete di amore materno. I fratellini De Luca in L'argent de poche preparano il latte "favoloso" la domenica mattina mentre i genitori dormono, realizzando da soli, secondo i loro bisogni e termini, la colazione ideale anche senza famiglia. Ne L'enfant sauvage, Madame Lemerì con il suo bambino in braccio che giornalmente versa il latte a Victor in sosta presso la sua casa durante le passeggiate con Itard, incarna la madre ideale truffautiana. Giovane e piena di amorevole grazia, ella è oggetto di amore e di desiderio per il suo piccolino divenendolo, spontaneamente, anche per Victor. La metodicità con la quale preleva la caraffa del latte dalla credenza per versarlo nella ciotola del ragazzo, diversamente da quella rigida e controllata della casa di Itard, viene ripresa dando rilievo alla centellinazione del gesto in un'azione allargata al massimo, come a riflettere il desiderio di infinitizzazione di quell'atto che Victor si auspica ad ogni incontro.

Ma nel cinema di Truffaut alla madre non viene concessa la possibilità di rientrare appieno nel territorio affettivo dei figli una volta che ne è uscita fuori. Nei bambini da lei abbandonati il desiderio di lei è direttamente proporzionale alla sua irrecuperabilità. Così anche se Madame Guerin è quella che protegge Victor dai massacranti esercizi a cui lo sottopone Itard, o lo nutre e lo accudisce, il suo è un ruolo di madre a metà, sospesa tra quello della buona governante che si prende cura del bambino e l'istinto di donna che porta alla comprensione e alla difesa del suo comportamento. Se però la figura della

madre é insostituibile, per Truffaut quella del padre può camaleonticamente trasformarsi anche in quella materna. Impersonare Itard, ha dato al regista la possibilità unificare quell'ideale di madre e padre che ha sempre vagheggiato, basato su un rapporto diretto e disinteressato nei confronti dei figli, e lo fa con gli unici mezzi a sua disposizione: la creazione artistica. "Il m'a semblé que le travail essentiel dans ce film n'était pas de régler la mise en scène, mais de s'occuper de l'enfant. J'ai donc voulu jouer le rôle du docteur Itard pour m'occuper moi-même de l'enfant, pour éviter de passer par un intermédiaire."²⁰⁸ La combinazione dell'atto creativo del regista, assieme a quello pedagogico-descrittivo dei diari-documenti di Itard, concepisce il personaggio di Victor. Come afferma il vecchio ne L'homme que aimait les femmes: "Il n'y arien de plus beau que de faire un livre, sinon peut-être faire un enfant."²⁰⁹ La trasmissione della cultura che si sostituisce agli affetti, come nell'esperienza personale del regista, spetta di diritto al padre, in questo caso ad Itard, che come descrive Truffaut, parla al ragazzo come la nutrice al suo bebè. Si spiega così il percorso "patrilineare" del cinema di Truffaut ed in particolare dell' Enfant sauvage. Sempre nella mescolanza vita arte, il ruolo di padre di Bazin si reincarna adesso nel figlio adottivo Truffaut, che a sua volta diventa padre di Jean- Pierre Leaud- Antoine Doinel a cui L'enfant sauvage é dedicato. Truffaut diventa padre creatore di Victor sul quale, con e attraverso Itard riesce ad imporre una paternità culturale che possa salvare il selvaggio dalla morte, come Bazin lo aveva salvato dal riformatorio e dal manicomio. Nella sua opera, Truffaut ha cercato di dare voce all'infanzia infelice, a quei bambini intrappolati tra il desiderio di fuggire e l'incapacità di

²⁰⁸ François Truffaut, Le plaisir des yeux (Paris: Flammarion, 1987) 85.

farlo a cui non resta che crescere per combattere il “mondo adulto dell’impunità.”²¹⁰ A ciò è legato il bisogno di educare, di insegnare come guardare gli adulti attraverso i bambini. L’identificazione Truffaut-Itard suggerisce anche altre combinazioni, come quella del regista-attore in una riflessione metacinematografica sul racconto messo in scena e sul mettere in scena se stesso: “Dal giorno in cui ho deciso di interpretare Itard, il film ha acquisito per me una ragione d’essere completa e definitiva. Da questa esperienza non ho ricavato l’impressione di aver recitato un ruolo, ma quella di aver diretto il film davanti alla macchina da presa e non dietro come d’abitudine.”²¹¹

Il gioco dei passaggi dal semiotico al semantico realizzato dagli esercizi di Itard, dove si procede dall’identificazione del segno, come mostrano le immagini che il dottore disegna alla lavagna e la sovrapposizione di oggetti reali ad essi, alla sua comprensione, viene ripreso ribaltatamente nella scrittura diaristica del medico. Il medico riporta sul diario ciò che ha appena sperimentato con Victor, che possiede la stessa matrice del riconoscimento semiotico che ha per Victor l’identificazione del segno sulla lavagna. Come scrive Emile Benveniste: “Il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso. La differenza tra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte dello spirito: quella di percepire l’identità tra anteriore e attuale, da una parte, e quella di percepire il significato di un’enunciazione nuova, dall’altra.”²¹² Cinematograficamente il diario di Itard diventa un essenziale escamotage narrativo per “far rivivere nel presente cronachistico, un testo ormai consacrato alla scienza.”²¹³ Esso diventa specchio del rapporto tra i due personaggi, block

²¹⁰ Truffaut Le palisir des yeux 29.

²¹¹ Truffaut, Tutte le interviste di Francois Truffaut sul cinema 163.

²¹² Emile Benveniste citato in Agamben 53.

²¹³ Malanga 334.

notes che racchiude appunti per la lavorazione del film attraverso le tecniche educative adoperate da Itard, simbolo di un atto creativo per il regista e personaggi. In questo modo allo spettatore vengono ricordati i due diversi piani riconoscitivi su cui si articola il film: quello dell'immagine e quello della scrittura, in questo caso quella del diario. Ma l'inchiostro sulla carta bianca riporta solo una parte di ciò che è stato scritto, per cui lo spettatore partecipa ad uno slittamento del semantico, il cui completamente viene affidato alla voce fuori campo del personaggio-attore-regista che rilegge per intero tutta la scrittura di Itard, introducendo un altro senso utile all'identificazione del segno: quello uditivo.²¹⁴ La costante del raddoppiamento della percezione del prima e dopo il segno effettuato dalla iterazione scritta e parlata di Itard contrapposta a ciò che è mostrato nel film, mira a rendere cosciente lo spettatore della dicotomia e arbitrarietà nel senso dell'immagine e della parola, mantenendo viva la sua partecipazione percettiva legata alla visualità e intellettiva legata alla parola. Soltanto nella sequenza in cui Itard punisce ingiustamente il ragazzo per verificarne la sua crescita morale, l'azione posticipa la scrittura nel diario. Il morso reattivo da parte dell'allievo, testimonia la riuscita del test ma evidenzia anche il parziale fallimento dell'educazione finora impartitagli, in quanto Victor reagisce all'ingiustizia con un gesto che dimostra la persistenza della sua appartenenza al mondo selvaggio. Per Itard, scrivere il diario se da un parte connota la sua professionalità e la sua abilità nell'uso della lingua come coordinatrice del caos fenomenico, la scrittura rappresenta anche il suo limite, in quanto riesce a relazionarsi al ragazzo solo attraverso di essa, incapace di una comunicazione diretta fatta di reciprocità di sguardi e affetti. Per questo, in contrasto con la scena in cui alle richieste di affetto di

²¹⁴ L'importanza del senso uditivo viene puntualmente ribadita anche attraverso le immagini di poster nella casa di Itard e nella biblioteca che rappresentano un cranio con il particolare della sezione anatomica

Victor esprime prendendo le mani del medico e ponendosele sul volto, Itard replica dicendogli “La parole aussi est une musique, Victor... Tu la connais peut-être,” Truffaut, provocatoriamente, decide di dare invece alla figura di Victor pieno possesso delle sequenze musicali, lasciando ad Itard il ruolo di spettatore. Il mandolino di Vivaldi accompagna le scene di movimento e della comunicazione come quando Victor va a prendere gli oggetti richiesti, o durante le passeggiate giornaliere quando il ragazzino indossa la tuba del maestro.²¹⁵ Il ritmato tempo musicale segue gli spostamenti del ragazzo a cui fa da sfondo la rigida immobilità di Itard. La musica è la parola di Victor che prende supremazia sui limiti della scrittura di Itard. Essa segue il suo corpo nei suoi incontrollati e liberi movimenti che di volta in volta esprimono il suo desiderio di integrazione negli elementi diventando “l’albero, l’uccello, il sole e il cielo,”²¹⁶ sempre in antitesi allo spazio d’azione ed espressione del maestro: la pagina bianca. L’impostazione cinematografica della scena in cui Victor, osservato da Itard, si muove carponi nella notte accompagnato dalla musica del mandolino, esemplifica egregiamente la simbiosi Victor-musica-movimento-parola proposta dal regista. Girata inizialmente con un effetto “day for night”²¹⁷ (la scena è stata poi rifilmata con luce artificiale, proprio perché i ritmici movimenti del personaggio portavano zone d’ombra alla luce naturale, opacizzando l’effetto illuminato della luna.²¹⁸ Dei campo-controcampo mostrano Itard immobile dietro la finestra con in mano una bugia, mentre Victor sotto il chairone della luna spazia in tutti gli angoli del giardino. Un lungo piano sequenza, mostra il bambino che in armonia con gli elementi naturali, ritmicamente “danza” felice sotto la pioggia.

dell’orecchio.

²¹⁵ Vedi Insdorf 155.

²¹⁶ Collet 179.

Agli occhi di Itard, lo sguardo del “selvaggio” in alto verso il cielo, si connota di un tale lirismo da far prevalere l’immagine di un canto alla luna piuttosto che quella dell’ululato selvaggio di un lupo, come conferma il campo lungo finale che isola il pianeta raggiunto da un sospeso sguardo meditativo del medico. In questo sagace scarto traspositivo Truffaut dimostra come la musica, manifestazione culturale per eccellenza, appartenga alla sfera espressiva di Victor piuttosto che a quella dell’educatore, proprio per la sua intrinseca proprietà sensitiva che richiede una percezione integrale, non frenata da alcuna scientificità. L’armonia musicale può solo essere verbalizzata da Itard (ricordando a Victor che tale proprietà appartiene alla parola) verso cui, come nei rapporti interpersonali con Victor, è incapace di aprirsi ad essa direttamente.

L’opposizione luce-buio, sostenuta ed evidenziata dal bianco e nero della fotografia, si inserisce come antinomica metafora di chiara “matrice” illuminista, che oppone ai lumi del sapere, le tenebre dell’ignoranza. Le candele della casa di Itard, non accompagnano solo i percorsi conoscitivi del medico e Victor (Itard scrive il suo diario alla luce della candela, Victor impara le posizioni labiali esprimendo alcuni fonemi davanti ad una candela guardandosi allo specchio) ma danno visibilità anche alla conoscenza dei sentimenti che si stanno stabilendo tra discepolo e maestro. La scena che segue la notizia della decisione governativa di non voler rinnovare la pensione a madame Guerin, mostra Victor da solo interessato e contento davanti alla bugia mentre giocherella con la fiammella, adattando la sua conoscenza del fuoco allo strumento di cultura di Itard. La luce della candela testimonia anche il primo gesto affettuoso tra i due, quando il medico (rientrato dalla sua visita governativa che rinnovava la pensione a madame

²¹⁷ Le riprese avvengono durante il giorno in modo da creare sullo schermo un effetto notte, senza usare luci artificiali.

Guerin) entra di notte nella camera di Victor per comunicargli la buona notizia, e questi gli prende la mano per farsi carezzare, dimostrando in fondo di non essere "incapace di socializzare." Al binomio luce-buio si affianca quello tra interno ed esterno, in cui si inserisce l'uso delle finestre attraverso le quali vengono riprese la maggioranza delle azioni in tutti e due gli spazi. La loro funzione é un richiamo alla componente metacinematografica del film. Simili alla macchina da presa nella loro funzione inquadrante, facilitano la trasposizione direttoriale di Truffaut regista sul set in combinazione con il suo ruolo di attore. Ma esse, come puntualizza Annette Insdorf, fungono anche da spazio intermedio tra i due ambienti. "The dynamic rather than the ornamental presence of these windows, as well as the setting of Itard's home, suggests that this is a mediating landscape between nature and society, accomodating both but dominated by neither."²¹⁹ All'interno della finestra troviamo lo spazio dell'istruzione, della civiltà e protezione. All'esterno invece quello della libertà e dell'immaginazione. Victor durante gli estenuanti esercizi con Itard é facilmente distratto da ciò che avviene fuori dalla finestra. In casa, lo ritroviamo sempre nelle prossimità di una finestra in un desiderio di contatto con lo spazio-naturale che si amplifica ogni qual volta le finestre sono chiuse, come dimostrano le sue mani sui vetri che bramano un contatto diretto con l'esterno. La sua ricompensa per gli esercizi ben fatti é un bicchiere d'acqua che beve sempre davanti alla finestra. "The child favorite spot seems to be at the open window, boundary between inside and outside, constriction and mobility, affection and freedom."²²⁰ L'esterno, grazie a Victor che anela sempre ad esso, penetra come un macigno nella casa di Itard costituendosi come referente opposto alla sua disciplina

²¹⁸ Vedi Almendros 87.

²¹⁹ Insdorf 154.

educativa, tanto da doverlo integrare (con passeggiate giornaliere e concessioni di sguardi alla finestra) nel suo procedimento educativo. Anche il medico é spesso davanti alla finestra, ma in un rapporto molto piu sofferto di quello del suo allievo. Il suo scrittoio é collocato in prossimità della finestra, ma egli scrive il suo diario voltandole le spalle (nella scena finale quando sta scrivendo ai suoi superiori della fuga di Victor é ad un'altra scrivania laterale alla finestra, e anche qui il suo sguardo non é rivolto verso di essa così non si accorge subito del rientro del ragazzo). Quando invece si trova anch'egli alla finestra lo é sempre in maniera discreta, da osservatore non visto (come quando guarda Victor felice sotto la pioggia), in un rapporto quasi di timore nei confronti di un mondo che non riesce ad addomesticare se non inserendolo nella struttura della lingua, e a cui si relaziona con paura vedendolo come una costante minaccia che potrebbe portargli via Victor. ²²¹ Scriveva Charles Baudelaire in Les Fenêtres : "Celui que regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais de choses que celui que regarde une fenêtre fermée.... Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie."²²² Quello descritto da Baudelaire é il diverso modo di porsi "alla finestra" di Victor e Itard. Il ragazzo guarda attraverso le finestre sempre aperte, riuscendo a penetrarle anche quando sono chiuse o addirittura catapultandosi da esse per riuscire a "vivere, sognare o soffrire la vita." Per Itard anche una finestra aperta diventa chiusa, per la paura dell'uomo di scienza di lanciarsi nell'imprevedibile caos della vita, nell'incontrollabile flusso degli eventi. Seppure in maniera meno accentuata, anche Victor non sarà immune dal contagio

²²⁰ Insdorf 153.

²²¹ Collet afferma che l'unica grande paura di Itard é che il bambino possa fuggire dalla finestra. Collet 175.

dell' "interno" della casa di Itard, pagando lo scotto del difficile compromesso tra spirito e conoscenza, immaginazione e scienza.

Collet sottolinea come il film si sviluppi secondo un'asse verticale, quella della natura, e uno orizzontale che è la cultura. Con la sua caduta dall'alto, il selvaggio abbandona la dimensione mitica della foresta, per addentrarsi in quella conoscitiva della civiltà.²²³ Nella costante tensione tra verticalità e orizzontalità, possiamo iscrivere nella prima un progresso nell'immaginario e nella seconda uno nel cognitivo. Una volta lasciata la foresta, Victor non riesce a stabilire lo stesso contatto "integrale" precedente al suo ingresso nella società. Pur mantenendo il desiderio di ricongiungimento, il suo modo di relazionarsi è stato per sempre contaminato da quello della cultura, intensificando nell'approccio ad essa la dimensione orizzontale terrena piuttosto che quella verticale aerea. Significative nella visualizzazione di questo cambiamento sono le due scene in cui Victor è sull'albero. In apertura, quando ancora nudo si dondola tra le copiose fronde, e dopo la cattura quando a casa di Itard, va a rifugiarsi ripulito e vestito sull'albero del giardino. Nella prima, come discusso in precedenza, Victor guarda verso il sole illuminato dalla sua luce che sottolinea dimensione ideale. Victor è ancora nella fase pre-cognitiva, nel territorio del simbolico e immaginario. Nella seconda scena, entrato già in contatto con la civiltà, Victor pur sopra sull'albero, non riesce a rivolgere lo sguardo in alto. I suoi occhi sono attaccati al suolo, alla nuova prospettiva dalla quale osserva il mondo. Una volta acquisiti gli strumenti della conoscenza, lo spontaneo amalgama con gli elementi è per sempre corrotto. E la fuga finale è una maggiore conferma del nuovo

²²² Charles Baudelaire, "Les fenêtres" *The Flowers of Evil and Paris Spleen* Trad. William Crosby (Brockport: Boa Editions, 1991) 424.

²²³ Collet 175.

approccio. Scappato dalla casa di Itard, Victor cerca di riaccedere alla vita precedente, ma ne é incapace. Non solo non riesce a rubare del cibo senza essere scoperto, ma emblematicamente non riesce neanche a salire più sugli alberi. Non gli resta che rientrare a casa, dove almeno riesce a controllare (sebbene parzialmente) gli elementi del nuovo mondo. Se la fuga era avvenuta scavalcando con irruenza la finestra, dimostrando una resistenza alla disciplina comportamentale di Itard e permanenza del passato da selvaggio, il rientro nella casa é mediato da un “civile” accostamento a una finestra. Victor si avvicina ad essa per la prima volta dall'esterno per guardare il mondo conosciuto dell'interno. Questa volta non la scavalca ma si fa strada (dopo essersi fatto vedere dal medico) attraverso la porta d'ingresso. La scena d'apertura ci mostra Victor che istintivamente si arrampica sugli alberi, in quella di chiusura lo vediamo invece salire le scale con un'abilità acquisita grazie a lunghi esercizi fisici. Un piano medio leggermente inclinato dal basso inquadra il ragazzo sulla cima delle scale mentre rivolge lo sguardo indietro, sulla terra, verso Itard che gli ricorda contento che l'indomani riprenderanno gli esercizi. Negli occhi di Victor si riflette il dubbio di Truffaut, di Itard e dello spettatore sulla giustezza dell'intervento educativo del medico e quanto esso abbia leso lo spazio di armonica unità con la natura (prima della civiltà) che apparteneva al selvaggio. Quest'ultima scena si conclude con un iris con una dissolvenza in nero sul volto di Victor, in una inquadratura che rimanda al fermo immagine sul volto di Antoine Doinel in Les 400 Coups, che chiude il film fermandosi d'improvviso con lo sguardo in camera verso lo spettatore. Entrambi i volti danno voce ad un interrogativo di fondo che appartiene a tutta l'infanzia e in particolare quella maltrattata: “ Che ne sarà di me?” Come rilevato da Paola Malanga (prendendo in prestito il concetto di Serge Daney

sull'immobilità della fotografia come segno di morte), lo sguardo di Doinel verso lo spettatore è la prima immagine di morte del cinema di Truffaut.²²⁴ Il frequente uso della fotografia come momento di interpunzione nel movimento vitale del film, è stato spesso legato dal regista ad una situazione di morte (come dimostarto ne La chambre verte) o comunque di distruzione. Nel fermo immagine di Doinel e chiusura ad iris sul volto di Victor, Truffaut ha voluto iscrivere la demistificazione dell'infanzia, segnandone la sua morte con la nascita della consapevolezza della solitudine dell'uomo, dell'improvviso vuoto intorno a quello che dovrebbe essere ancora un bambino. Ma come tutti i bambini del cinema di Truffaut, Doinel e Victor impareranno a fronteggiare i "400 colpi" con un'altra "pelle dura" di ricambio cercando di non tradire mai la vita, che per quanto "non facile" val la pena di essere vissuta in quanto "elle est belle puisqu'on y tient tellement."²²⁵

²²⁴ Malanga 253.

²²⁵ Dal discorso finale del maestro alla sua scolaresca in L'argent de poche.

Les enfants se cognent contre tout, mais ils ont la grâce. Et puis ils ont la peau dure aussi.

Lydie in L'argent de poche

3. I piccoli vincenti di L'argent de poche

L'argent de poche, mantenendo fede al credo di François Truffaut nell'equivalenza e inscindibilità tra cinema e vita, testimonia il graduale "invecchiamento" delle sue opinioni e sentimenti sul rapporto uomo e infanzia. Il tono colpevolistico di denuncia di un'età senza via di scampo del suo primo lungometraggio, lascia il posto ad uno sguardo compiaciuto su un'infanzia più allegra e "astuta" che nonostante i "quattrocento colpi" inferti dalla vita, è più agguerrita che mai ad affrontarli, o quanto meno ad ammortizzarne i danni. Come commenta il regista:

Nel girare Les 400 Coups, ero il fratello maggiore del protagonista (Antoine Doinel), nel girare L'enfant sauvage, ero il padre di Victor, nel girare L'argent de poche, mi sono sentito come il nonno. Ho girato una scena che in seguito ho dovuto tagliare perché mal recitata, che era una visualizzazione della poesia 'Jeanne était au pain sec,' estrapolata dal libro L'arte di essere nonno.²²⁶

Ciò che Truffaut riesce a delineare è un ritratto di bambini nel loro rapportarsi con il mondo senza pelle, protetti solo dal resistente potere della loro fanciullezza. Il film è un inno all'infanzia, che secondo l'autore è una forza autonoma che sembra talvolta aver bisogno della protezione degli adulti, ma in realtà sopporta con dignità e coraggio gli eventi più difficili. Come egli stesso puntualizza: "Sono rimasto profondamente colpito da qualcosa che Bernanos aveva scritto nel Diario di un curato di campagna: 'Ho capito che l'infanzia è benedetta, che è un rischio da correre, e che questo rischio è benedetto.' Questa frase prodigiosa ha agito su di me, ne sono rimasto impregnato, essa è magica e vera."²²⁷ Questa è una delle risposte implicite che Truffaut dà a chi lo accusa di aver

²²⁶ Gillain, François Truffaut: Le Secret perdu 240.

²²⁷ Gillain, François Truffaut: Le secret perdu 241.

trascurato di evidenziare nel film la componente naturale della crudeltà, tipica dell'infanzia (altre includono l'affermazione di non voler più trattare l'infanzia perfida, perché lo aveva già fatto ne Les mistons con grande disappunto dei piccoli protagonisti che non vi si riconoscevano). La rimozione della naturale cattiveria, la presenza di elementi fantastici, l'indipendenza dei bambini, la morale in ciascuno degli episodi del film, enfatizzano la natura (e la struttura) del racconto di L'argent de poche.

Basato su un'idea coltivata durante le riprese dell' Enfant sauvage, rafforzatasi dopo la "claustrofobica" monografia di Adele H., il film è costituito da una serie di storie separate, inanellate dal comune tema dell'infanzia libera, partendo dal primo vagito fino al primo bacio, dei bambini di una piccola cittadina francese. Truffaut ha lavorato a Thiers con circa duecento bambini, nessuno dei quali era un attore professionista, e ha lasciato libertà di azione ai loro comportamenti, seguendo con la macchina da presa i loro impulsi e le azioni spontanee. Prendendo spunto dalla commedia dell'arte, il regista ha creato un canovaccio attorno al quale gli attori potessero sviluppare la trama seguendo il loro istinto. Nella stesura a braccio della sceneggiatura (coadiuvato dalla fedele sceneggiatrice Suzanne Schiffmann e sostenuto dal certosino lavoro di montaggio di Yann Dedet), creata giorno per giorno in un rocambolesco inseguimento delle improvvisazioni attoriali dei piccoli protagonisti, Truffaut ha cercato di riassaporare quel gusto del "tutto per la prima volta," che lo aveva affascinato nella realizzazione de L'enfant sauvage. Allo stesso tempo la secondarietà della scrittura rispetto all'azione comunicativa infantile, stabilisce una più sincera aderenza (rispetto a Les 400 coups e L'enfant sauvage) ad un film prettamente per i bambini. Come scritto dal regista nella prefazione alla sceneggiatura: "La vera vedette di un film per bambini non poteva che essere l'infanzia stessa." ²²⁸

François Truffaut e Suzanne, Schiffmann, L'argent de poche: cinéroman (Paris:Flammarion, 1976) 5.

La concezione di Truffaut dell'infanzia in confronto al mondo adulto, rielabora l'antico mito dell'innocenza perduta. Il regista ci mostra come lo stato di grazia tipico dell'infanzia divenga colpa e passività appena il bambino, maturando, si rende conto della propria posizione nel mondo. Tale schema è sottolineato attraverso una duplice narrazione che è in movimento da un lato, nel presentare bambini attivi, e dall'altro statica, nel presentare adulti passivi. La storia dei bambini si sviluppa verticalmente, mentre quella degli adulti, che cercano di adeguarsi alle regole della società, orizzontalmente. A partire da Les 400 coups, possiamo seguire nella diversa appropriazione narrativa degli spazi, l'evoluzione ed integrazione sociale dell'infanzia truffautiana. Antoine Doinel si perdeva alla ricerca di un punto fermo nelle passeggiate senza meta per Parigi, o nei folli giri nel tamburo rotante del luna park; per Victor, il perfetto connubio infanzia-natura veniva stabilito nell'ascensionalità del suo arrampicarsi sugli alberi, a cui veniva contrapposto il disorientamento al contatto con la terra; invece, i bambini de L'argent de poche conquistano lo spazio della verticalità discendente, districandosi egregiamente sia nelle rapide discese, che al contatto con la terra. Superate le incertezze di Doinel e Victor, più vicini al piccolo Gregory accolto nella sua fantastica discesa in un volo di nove piani da un frondoso cespuglio, i bambini di Thiers vengono ricevuti da una terra che questa volta non li ripudia, ma si lascia cedevolmente da loro addomesticare. All'uscita della scuola, un campo lungo ci mostra la piccola scolaresca catapultarsi dalle scale di un viottolo del paesello in una frenetica e liberatoria corsa. La musica "galoppante" di Maurice Jaubert corrobora questo irrefrenabile e vitale flusso dell'immagine, enfatizzato ora da un piano ravvicinato. La scena ne richiama una simile in Les 400 Coups, dove la macchina da presa, in un'angolazione alta verticale sopra l'incrocio di due strade, osserva il graduale disperdersi dei bambini che avrebbero dovuto invece seguire l'insegnante, mentre quest'ultimo rimane ignaro prosegue il suo percorso senza accorgersi di cosa succede alle sue spalle. Sebbene chiaramente una scena dalla

parte dei bambini, catturando questa 'fuga' con umorismo e affetto, la ripresa tuttavia tradisce una consapevolezza adulta, poiché è chiaramente lo sguardo di Truffaut dall'alto che si diverte per lo scherzo al maestro. Nella discesa dei bambini di Thiers invece, la macchina da presa è posta al livello dei bambini, ne riprende movimenti, candore e risa dalla loro altezza. Così abbandonando la prospettiva da adulto di Les 400 coups, i bambini parlano di bambini a sé stessi.

Immediatamente fin dalla prima scena, l'intenzione del regista di assumere il punto di vista infantile è dichiarata. È proprio Truffaut, in una breve apparizione alla Hitchcock (un'altra evocazione Hitchcockiana, precisamente di Rear Window, la si ritrova nella figura del padre paralitico di Patrick che osserva il mondo dalla finestra) ad interpretare il padre di Martine, che saluta la figlioletta dalla macchina accompagnandola nella piazzetta della cittadina. Martine manda poi una cartolina al cugino Raul a Thiers. In un passaggio a staffetta, la narrazione passa dall'adulto (Truffaut), ai bambini del film. Come una collezione di racconti, il film sviluppa una serie di micro-narrazioni (gli eventi nella vita di vari bambini) che a loro volta sono parte di una macro-narrazione (l'infanzia a Thiers). La struttura aneddotica dei racconti con la semplice morale racchiusa in ognuno di essi, richiama per la sua funzione di intrattenimento giovanile, il racconto popolare⁰. La struttura più ampia, come la *cornice* del Boccaccio nel *Decameron*, include varie *novelle*. La *cornice* è rappresentata fisicamente da Thiers, un luogo che trascende la sua identità di cittadina e diventa un palcoscenico autentico per i bambini: tutto ciò risulta nella rappresentazione di una condizione umana cosmica. Novella e racconto popolare sono molto simili: entrambi brevi racconti morali derivanti dalla tradizione orale, mirano a delineare l'universalità delle situazioni in cui si ritrovano i personaggi, sollecitando un facile riconoscimento della parabola delle loro azioni. Truffaut, in L'argent de poche, usa una formula che include elementi sia della novella che del racconto popolare; il suo film rivela aspetti storici, ironici, moralistici, didascalici e

fantastici. La combinazione di finzione e realtà, componenti fantastiche e documentaristiche, è una caratteristica che pervade la sua intera opera. L'ambientazione e il tema (l'infanzia a Thiers nell'Europa degli anni Settanta) sono autentici e realistici, mentre alcune delle specifiche avventure rappresentate appaiono immaginarie. (Questa caratteristica è più evidente quando si considera l'opera di Truffaut in generale e il suo uso dell'attore Jean-Pierre Léaud nel ruolo di Antoine Doinel. Truffaut registra nel tempo la crescita sia biologica sia psicologica dell'attore/ personaggio). Il racconto popolare ha spesso protagonisti bambini e contiene elementi fantastici. Quando si racconta una fiaba ai bambini, lo scopo è quello di provocare un'immediata e viscerale comprensione del messaggio del racconto. Per raggiungere tale scopo le storie presentano numerose caratteristiche comuni facilmente identificabili e codificabili da un bambino. Ne L'argent de poche la storia di ciascun bambino condivide un contenuto fondamentale con le altre storie. Ogni storia è importante in quanto parte di un tutto: gli obiettivi sono nascosti da difficoltà (generalmente risultanti dal comportamento degli adulti), che obbligano i bambini a modificare la propria tattica nel raggiungimento del loro scopo; ed è il superamento di tali ostacoli che rende i bambini degli eroi. La crescita psicologica dei bambini di Truffaut e la loro condizione di intrepidezza e coraggio, dipendono dalla loro abilità di superare i percorsi impervi della vita, e dalla loro bontà e innocenza. La distinzione tracciata da Truffaut tra il bene e il male e la sua convinzione che i bambini siano per natura fondamentalmente buoni sottolineano la qualità eroica e fiabesca de L'argent de poche.

In un gioco di concentrazione e dispersione, con la prima scena introdotta da un'apertura ad iris sulla piazzetta di Bruere-Allichamps "centro della Francia," seguita dalla polifonica orchestrazione di voci e storie dei piccoli abitanti di Thiers, Truffaut suggerisce come la "centralità" o il cuore della Francia, vengano dati dall'eterogeneo e palpitante amalgama delle vite dei piccoli personaggi, piuttosto che da una posizione

geografica. Seguendo metaforicamente la dinamica di dilatazione e restrizione dei mascherini, lo sviluppo narrativo sembra concentrarsi in un movimento in dischiusura, fornito dalla coralità del gruppo, e chiusura, focalizzandosi sulle vite dei singoli protagonisti. Dal folto gruppo di personaggi ne emergono due in particolare: Patrick e Julien. Patrick è un figlio unico che, in mancanza della madre scomparsa, è obbligato ad aiutare il padre paralizzato. Egli è alla ricerca di una figura femminile a metà tra madre e donna ideale, le cui caratteristiche troviamo incarnate in Madame Riffle, la mamma del compagno Laurent. Julien è un bambino disadattato che sopporta in silenzio gli abusi della madre e della nonna e combatte la povertà con piccoli furti che rispondono, più di quelli di Doinel alla legge della necessità, vivendo da solo la sua marginalità. Questi due punti di vista principali servono a sottolineare i temi dell'infanzia che ritroviamo spesso nei film di Truffaut: la mancanza della comprensione e dell'amore materno, e la mancanza dell'autorità paterna. I due personaggi sono sintesi e ampliamento di Antoine Doinel e del selvaggio Victor. Patrick, come Doinel, si prende cura del quotidiano e della casa da solo. Il suo interesse per la moglie del parrucchiere, ha dei richiami forti al desiderio di madre ne Les 400 coups. La scena in cui guarda le gambe della donna che si incipria allo specchio, è una revisione di quella di Doinel che osserva, in una sovrapposizione di specchi, le gambe della madre. Alla stabilità e responsabilità di Patrick fa da contrappunto la sua "goffaggine sentimentale," come testimoniano le sue gaffe al cinema, dove lascia che Bruno baci la compagna che lui non era riuscito a baciare. Lo stesso epilogo d'amore con il bacio finale tra lui e Martine, è stato orchestrato dai compagni di classe. Patrick però, distante dalla solitudine di Doinel e Julien, ha una intensa rete di affetti su cui contare, compreso il padre che dalla sua sedia a rotelle si premura di fargli sapere, attraverso i suoi contatti con il proiezionista, quali film andare a guardare al cinema.

Per Julien, nella sua presentazione e uscita dalla scena, Truffaut adopera lo stilema dell'apparenza e dissolvenza, enfatizzando così visualmente l'irrelevanza della sua vita per la società. Il nostro primo incontro con il ragazzo avviene con una lenta panoramica su di lui dal basso verso l'alto. Da solo nel cortile vuoto della scuola, a lezioni già iniziate e nel mese di giugno in prossimità della fine dell'anno scolastico, Julien senza una guida si avvia verso una nuova realtà alla quale è impreparato: la scuola. Oltre ad una aperta somiglianza fisica con Victor: capelli lunghi corvini, corpo emaciato e occhi malinconici, Julien come il selvaggio è chiuso in un mutismo di vergogna e isolamento. Come Victor porta scritto sul corpo sevizato quel grido d'aiuto che non riesce ad esprimere. Però diversamente dal selvaggio che non aveva nessuno che parlasse per lui, Julien ha diversi rappresentanti. Ad un secolo di distanza dal maestro Itard, ritroviamo nel maestro Richet, un responsabile padre di famiglia, che memore della sua infanzia infelice, parla alla classe al posto di un altro bambino infelice, affinché gli altri capiscano e non dimentichino il compagno Julien: "Un adulto infelice può cambiare vita, luogo, può ricominciare da zero. Un bambino infelice non ci pensa neppure (...); un bambino infelice, un bambino maltrattato, si sente colpevole sempre, e questa è la cosa più ignobile." Con lo stesso rispetto che Truffaut ha sempre dimostrato per le infanzie violate, Julien viene fatto scomparire dopo che una zoomata perforante ha messo a nudo il suo segreto durante la visita medica. Il corpo pieno di cicatrici, dignitosamente filtrato attraverso l'apparecchio dei raggi X, si dissolve in un attimo, come era apparso, nella realtà di provincia di Thiers, sottolineando la trasparente esistenza dell'infanzia ai margini.

Oltre a Julien e Patrick, il film segue le storie di diversi altri bambini: c'è il *petit* Gregory, il bambino di due anni e mezzo che, per salvare il suo gatto, cade da una finestra ma rimane incolume; gli intraprendenti fratelli De Luca sempre alla ricerca dell'affare, per guadagnare un po' di soldi si prestano a tagliare i capelli dell'amico

Richard e vendono pistole giocattolo ai compagni. Abbiamo poi le avventure di Sylvie, lasciata in casa da sola dai genitori perché si rifiuta di abbandonare la sua borsetta preferita.; nonostante ciò, riesce ad attrarre l'attenzione del vicinato, facendosi dare del cibo con un ingegnoso meccanismo di corde alle finestre.

La mancanza di comunicazione tra adulti e bambini (solo il maestro Richet riesce a stabilire un contatto sincero con la classe), ha spinto questi ultimi a rifugiarsi nel proprio mondo. Ne Les 400 Coups la mancanza di comunicazione aveva ridotto Antoine Doinel al silenzio e alla delinquenza, ma ne L'argent de poche i bambini non stanno zitti: danno voce alle loro necessità ed idee sottolineando con ironia la mancanza di dialogo con gli adulti. Ispirato dall'esempio della storia dell'imperatore che avendo proibito alle balie di parlare o cantare ai bambini causandone la loro morte a dodici anni (storia spesso citata dagli psicologi per sottolineare la vitalità della parola), Truffaut crea il personaggio di Oscar, che a dispetto della mancanza di conoscenza di una lingua, riesce a vivere appieno la sua vita.²²⁹ Infatti Oscar, il protagonista muto del docu-dramma che i bambini guardano con grande piacere al cinema, impara a fischiare per comunicare con i suoi genitori che parlano lingue diverse, e che non hanno potuto insegnargliene nessuna. In seguito Oscar fischia al mondo e il suo talento lo rende famoso. Il grande ostacolo della lingua è stato aggirato e con ironia trasformato a suo vantaggio (nonostante la leggerezza con cui è stato presentata la figura di Oscar, è legato ad un avvenimento di cronaca). Anche Sylvie ha dei problemi nella comunicazione con gli adulti: il padre non riconosce i due pesciolini della figlia e la distinta identità di Plick e Plock con i quali, al contrario, sua figlia Sylvie ha quotidiani dialoghi. Bruno si rifiuta di recitare i versi di Molière davanti alla severa maestra, ma in seguito li declama perfettamente per il solo piacere dei compagni di classe, quando lei è assente.

²²⁹ Le cinema selon Francois Truffaut a cura di Anne Gillain (Paris: Flammarion, 1988)343.

Come ne L'enfant sauvage, Truffaut pone in rilievo come la comunicazione (in particolar modo quella infantile), non sia necessariamente legata alla competenza linguistica. Victor ed i piccoli protagonisti di Thiers, riescono con il corpo e la fantasia a relazionarsi agli altri. L'importante é che gli adulti imparino ad interpretare i loro segni, come i bambini imparano a costruire i significanti dai significati del mondo nuovo che continuamente gli si apre davanti. Nella scena finale al refettorio della colonia (luogo che Truffaut ha voluto riservare ai soli bambini), la scolaresca con sussurri, risatine, occhiate compiacenti organizza l'incontro "amoroso" tra Patrick e Martine. In un vorticoso movimento di salite e discese di scale, entrate ed uscite dal refettorio, con movimenti del corpo che tradiscono l'ansia dell'evento che sta per compiersi, si consuma il primo bacio dei protagonisti. Nell'infanzia dei sensi, la comunicazione é riposta nel trasferimento delle emozioni, il cui comune denominatore é il raggiungimento della felicità. Anche Julien, col desolato calciare gli oggetti avanzati agli altri, o i fratelli De Luca nella loro silenziosa preparazione del latte la domenica mattina accompagnati dalla canzone di Charles Trenet: "Les enfants s'ennuient la dimanche," esprimono una violazione al loro diritto ad essere bambini e felici. Proprio con questo film di bambini e per i bambini, Truffaut chiede all'adulto di riaccedere alla propria infanzia per poter guardare ed interpretare il mondo con la stessa "beatitudine" di allora, riuscendo così a comprendere questi piccoli uomini, ad un tempo familiari perché parte del proprio vissuto, ed estranei perché dimenticati nel flusso degli avvenimenti delle singole esistenze. In particolare attraverso l'uso del magico e del fantastico, nella descrizione di bambini acrobati della vita come Oscar il fischiatore e Gregory l'incolume saltatore, Truffaut sprona lo spettatore a superare quell'esitante reazione (che nell'accezione letteraria delineata da Tzevetan Todorov, viene innescata dalla presentazione di avvenimenti che non si riescono a spiegare secondo le leggi del mondo che conosciamo), coltivando invece

quella stessa sospensione emotiva definita dal fantastico per calarsi come i bambini, nel mondo meraviglioso da loro creato.²³⁰

Ne L'enfant sauvage, Truffaut ricorreva al "cinema alla finestra" per rivelare il dentro e il fuori dell'infanzia, la dicotomia tra mondo libero e imposto, universo delle apparenze ed essenze nel quale il regista, guardando attraverso di esse, ci vuole trascinare. Ne L'argent de poche, l'uso di finestre vere e fittizie, metaforizza la denuncia dell'incomunicabilità con gli adulti operata dai bambini. Il regista trascende i limiti dello spazio chiuso ed entra nel regno privato dei bambini girando scene dall'esterno delle finestra, e a volte muovendo la macchina da presa attraverso la finestra per entrare nelle case. La storia di Oscar, il personaggio del film all'interno del film, è rivelata grazie alla particolare finestra dello schermo cinematografico. Dalla finestra di casa sua Sylvie si prende gioco dei genitori e cerca vendetta urlando accuse verso di loro con il megafono del padre. Una volta ottenuto ciò che vuole (cibo e attenzione), esclama soddisfatta: "Tutti mi hanno guardata." è attraverso la finestra sul cortile che Mademoiselle Petit sente Bruno recitare Molière correttamente, e dalla finestra della casa di Patrick vediamo il bambino preparare la cena per il padre. La finestra dalla quale Gregory cade, rappresenta l'incoscienza della madre del bambino resa pubblica. E c'è una finestra chiusa, quella che nasconde il segreto della vita di Julien. Conosciamo i genitori di tutti i bambini, li vediamo all'interno delle loro case, ma la casa di Julien, situata ai limiti della cittadina, non è aperta al nostro sguardo fino alla fine del film. La serrata palafitta in rovina, riflette l'impenetrabilità del ragazzo: è un emarginato che raccoglie ciò che gli altri scartano e accetta passivamente il proprio destino. La sua posizione marginale nella società gli impedisce di riconoscere la propria immeritata sofferenza e reagire ad essa. Ma, nel film più ottimista di Truffaut, anche la sua finestra si aprirà. Un anticipo dell'apertura che rivela viene dato dal sasso che Julien lancia contro la finestra di casa, una

²³⁰ Tzevetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (Paris: Edition du Seuil, 1970) 29.

volta cacciato via da madre e nonna. Il foro da lui creato esprime il desiderio che attraverso di esso trapeli l'inferno da lui vissuto in casa. Sarà però la finestra lontano da casa, quella dell'infermeria della scuola a rendere pubblica la vera storia di Julien. La preoccupazione espressa dalle autorità scolastiche e dalla polizia, che si assumono il compito di salvare il bambino dalla madre e dalla nonna, dimostra una rinnovata fiducia di Truffaut nel mondo degli adulti. Ne Les 400 Coups Doinel combatteva contro l'incomprensione delle autorità; Julien, d'altro canto, prima le inganna (perché lo crede necessario), ma poi ne accetta l'aiuto. I bambini creando una nuova visione della realtà, ridefiniscono il rapporto con gli adulti, decostruiscono l'ambiente degli adulti demistificandolo, enfatizzano la propria autonomia e indipendenza e dimostrano che la parte positiva dell'umanità risiede nell'infanzia.

Nel film, si è detto, il ruolo degli adulti è secondario. Essi sono gli osservatori passivi dei bambini. Tale *voyeurismo* rappresenta un'ambigua consapevolezza del proprio *temps perdu*: inconsciamente risveglia la memoria della loro infanzia e subdolamente ricorda loro la propria età, l'innocenza passata e le presenti responsabilità. L'insicura maestra Chantal Petit; Madame Riffle, la parrucchiera di cui Patrick si innamora; il buon maestro Jean-François Richet; Madame Lydie Richet in gravidanza; la madre di Gregory; il padre di Patrick; il padre di Martine; il padre di Sylvie; il preside della scuola—tutti questi personaggi sono rappresentati come adulti che svolgono il ruolo che la società ha creato per loro e accettano passivamente, nella stessa misura, le prestabilite posizioni e assunzioni di un atteggiamento maturo. Gli adulti restano per lo più alla periferia dell'azione, e servono solo per far risaltare un mondo totalmente diverso che appartiene però solo ai loro figli. Nonostante ciò Truffaut, in un atteggiamento riappacificato rispetto a Les 400 Coups, dimostra una certa simpatia per "i grandi" nei suoi brevi ritratti: dopo tutto, essi hanno a cuore i bambini. Il loro problema è l'incapacità di capire e riconciliarsi con la propria fanciullezza.

Tuttavia la simpatia di Truffaut non è estesa ai personaggi femminili adulti: questi sono semplicemente rappresentati come secondari e funzionali a quelli maschili. La madre di Gregory è una donna distratta che vuole trovare un padre per il figlio e un marito per sé. La gravidanza della moglie di Richet è meglio compresa e persino vissuta dal marito con le sue letture del dottor Spock, che dalla donna incinta. Il maestro Richet si assume tutte le responsabilità della paternità, lasciando che la moglie socializzi con l'amica. Madame Riffle crede erroneamente che i fiori portati da Patrick siano da parte di suo padre per ringraziarla della cena offerta al figlio. Invece sono un gesto d' "amore" di Patrick, che rimane profondamente ferito per il suo rifiuto d'affetto. Mademoiselle Petit è fredda e severa, piena di dubbi, e deve quindi chiedere consigli al collega maschio. Infine, sono la madre e la nonna di Julien a maltrattare il bambino. Questa caratterizzazione misogina non è invece riservata alle bambine del film: Martine, Sylvie, e le due amiche di Bruno possiedono la stessa grazia e innocenza dei ragazzi. Ma questa è una situazione solo temporanea, poiché, secondo Truffaut, la maturità divide uomini e donne, creando al tempo stesso una necessaria interdipendenza che vede le donne in una posizione subordinata.

In questo mondo tra il documentario e il fantastico, la figura mitologica richiamata da Truffaut per la rappresentazione dell' infanzia, è quella del bambino primordiale, il giovane orfano che nato nella prima ora del mondo, stabilisce una duplice relazione con Madre Natura, generosa e premurosa e, al tempo stesso, fatale e matrigna. Scrive Furio Jesi: "Egli gode di eccezionali poteri sulle forze naturali, ma è anche esposto a minacce di ogni sorta: è Dionisio fanciullo che comanda alle fiere e alle potenze della metamorfosi, ma può essere insidiato dai Titani."²³¹ Secondo Jesi, la condizione di orfano del bambino primordiale è necessaria perché egli possa unire l'esperienza del timore umano causato dalla solitudine a una fiducia nella fatale

²³¹ Federico Jesi, Letteratura e mito (Torino: Einaudi, 1981) 10.

ripetizione. “[F]iducia nella salvezza garantita dall’essere l’orfano una ripetizione del padre, e dal perenne ritornare del tempo.”²³² Ne L’argent de poche, il “fanciullo primordiale” (ogni bambino) supera la paura della solitudine e il proprio stato di orfano grazie a un patto che ignora le differenze di età e gli permette di maturare fiducioso inserendosi nel ciclo vitale (Richard si prende cura di Gregory; i bambini a scuola chiedono notizie di Thomas, il neonato del maestro; i bambini architettano il primo bacio tra Martine e Patrick, Laurent si prende cura di Thomasecc.) Ancora Jesi sottolinea: “Ma ciascuno, volgendosi verso la propria nascita, contempla e sperimenta una cosmogonia;...[l’]orfano fisserà i suoi occhi sulla fine del ciclo iniziato con la sua nascita e si sentirà come Rilke, ‘l’ultimo della sua stirpe’, il predestinato a nominare e ad evocare per l’ultima volta gli arredi del proprio universo.”²³³ L’autonomia dei bambini de L’argent de poche è un riflesso della loro consapevolezza di essere gli ultimi della propria stirpe, sui quali cade da subito la grande responsabilità di ricreare il proprio universo, consci di detenere il potere ideativo e realizzativo dell’agognata perfettibilità.

Dopo aver visto Les 400 Coups, Jean Renoir disse a Truffaut che era il miglior ritratto della Francia contemporanea mai impresso su pellicola.²³⁴ Questa non era l’intenzione di Truffaut, come è stato ripetuto più volte dal giovane regista. Il nostro ha sempre sostenuto di essere apolitico e astorico e di evitare essere etichettato come appartenente a qualsiasi corrente artistica. Come testimonia David Nicholls: “Truffaut aveva un assoluto orrore di essere alla moda. Era persino pronto ad abbandonare i suoi progetti per paura di essere accusato di seguire la moda.”²³⁵ Nonostante le affermazioni di Truffaut, la dichiarazione finale di Richet ne L’argent de poche è sia storica che politica: egli insiste che i bambini sono maltrattati (si riferisce a Julien) perché non hanno diritto di voto. Truffaut, che era guidato da valori morali che hanno origine nella sua esperienza

²³² Jesi 11.

²³³ Jesi 11.

²³⁴ David Nicholls, François Truffaut, (London: B.T. Batsford Ltd. 1993) 89.

personale, trasferisce nel film una posizione ideologica vincolata soprattutto ad una “moralità umanistica basata sulla libertà individuale. Autore di film da lui descritti “senza tempo,” ne L'argent de poche, Truffaut cattura appieno il periodo storico nel quale il film é stato realizzato. Un'atmosfera di tolleranza e comprensione, per lo più assente da Les 400 Coups e L'enfant sauvage, pervade questo ultimo film sull'infanzia. Richard, mandato dal padre dal barbiere, si lascia invece tagliare i capelli in modo terribile dai fratelli De Luca; quando torna a casa, nonostante il padre sia irritato da ciò che vede, porta il figlio dal barbiere e apprendendo la verità decide di non punire il figlio. Gli insegnanti Mademoiselle Petit e François Richet sono aperti e solidali rispetto ai severissimi insegnanti de Les 400 coups. Sebbene Mademoiselle Petit creda in un'istruzione di tipo nozionistico, esprime tuttavia dei dubbi sul suo metodo di insegnamento e chiede spesso consigli a Richet; infine si sente colpevole per non aver intuito prima della rivelazione dei lividi sul corpo di Julien, la vera ragione del suo distratto comportamento in classe.

Truffaut come il “maestro” Bazin, rappresentava una parte intellettuale della Francia il cui scopo era l'universalizzazione di valori estetici e morali. Non essendo riuscito a sviluppare nessun senso di appartenenza se non quello alla patria cinema, per il regista l'unico credo politico era quello della libertà incondizionata, lontana da qualsiasi assoggettamento ideologico, di espressione, senza vincoli di censura, giudizi o pregiudizi. Fedele alla massima godardiana della “carrellata come questione morale,” Truffaut si discosta da prese di posizioni politiche cercando con la sua arte, non di educare il suo pubblico, ma di offrirgli ampi e mutevoli mezzi di valutazione.

Non ho mai svolto attività politica e non sono maoista più che pompiduista, essendo incapace di nutrire sentimenti di qualsiasi tipo per qualsiasi capo di stato. Si da il caso però che ami i libri e i giornali, e che tenga molto alla libertà di stampa e all'indipendenza della giustizia. Si da pure il caso

²³⁵ Nicholls 89.

che ho girato un film intitolato Fahrenheit 451, che descriveva, per stigmatizzarla, una società immaginaria in cui il potere brucia sistematicamente tutti i libri; ho dunque voluto armonizzare le mie idee di regista con quelle di cittadino francese.²³⁶

Dal febbraio al maggio del sessantotto, partecipando alla sottoscrizione del Manifesto 21, protestando per la reintegrazione di Henry Langloise alla Cinémathèque, boicottando il Festival di Cannes, Truffaut vive l'unica parentesi "politica" della sua vita. La sua insolita militanza, si riverbera in una cinematografia che mira ad una presa di coscienza, senza tuttavia poggiarsi a grossi scossoni, portando delle novità su delle strutture classiche già collaudate.²³⁷

Si è detto come in L'argent de poche Truffaut presenti i bambini come un inno alla purezza dell'esperienza e simbolo di un nuovo inizio universale che, eliminando il passato, possano confrontare meglio il futuro. In questo modo egli promuove una politica di rinnovamento e un ritorno alle nostre origini primordiali, in modo da poter rifiutare il presente borghese e superficiale. Gli anni Settanta furono anche un periodo di importanti riforme scolastiche in Europa. Il tradizionale e obsoleto metodo di insegnamento divenne più democratico, pratico e tollerante, con un curriculum di studi che permetteva agli insegnanti di trattare gli studenti come individui, ciascuno con i propri bisogni particolari. Così se ne Les 400 coups, l'allievo distratto dall'immagine della "pin up caduta dal cielo" viene punito dietro la lavagna, Richet, ne L'argent de poche, usa la cartolina che Raul ha ricevuto dalla cugina Martine, che sta distrattamente

²³⁶ "Le nouvel Adam," N.19, febbraio, 1968.

²³⁷ Nel 1960, insieme ad altri artisti, firmò il "Manifesto 121," il cui principale autore era Sartre. Il documento incoraggiava i soldati a disertare a sostegno della causa algerina. Il regista e altri membri appartenenti all'ex "Gruppo dei giovani turchi" sostennero la riconferma di Henri Langloise a direttore de La Cinémathèque. Langloise, patron della "Nouvelle Vague" e sostenitore del 'buon' cinema, era stato licenziato dal Ministro degli Affari Culturali, André Malraux. Truffaut e i suoi colleghi, alcuni dei quali sostenitori della *politique des auteurs*—nomi quali Rossellini, Welles, Chabrol, Rivette, Renoir, Aimée, Antonioni, Kubrick, Katherine Hepburn, Pasolini, e Gloria Swanson—protestarono contro la decisione di Malraux. La rivolta raggiunse il culmine quando molti registi, guidati da Truffaut, boicottarono il Festival di Cannes nel 1968. Questa protesta era parte di una più vasta rivoluzione culturale a livello europeo che cominciò nelle università e si estese velocemente tra la popolazione.

leggendo in un momento inopportuno, per improvvisare una lezione alternativa di geografia. I consigli che Richet dà agli studenti alla fine dell'anno scolastico assumono la forma di un sermone riassuntivo del messaggio morale del film, che corrisponde appieno all'idea di Truffaut sulla negligenza politica verso la salvaguardia dell'infanzia. Il maestro, usando Julien come esempio, afferma che i bambini sono politicamente irrilevanti (e soggetti di abusi) perché non hanno il diritto di voto e perciò non possono esprimere un'opinione politica. Inoltre, puntualizza come coloro che soffrono durante l'infanzia, siano in seguito meglio preparati per affrontare gli ostacoli futuri. Il monologo del maestro, criticato perché pleonastico e ridondante, va difeso nella misura in cui si decida di leggerlo come messaggio diretto ai bambini. Truffaut, attraverso la voce di Richet, raggiunge l'obiettivo del film. La forza dell'iterazione rende i bambini consapevoli della autogestibilità del proprio destino nella realizzazione del loro potenziale umano.

Ne L'argent de poche Truffaut ha abbandonato la personale amarezza tradita in Les 400 Coups in cambio di una visione ottimistica dell'infanzia. Non si vedono inutili tentativi di stabilire un contatto significativo con gli adulti; i bambini de L'argent de poche si fanno sentire dagli adulti attorno a loro e vengono ascoltati. Sono il logico sviluppo di Edmund, il personaggio di Rossellini in Germania anno Zero. Come il bambino tedesco, essi si assumono la responsabilità di sé e delle proprie famiglie. Ma a differenza di Edmund, le loro azioni non sono così estreme, e non si lasciano influenzare e schiacciare dalla storia e dai grandi. i bambini de L'argent de poche, invece, hanno la storia dalla loro parte che gli permette di divertirsi un po' (o di ribellarsi), in ogni caso, crescendo. Essi non devono arrendersi al destino. Questi bambini amano la vita e la sopportano con dignità; hanno successo laddove Edmund ha fallito. Un richiamo più esplicito all'incipit del film rosselliniano viene fornito proprio dal discorso di Richet quando dice agli scolari: "Il tempo passa presto, anche voi un giorno avrete dei bambini.

Be' spero che li amerete e essi vi ricambino. A dire il vero, vi ameranno se voi li amerete (...) perché la vita é fatta così, non si può fare a meno di amare e essere amati." Rossellini si rivolgeva ai genitori del dopoguerra esortandoli ad insegnare ai propri figli ad "amare la vita" amando i propri figli. Quella sollecitazione a lungo inosservata, viene raccolta 40 anni dopo dai bambini futuri genitori di Thiers, che insegneranno ai loro figli non solo ad amare la vita perché "anche se dura é bella," ma ad affrontarla a testa alta, sempre vincenti.

Nessuno riesce a mantenere un segreto meglio di un bambino.

Victor Hugo

4. L'infanzia in Voltati Eugenio tra favola e realtà

Nel decidere di ispirarsi alla realtà per rappresentare cinematograficamente un preciso momento storico, si corre il rischio di creare un film (parliamo di film e non di documentario) apprezzabile soprattutto dal pubblico contemporaneo, in pieno possesso delle informazioni interne al testo e capace di relazionarle a ciò che sta vivendo. Lo stesso film invece, potrebbe risultare obsoleto per le generazioni di spettatori che seguono, per cui quelle parti di storia ritratta sono echi di un passato di cui non si ha memoria. Nel film Voltati Eugenio (1980) il regista Luigi Comencini riesce ad aggirare quest'ostacolo, facendo primeggiare le emozioni sui fatti storici stemperando però anche queste con un racconto satiro-favolistico che smussa ogni interpretazione compassionevole dell'infanzia violata. Dando rilievo agli effetti del 68 sulla generazione dei figli, Comencini non si lascia prendere da nessun desiderio documentaristico, preferendo organizzare il film come un patchwork di personaggi che schizzano solo uno dei tanti momenti nella storia di una società.

L'idea del film ha origine dall'inchiesta L'amore in Italia del 1978, dove Comencini fornisce un quadro storico-sociale del tempo, intervistando delle coppie rappresentative di tutto lo stivale. Il regista fa riferimento in particolare alla testimonianza di una giovane coppia politicizzata che dopo essersi sposata ed aver avuto dei figli, si separa. A trasformare quest'episodio di vita nell'ironica satira di Voltati Eugenio, ha contribuito anche uno spunto da un film di Chaplin, conosciuto dal regista solo tramite un racconto di Henry Langlois, dove Charlot dopo essersi preso cura di un

neonato sfamandolo e abbracciandolo, non sapendo come fare per farlo smettere di piangere, decide di gettarlo dalla finestra.²³⁸

Il film si apre con una “fuoriuscita” di Eugenio che, come il bambino di Charlot, viene gettato per la strada da Baffo, redattore di un giornale satirico amico del padre, perché infastidito dalle sue provocazioni durante il tragitto in macchina verso la casa dei nonni. Figlio di Fernanda e Giancarlo, un’immatura coppia ex-sessantottina separata, il decenne Eugenio è stato sin dall’infanzia palleggiato tra i familiari, con soggiorni in casa dei nonni materni, nella casa paterna e visite in Spagna dalla madre. Svanito nel nulla dopo l’abbandono di Baffo, il film copre una giornata intera di ricerche da parte di genitori, nonni e polizia, puntellata da flashback che ripercorrono la vita del ragazzo, dalla concezione fino alla sua scomparsa. Eugenio viene ritrovato presso una fattoria dove si era fermato per assistere alla nascita di un puledrino. Al cospetto dei rinnovati litigi su chi, tra genitori e nonni, deve assumersi l’onere di ospitarlo, ad Eugenio non rimane altro che ascoltare il consiglio di Baffo, che lo incita con un gesto della mano ad abbandonare tutti ed andarsene e trovare da solo la sua strada.

La frammentarietà del racconto a ritroso, la mancanza di linearità in una cronologia ricavata attraverso immagini per ellissi, ben si presta all’idea di base del film che, come afferma il regista, vuole essere un “discorso” sull’infanzia a partire dall’evento spettacolo dell’abbandono fino a risalire alle cause che lo hanno determinato, piuttosto che la storia, narrativamente impostata, di un bambino.²³⁹ Dei pezzi di vita, sprazzi di ideologia e di storia si aggiungono l’uno all’altro, in una sovrapposizione dove la minimizzazione del confronto, nella dinamica dell’addizione, elimina la dominanza di un

²³⁸ Per un approfondimento sulla genesi del film, vedi i commenti del regista in Gili, Comencini 119.

elemento sugli altri, conquistandosi così la definizione di Alain Bergala di *film débat* sul 68 piuttosto che *film à débat*.²⁴⁰

In questa prospettiva si giustifica la scelta del regista di fare un discorso sull'infanzia usando uno stile fiabesco. Come in tutte le favole, anche in Voltati Eugenio l'intento dell'autore è didascalico-pedagogico e la morale è concentrata nella chiusa.²⁴¹ Comencini rivede e adatta in maniera originale il racconto favolistico rimescolando i suoi pochi elementi costituenti in continua trasformazione, padroneggiando l'esposizione narrativa come un'arte combinatoria, riposizionando le "funzioni" dei personaggi, adattandole sincronicamente all'evoluzione sociale.²⁴² La singolarità tutta moderna della sua regia, sta proprio nell'aver usato la favola, notoriamente slacciata da qualsiasi databilità e documentarietà storica, per descrivere uno dei periodi storici più delicati della società italiana. Difatti, le favole non hanno bisogno della "psicologia della verosimiglianza e dell'indagine sociale per affermare la verità di una situazione."²⁴³ i personaggi sono dei tipi, non motivati, non seguiti nei loro itinerari interiori, ma solo guidati nelle loro azioni. Nella sua esaustiva analisi sulla fiaba Italo Calvino scrive:

"Ridurre la favola al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro; e lo stabilire in modo rigoroso la funzione narrativa, il posto che vengono a prendere in questo schema le situazioni specifiche del vissuto sociale, gli oggetti dell'esperienza empirica, utensili di una determinata cultura, piante o animali di una

²³⁹ Intervista di Lorenzo Codelli, "Huit questions à Luigi Comencini sur Voltati Eugenio" Positif, n.238, gennaio, 1981, 49

²⁴⁰ Alain Bergala, "Les enfants et nous" in Cahiers du cinéma, n.320, febbraio, 1981, 60.

²⁴¹ Anche se sia dagli autori citati che da noi, i termini favola e fiaba sono usati interscambiabilmente, va precisato che in quest'ultima non ritroviamo spesso la presenza di animali, ne tantomeno obbligatoriamente l'insegnamento morale come chiusa del racconto.

²⁴² Secondo Vladimir Propp, se approcciamo i le favole considerando le azioni piuttosto che i personaggi, vediamo che esse sono fondamentalmente identiche. Egli definisce tali azioni funzioni catalogandone trentuno in tutto. Vedi Morphology of the Folktale (Bloomington: Indiana University Press, 1959).

²⁴³ Gosetti Luigi Comencini 79.

determinata flora o fauna, può fornirci qualche notizia che altrimenti ci sfuggirebbe, sul valore che quella determinata società attribuisce loro”²⁴⁴

Lo scheletro invariante su cui si impianta il racconto comenciniano, è quello tradizionale di una situazione di svantaggio iniziale del bambino, la serie di ostacoli da superare (che riporta ai riti di iniziazione identificati da Propp), la presenza di personaggi positivi e negativi incontrati lungo la strada, e il finale risolutore che porta il fanciullo all’ingresso nel mondo degli adulti. “Il vissuto sociale” e “gli utensili di una determinata cultura” adoperati da Comencini sebbene definiscano le dinamiche della progressione del racconto, non lo vincolano al tempo storico in questione. Comencini attraverso Eugenio, universalizza una condizione infantile (già trattata in La finestra sul luna park (1956), Incompreso (1967), Casanova (1969), Pinocchio (1972)) imperniata sulla dipendenza e autonomia dal mondo degli adulti, spesso raggiunta grazie ad un’intuitiva comprensione di quel diverso universo, piuttosto che attraverso i restrittivi codici ed “insegnamenti” che esso vuole imporre. Il motore che mette in funzione il cinema di Comencini è legato alle emozioni che precedono sempre l’ideologia asservita ad essi, perché come sostiene il regista: “Un film deve suscitare dei sentimenti, e non rappresentare delle idee, nella misura in cui sono le idee che seguono i sentimenti e non viceversa.”²⁴⁵

Come rileva Robert Benayoun, nell’opera di Comencini gli adulti sono incapaci di comprendere la gravità dell’infanzia e del suo intransigente rigore morale, l’inflessibile senso di giustizia e il diritto al confronto e al dialogo con gli adulti,²⁴⁶ per cui in diverse occasioni il regista affida ai coetanei quel ruolo di interlocutori, che di prassi spetterebbe agli adulti. Mettendo in scena il rapporto tra due bambini (in Incompreso tra Milo e

²⁴⁴ Italo Calvino, Sulla fiaba, (Torino: Einaudi, 1988) 113.

²⁴⁵ Luigi Comencini e Ugo Pirro, sceneggiatura Delitto d’amore (Milano: Vangelista, 1974) 6.

Andréa, in Pinocchio tra Pinocchio e Lucignolo, in Voltati Eugenio tra il protagonista e Guerrino), Comenicini mira a stabilire dei rapporti biunivoci a volte conflittuali, altre volte imitativi, in cui l'infanzia si confronta nella condivisione delle esperienze. In Voltati Eugenio, il personaggio di Guerrino, il piccolo borgatario garzone di fruttivendolo, arricchisce quel sottotesto socio-antropologico italiano su cui il regista spinge, argutamente, la nostra attenzione. Nonostante il dislivello sociale esistente tra lui ed Eugenio, il loro legame ha come comune denominatore la lotta per una completa autonomia dal mondo dei grandi. Reminiscenze di quelle figure infantili popolari delineate nei documentari sull'infanzia (nel primo cortometraggio i bambini in città (1946), e l'inchiesta televisiva del 1970 i bambini e noi) Guerrino, troppo imbrigliato nelle costrizioni della povertà per richiamare lo spirito libero di Lucignolo, si rapporta ad Eugenio con tutta la concretezza e pragmaticità di chi ha capito in fretta che l'infanzia per un bambino sfruttato per 15.000 lire al giorno, è un lusso al quale non ha accesso. Così, pur condividendo con Eugenio la passione per gli animali, non fa a meno di puntualizzarne la loro commestibilità, a proclamazione della superiorità della legge della sopravvivenza su quella dell'emozione. Guerrino è completamente a suo agio nelle dinamiche del gioco al guadagno organizzato dalla società degli adulti. La sua attività di garzone è supplementata dalla vendita di fazzoletti di carta ai semafori; il tempo che dovrà trascorrere badando agli animali di Eugenio in sua assenza, viene subito da lui quantificato in ore lavorative. Come per Baffo la relazione di Guerrino con Eugenio è basata sull'onestà, indicandogli (forse meno astrattamente del giornalista a causa dell'unidimensionalità della sua realtà), la strada verso la libertà dall'assoggettamento agli adulti, a partire dall'indipendenza economica. Bisogna rilevare però, che anche se al

²⁴⁶ Robert Benayoun, "Luigi Comenicini," Positif, n156, febbraio, 1974.

momento Guerrino sembra essere in una posizione di vantaggio nei confronti di Eugenio ((avendo già preso coscienza del corso delle azioni da intraprendere verso l'indipendenza), il ritratto comenciniano del suo personaggio suggerisce la temporaneità di tale situazione. L'autore di fatto si affida alla nostra conoscenza della storia che, implacabilmente, sovente mostra il risvolto della medaglia delle infanzie profanate dalla povertà, rivelando la tragicità della vita ai margini che si ingigantisce quando si diventa adulti.

Nella sua accurata lettura del film, Gerard Legrand individua influenze, riferimenti letterari e disposizioni della fiaba-commedia-satira comenciniana. Egli sottolinea la ripresa del tono caustico alla Swift, l'uso di un "linguaggio convenzionale" rifacentesi a Goldoni e similitudini tra Pinocchio ed Eugenio, quest'ultimo visto come un "Pinocchio à rebours."²⁴⁷ Il tono caustico e satirico del film viene di fatto stabilito sin dalla prima scena che si apre con un campo lungo su un'auto in transito per la solitaria strada collinare. Un piano medio di Baffo e Eugenio al loro primo incontro instaura l'atteggiamento di ironica sfida tra i due. Baffo, con un tono estremamente ironico e provocatorio, chiede ad Eugenio: " Sei contento di andare in Inghilterra con papà?" Al dissenso di Eugenio, evidenziando da subito il suo ruolo di denudatore di verità, replica: "Allora perché ci vai?" Baffo "l'umorista che pratica il vilipendio, " secondo una sua descrizione, si impone da subito come il personaggio scomodo, sbrigliato da qualsiasi regola, che smaschera i suoi antagonisti costringendoli (questo vale soprattutto per Eugenio) a rivedere sé stessi e le proprie posizioni. Nella figura paradossale di Baffo, Comencini colloca l'irriverenza di colui che sganciato dalle convenzioni sociali può permettersi di dire e agire come gli conviene, riuscendo a vedere la realtà con la lucidità

di chi le é estraneo. Nel rispetto delle regole drammaturgiche goldoniane di cui parla Legrand, Baffo assume il ruolo del “buffone, ” colui che ha il compito di portare in piazza le verità, per quanto amare esse siano, godendo del privilegio dell’immunità insito nel suo ruolo di *outsider* sociale, denudatore e demistificatore di qualsiasi manierismo, anche quello rivoluzionario.²⁴⁸

La reazione di Eugenio alla provocazione del compagno di viaggio é allo stesso tempo astuta e comica, sottolineando una personalità preparata agli attacchi: “Ti chiami Baffo perché hai baffi? Se te li tagli che fai, cambi nome?” Eugenio é un bambino capriccioso e testardo diffidente dei ruoli degli adulti in genere, desideroso delle loro attenzioni e per questo pronto a stuzzicarli ad ogni occasione. Anche nei confronti di Baffo, applica la sua tattica sovversiva alzando, il volume della radio, nonostante i moniti del suo interlocutore. Con Giancarlo, Baffo giustificherà il suo abbandono di Eugenio, come il gesto di un benefattore intervenuto a suo vantaggio: “Sbarazzandoti del bambino ho realizzato un tuo desiderio inconscio, ” dice all’amico seccato.

L’incontro tra Baffo e Eugenio vien posto in un disegno circolare ad apertura e chiusura del film. In tutte e due i casi Baffo é l’unico adulto che dia la possibilità ad Eugenio di effettuare un cambiamento. In prima istanza il suo gesto, viene interpretato dal bambino come una delle tante “cattiverie” dei grandi, come testimonia il piano medio sul suo volto smarrito e provato, che studia il panorama attorno per dirigersi, tentennante,

²⁴⁷ Gerard Legrand, “En marge de l’enfance,” *Positif*, n.238, gennaio, 1981, 45.

²⁴⁸ Nell’analisi formale del romanzo, Mikhail Bakhtin così delinea caratteristiche e funzioni: del “fool”: “Al furfante, il buffone e lo sciocco (...) sono intrinseci una peculiarità e un diritto: essere estranei in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. (...)Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera (...). Queste figure ridono e sono oggetto di riso. Il loro riso ha un carattere pubblico, da piazza popolare. (...) Tutta la loro funzione consiste nell’esteriorizzare l’esistenza.” Mikhail Bakhtin *Estetica e romanzo*, (Torino: Einaudi, 1979) 306-307.

chissà dove nella campagna circostante. Nella scena conclusiva invece, la sollecitazione di Baffo ad andarsene, si incontra con l'accennato sorriso della coscienza di "vecchio" (come recita la poesia scritta dallo stesso Eugenio) che comprende come non vi sia altra alternativa alla sua sofferenza e insofferenza che la fuga. Questa volta senza esitazioni, come in una performance teatrale, il bambino esce fuori di scena senza che gli astanti se ne accorgano, come se non fosse mai esistito. L'immagine finale di Eugenio che si allontana lentamente con il suo cane inghiottito dalla luce fuori della stalla, ha il carattere allucinatorio dell'immagine presa in uscita dal mondo. Il richiamo della porta d'uscita quadrangolare della stalla a quello dell'inquadratura della macchina da presa, porta ad una riflessione metacinematografica, che sottolinea come l'esistenza di Eugenio sia legata solo all'immaginario, in questo caso quello filmico. L'astrattismo del finale viene così giustificato dal regista:

Il finale é solo la constatazione definitiva dell'inutilità dell'esistenza di 'questo bambino.' Un bambino dipende dagli adulti per sopravvivere; un appello alla rivolta sarebbe dunque retorico. Il finale é il segno della dimensione leggermente astratta che ho voluto dare a tutto il racconto, e che potrebbe essere anche definito, come i miei altri film, una 'favola moderna.'²⁴⁹

La coppia Baffo e Eugenio richiama per diversi aspetti quella di Lucignolo-Pinocchio della precedente produzione comenciniana. Eugenio come il burattino é manovrato come un oggetto dai diversi Mangiafuoco, e come il bambino-burattino é guidato soprattutto dagli istinti nella ricerca della libertà. Comencini stesso ne individua una parentela soprattutto nella loro ideazione: "Entrambi sono curiosi, ansiosi di trovare delle verità concrete e controllabili, entrambi sono ideati per mettere in imbarazzo, con le loro

²⁴⁹ Codelli, *Positif*, 49.

domande, genitori e adulti in generale.”²⁵⁰ Va evidenziato però che, paradossalmente a differenza di Pinocchio, Eugenio reagisce ad una eccessiva e malgestita libertà che i familiari impongono su di lui, desiderando invece una libertà “regolata.” Non vi è per Eugenio nessuna gabbia in cui essere rinchiuso, né tantomeno è esposto al potere coercitivo dell’istruzione-educazione (come altri piccoli protagonisti comenciniani). Ma la libertà data dai suoi parenti (le richieste continue di dove voglia andare o cosa voglia fare), viene da lui interpretata come una libertà coatta, determinata oltre che da un profondo disinteresse per la sua persona, anche dall’incapacità generazionale di fornire direttive, avendole per principio rigettate tutte ed essendone quindi anch’esse private. Nell’improvviso attacco di botte alla madre in Spagna, al di là di un atto reattivo da parte di chi si è sentito per l’ennesima volta tradito (il padre nonostante le sue resistenze lo aveva inviato dalla madre in Spagna), va letto come la traslazione del desiderio di “giusta autorità” (platealmente imposta sul corpo della madre) che i genitori avrebbero dovuto invece esercitare su di lui.

Al contrario Baffo, come Lucignolo per Pinocchio, rappresenta per Eugenio l’affermazione di libertà di spirito, di chi non ha preconcezioni e non vuole sottostare né alle convenzioni né alla finta non-convenzionalità, la quale nel gioco della sua negazione, da parte di Fernanda e Giancarlo, diventa fenomeno di omologazione piuttosto che di reazione. Con il suo discorso al carabiniere sul perché si mettono al mondo i figli (Perché continuate a fare figli? (...) Per fare le foto e dare le pacchette sulle spalle e poi dire il mio e più intelligente del vostro?), Baffo mette alla berlina la parte emersa del perbenismo borghese, quello che alleva figli come beni da mostrare nell’eterna competizione per il possesso del migliore oggetto, o che censura un giornale per i suoi

²⁵⁰ Codelli 49

attacchi aperti al sistema. Allo stesso tempo, equamente, egli non manca di sottolineare (sminuendo i malori psicosomatici di Giancarlo per la scomparsa del figlio, o sollecitando Eugenio a lasciare la propria famiglia), la similitudine della coppia reazionaria, nella loro egoistica conservazione dei propri interessi, alla tradizionalissima coppia borghese dei genitori-amanti di Giancarlo.

Egli (Baffo) esprime in un certo senso la 'morale' del film. Le sue affermazioni sono paradossali, ma contengono delle amare verità e la conclusione a cui portano è effettivamente quella dell'inutilità, o dell'impossibilità di avere dei figli oggi. Parlando per paradossi Baffo dà anche una dimensione astratta, emblematica al film. Il suo gesto finale può essere un invito alla libertà totale, indirizzato al bambino, o più semplicemente un incitamento ad andarsene alla ricerca di miglior fortuna, visto che non trova un posto in questa famiglia." ²⁵¹

Nel livellamento della conflittualità generazionale, evidenziando il paradosso della dissociazione dalla generazione precedente proclamata da Giancarlo e Fernanda, per poi invece sfruttarne disponibilità e beni (affidando Eugenio alle cure dei nonni, o prendendo possesso della casa dei genitori di Giancarlo), Comencini satiricamente scoperchia l'apparente alterazione delle regole, rivelando come nonostante la rivolta, poco sia cambiato nel tessuto sociale italiano. La satira ha il compito di smascherare e demistificare. Essa è disvelamento e alterità e mira all'abolizione dei rapporti gerarchici e delle regole, senza giocare sul significato quanto sui significanti, spesso usando la fantasia o il grottesco. Per essere d'effetto la satira, oltre ad essere ironica e non solo pura denuncia, ha bisogno, come sottolinea Northrop Frye, sia dell'assunzione di un punto di vista etico da parte dell'autore, che di una condivisione di regista e pubblico

²⁵¹ Comencini in Gili, 79.

sull'indesiderabilità dell'oggetto attaccato.²⁵² In questo senso la satira di Comencini si appoggia ad una partecipazione del pubblico, particolarmente sentita agli inizi degli anni ottanta. Allora si era già riusciti a fare il punto sul clima sociale immediatamente precedente, a valutare danni e vantaggi dei cambiamenti apportati da quel "passato prossimo" alle proprie esistenze.²⁵³ Parafrasando Millicent Marcus, possiamo dire che l'estetica di Comencini è caratterizzata dal duplice impulso comico-realista, nel nostro caso favola e storia, in cui la sua aspirazione a volere rivelare le discordanti dinamiche interne dei processi storici è rimnescente del realismo critico di Lukacs.²⁵⁴ Come afferma lo stesso regista:

Sono persuaso del fatto che siamo arrivati ad uno dei momenti più acuti della crisi. Ma questo non è un motivo per cui dobbiamo farne un dramma. L'importante è apprendere come guardare dritto in faccia questa crisi. Vi sono degli anacronismi che non sono sempre percepiti come tali (...) Vi è una disproporzione notevole tra modelli e comportamenti. Tutti sentono la difficoltà delle unioni, e nonostante ciò, si continua a far finta di niente, a rinviare i problemi, a credere che non esistano e essere prigionieri di schemi del passato.²⁵⁵

Da qui si evince una presa di posizione morale da parte dell'autore nel descrivere gli strascichi della rivoluzione attraverso le sue ripercussioni sull'infanzia, a cui viene affidato il compito di analizzarle, che in termini comenciniani si traduce in una presa di distanza ironico-satirica dalla realtà descritta. Nel realizzare ciò, l'autore combina

²⁵² Northop Frye in *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1952) 223-224.

²⁵³ Paul Ginsborg sottolinea come i movimenti del 77 differissero di molto rispetto a quelli del sessantotto. I giovani sembravano essere interessati soprattutto allo stare insieme e divertirsi, meno "idealisti e ideologizzati" compagni del 68. La trasformazione di edifici occupati in centri sociali, permetteva lo svolgimento di attività quali fotografia, centri di discussione, lezioni di yoga e consultori per tossicodipendenza. L'autore inoltre distingue due principali tendenze del movimento del 77: una "spontanea" e "creativa" abbastanza sarcastica, irriverente con una certa sensibilità verso la causa femminista, l'altra militante e autonoma che proponeva soprattutto una cultura di violenza per modellare i "nuovi soggetti sociali." Paul, Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996* (Torino: Einaudi, 1998) 455-456.

²⁵⁴ Marcus 125.

l'impianto favolistico della sceneggiatura, con la sua artificiosa rappresentazione del rituale percorso di crescita attraverso delle figure-tipo, con una messa in scena teatrale che rimanda alle satiriche commedie del 700, dove "caratteri" e "ambienti" agiscono e reagiscono articolatamente in rapporto a specifiche situazioni, con incontri-scontri che ammortizzano qualsiasi pittoresca nuance. I personaggi vengono collocati e si muovono in uno spazio che tiene conto dell'abbattimento della quarta parete (come felicemente dimostrato dalla posizione frontale dei commensali a casa della famiglia dei genitori di Fernanda, o dalla ripresa con una "inclusiva" angolazione dall'alto della scena dello scambio dei doni natalizi a casa di Fernanda e Giancarlo), avendo sempre presente la visione dello spettatore in questa "pratica (teatrale) che calcola il posto guardato delle cose" nella diottrica rappresentazione del reale che si ha in mente.²⁵⁶ In un movimento di entrate ed uscite in cui l'azione ha la precedenza sulla parola, le regole della drammaturgia vengono in aiuto nell'esposizione di taglio teatrale che il regista ha deciso di dare alla storia, esaltando soprattutto l'aspetto artificiale della rappresentazione. Allo stesso tempo però, l'impostazione cinematografica rinvigorisce e puntualizza il distanziamento sia emotivo che culturale nella narrazione del film. L'uso di campi medi e lunghi, la riduzione delle soggettive, i pochi movimenti di macchina, ed una fotografia dai colori neutri che richiama quelli del "reportage televisivo",²⁵⁷ assicurano il tono distaccato al "discorso." In questo melange teatrale-cinematografico vengono inseriti dei personaggi esagerati, stereotipi di quella fetta del sociale che il regista intende delineare. La recitazione antinaturalistica degli interpreti, combacia con una resa dei personaggi-tipo da riallacciare (in forma aggiornata) al repertorio di maschere della tradizione della

²⁵⁵ Luigi Comencini citazione in Gili, Luigi Comencini, 79.

²⁵⁶ Roland Barthes, Sul cinema (Genova: Il melangolo, 1994) 135.

commedia. Gisella e Tristano, genitori di Giancarlo, sono i superficiali rappresentanti dell'alta borghesia che trascorrono il loro tempo tra bridge e canaste; i genitori di Fernanda, Anna e Eugenio meno eclatanti nella loro tipizzazione, non sono per questo meno rappresentativi di quella fascia liberale solo apparentemente al di sopra delle parti, ma che in realtà, come scopriremo con uno sfogo di Anna, è andata anch'essa avanti tra silenzi e compromessi; Guerrino, l'unico amico di Eugenio, è il piccolo borgatario sfruttato e malmenato dalla famiglia indigente; Baffo è, come abbiamo visto, l'anarchico irriverente; Fernanda e Giancarlo la coppia sessantottina per antonomasia che tra superficialità e disimpegno decide di mettere al mondo "il figlio della rivoluzione;" persino la figura del carabiniere, non sfugge allo stereotipo dell'insensibile e un pò ottuso burocrate. Eugenio è l'unico pezzetto sciolto in questo mosaico della prevedibilità, grazie alla sua personalità camaleontica e reattiva ad ogni evento. Preso da un'ansia cognitiva infantilmente egoistica sul suo futuro, Eugenio è sempre in una posizione anticipata rispetto ai suoi interlocutori, prevedendo con cinico sarcasmo (desueto e sconcertante per un bambino della sua età), parole e azioni dei grandi. All'inizio della separazione dei genitori lo vediamo adoperarsi con dei patetici tentativi miranti alla loro riconciliazione: frequenti visite al bagno per assicurarsi che i genitori non litighino e invasioni in camera da letto per spingerli a dormire nello stesso letto definiscono il suo comportamento iniziale, tutto incentrato sulla prevenzione della divisione dei genitori. Invece, alla fine, avendo compreso l'inutilità delle sue anticipazioni ed interventi, decide di non applicare nessuna forzatura alla blanda unione. Così nella scena della sera di natale, quando i genitori litigano nell'altra stanza per un eventuale aborto della madre,

²⁵⁷ Legrand 47.

Eugenio accende la radio per non ascoltarli e domanda annoiato, questa volta con un'anticipazione determinata dall'abitudine ai ripetuti litigi: "Allora vado dai nonni?"

Come sottolineato dallo stesso Comencini, Eugenio é in cerca di sicurezze e conferme della propria esistenza. Lui, l'oggetto che viene trasportato a destra e a manca in una rete di affetti sempre più tenui e superficiali, ha bisogno di essere riconosciuto come soggetto. Eloquenti e patetici allo stesso tempo é la sequenza in cui arriva all'albergo della madre in Spagna e si addormenta sulla poltrona in sua attesa, con il cartellone che porta il suo nome addosso (souvenir datogli dall'autista che lo aveva prelevato all'aeroporto). Richiesta di ricognizione da parte di una madre accusata così di negligenza, la scritta Eugenio, é diventata per il bambino un significante senza significato, vuota parola senza senso che ha bisogno di essere preceduta da un ripetuto "Voltati" (da parte del padre e dei nonni) per essere riconosciuta come appartenentegli. L'etimologico significato di "ben nato" di quello che per il padre é un "brutto nome," ha perso il suo senso nella sua battaglia per certezze e identità. "I bambini-dichiara Comencini-nascono in certe coppie che, confuse e angosciate, li trasformano inevitabilmente in vittime. I bambini hanno bisogno di sicurezze che i genitori giovani o troppo giovani, non gli riescono a dare."²⁵⁸

Eugenio, non é l'unica vittima dell'identità inesistente. Al di là dell'immagine compatta e imperturbabile di madre senza "sensi di colpa," (la risposta che Fernanda dà alla madre, quando questa la incoraggia a non avere sensi di colpa per la scomparsa di Eugenio) anche Fernanda é alla ricerca di un riconoscimento della propria esistenza da parte degli altri. Ma se per il figlio la ricerca dell'identità, é legata ad un biologico bisogno di affetti data la sua giovane età, la sua é il sintomo dei mutamenti prodottisi sul

piano socio-antropologico e storico politico nella società italiana a partire dal 68. La partecipazione alle sfilate femministe sotto gli occhi del marito, la rottura dei piatti per attirare la sua attenzione alla cena di natale per dimostrargli che anche lei “esiste,” con le sue problematiche di donna- madre- moglie in una società che sta ridefinendo dei ruoli, richiama le provocatorie risposte a tono, le domande imbarazzanti rivolte ai familiari, i capricci incontrollabili di Eugenio. Nonostante il ruolo di moralista cosciente del suo tempo, Comencini anche nei confronti di Fernanda, riesce, con gli accenti giusti, a fornire elementi di giudizio senza giudicare, a sottolineare la difficoltà di vivere in un momento di crisi dei valori, dove diventa sempre più problematica la coesistenza di “modo d’essere e modo di pensare,” essere uomo o donna, madre o padre responsabile nello sbilanciamento dei credi. La fluttuazione del punto di vista, il dispiegamento della storia attraverso il punto di vista dell’altro in una ricerca della verità da indirizzare non verso la visione del personaggio in questione, ma nell’opinione che hanno di lui gli antagonisti nelle scene, sostiene la posizione cronachistico-moralista adoperata da Comencini.²⁵⁹

Nel rimescolato gioco delle parti della famiglia in crisi, Comencini mette in scena una figura paterna (solo qui e in Pinocchio) in parte riabilitata. Certo Giancarlo, come il padre di Andréa e Milo e il precocemente scomparso padre del piccolo Casanova, non riesce a soddisfare il bisogno di verità di Eugenio, la sua ambizione ad una piena legittimazione di ruolo di figlio, continuando a rimanere un padre assente. Si distingue però, nel panorama familiare che circonda Eugenio, per un empatico, fisico coinvolgimento alla sua esistenza, somatizzando l’inadeguatezza del suo ruolo di padre.

²⁵⁸ Gili 78.

²² Alain Bergala descrive la tecnica dell’adozione del punto di vista dell’altro in questo modo: “Gli adulti vengono filmati in rapporto alla conoscenza che il bambino cerca di avere dalle loro relazioni e il bambino è filmato in rapporto alla comprensione degli adulti.” Bergala 60.

Espungendo fisiologicamente la difficoltà della sua compromessa funzione, per ragioni non solo congiunturali ma storiche, il personaggio di Giancarlo esprime la difficile coesistenza del passato e del presente, del vecchio e del nuovo. Il suo malessere allo stomaco, alla notizia della scomparsa del figlio, è reazione alla superficialità di azione e di pensiero (lasciando il figlio nelle mani dell'inaffidabile Baffo) su cui è imperniata la sua esistenza; il puerile atto di ricorrere alle sigarette per sedare un'attacco d'asma (provocato dal senso d'impotenza di voler imporre un'improvvisata autorità sul figlio) somatizzano i disagi di una generazione di padri che non ha più gli strumenti per distinguere il bene e il male, e di conseguenza incapace di trasmettere tale differenziazione ai propri figli. Aver coscienza di tale impotenza somiglia molto a quel senso di colpa di che Fernanda caldamente sostiene di non avere. È parente a quel "lo stiamo ingannando" descritto da Giancarlo nella lettera a Fernanda (l'unica vera scorta di Eugenio) che accompagna il ragazzo in Spagna.

Nella sincerità della scrittura è possibile individuare il vero punto di congiunzione del rapporto padre-figlio. L'iscrizione del pensiero nello spazio altro della letteratura diventa un'esaltata allegoria dell'indiretto relazionarsi alla vita su cui sono impiantati i rapporti personali del film. Nella presentazione del caleidoscopio di personaggi che Comencini ci invita a seguire, nel loro rapporto di azione e reazione alla vita senza soffermarsi sull'analisi introspettiva che le giustifichi, il momento della scrittura è l'unico che trovi una sincera linea di combaciamento tra il detto dell'azione e l'inespresso del pensiero. Quello della scrittura è lo spazio dell'immaginario puro, completamente distaccato dalla congiuntura del reale parodiato dal regista. L'immaturo Giancarlo, tutto calato nel presente dell'azione (che lo vede preso da un desiderio di andarsene in

Inghilterra e il soddisfacimento di rinnovati desideri sessuali da realizzare con la nuova compagna), nella scrittura della lettera stabilisce una dimensione altra dove fermarsi e rivedersi in una ricollocazione spazio temporale che tiene conto degli affetti piuttosto che degli eventi. Anche per Eugenio la scrittura serve a dare sonorità ai muti sentimenti, altrimenti interpretabili solo tramite il filtro di azioni spesso antitetiche espressioni dei suoi pensieri. Ma la rottura del silenzio del gesto, rimbalza contro una valutazione dell'altro basata solo sui parametri del concreto e dell'esistente. Così, per Fernanda la lettura di Eugenio attraverso la sua scrittura, si scontra con un personale modo di rapportarsi "logicamente" ad essa ("essere logica" è la qualificazione da lei prescelta nei confronti del marito). La poesia di Eugenio (in realtà il poeta è Luca Rolla, un bambino di dieci anni) che Fernanda trova nascosta nel suo quaderno, le permette un'ingresso ravvicinato nel mondo in formazione del figlio al quale finora non aveva avuto accesso. Nonostante ciò non riesce a trasformare questo avvicinamento in uno strumento di conoscenza dell'altro. La lettura della denuncia nella poesia di Eugenio del peso di un percorso di vita in solitudine, dove in conformità al principio darwiniano della sopravvivenza gli viene chiesto di acquistare in fretta "l'orribile virtù della vecchiaia," superando un primo *impasse* emotivo, viene catalogata da Fernanda come un semplice fatto da analizzare e logicamente risolvere rimanendo scrittura asfittica, alla quale non è concesso il respiro dell'interpretazione dato dall'altro.

Nella rappresentazione comenciniana del non-detto la musica, come la scrittura, assume un ruolo rivelatore nella rappresentazione del racconto. Essa ha una funzione sospensiva tra il dentro e il fuori dello schermo. Fa da contappunto tra l'impostazione concreta del qui e dell'ora della rappresentazione cinematografica e l'altrove del pensiero

e dei sentimenti. Il tono cadenzato della musica di Fiorenzo Carpi, suggerisce una prospettiva straniante che induce ad una calma riflessione sulle azioni dei personaggi, creando una rottura comunicativa tra vista e udito, in cui viene ad insinuarsi in parallelo una nuova prospettiva dei personaggi e dello spettatore. In particolare, la scelta della ballata come siglatura dell'inespresso, rispettando la disposizione favolistica predisposta da Comencini, si offre come manifestazione incontrollabile del pensiero di Eugenio. Essa risuona nei suoi momenti di massimo distacco dalla realtà, come la voce dell'inconscio durante il sonno. La ballata si impianta nel flusso narrativo del film come pausa riflessiva sul personaggio Eugenio, permettendoci di fare il punto sul suo stato. L'effrazione tra il parlato e il cantato rivela un desiderio di interruzione del patto comunicazionale, recuperando invece la massima libertà di espressione data dall'immaginario canoro. Per ben tre volte la ballata (che in effetti viene cantata da una bambina) risuona nel film. Due volte quando Eugenio dorme, ed una come accompagnamento alla sua uscita dalla stalla. Contrapponendo le parole della ballata del "sonno": "Chissà come é stato ma é cosi, ora sono qui. Intanto passo da una mano all'altra, mangio, bevo e non so perché" a quelle della sequenza finale mentre si allontana dai familiari: "Non mi hanno voluto oppore sì ora sono qui. E me ne vado in giro per vedere se la cosa può piacermi oppure no, " Comencini traccia il passaggio da una posizione del personaggio passiva ad una attiva. La ballata testimonia la realizzazione dello scarto da una dimensione interiore di laconica melanconia, a quella della attuazione cosciente del cambiamento, alla luce di un'ottimistica visione del futuro aperto a mille possibilità. La musica é anche strumento di isolamento da un reale incodificabile ed entrata in un mondo altro che gli chiude le porte. Il suono organizzato portatore di

armonia, si contrappone a quello assordante e incoerente della realtà. La musica allora diventa l'arma usata da Eugenio per estraniarsi dal caos. Comencini attribuisce alla musica una doppia connotazione simbolica di evasione e libertà nella scena in cui Eugenio, isolandosi dal mondo circostante ascoltando una melodia di Vivaldi, guarda alla televisione il decollo di un'aereo. Invece nella scena in cui la sera di natale il bambino accende la radio per coprire le urla dei genitori che litigano in cucina, la musica ha la funzione di ritardare l'attacco distruttivo dell'imminente realtà al microcosmo ideale appena costruito, fatto di casa dei genitori, fotografie e pesci nell'acquario.

Per Eugenio anche l'universo animale rappresenta il mondo armonico della natura dove è piacevole rifugiarsi. Almeno gli animali, nel loro subordinamento unico alle leggi originali, più direttamente degli uomini possono relazionarsi agli umani. In quella dinamica dell'anticipazione e prevedibilità dell'azione altrui precedentemente accennata, Eugenio è avvantaggiato proprio dal contatto e conoscenza del semplice mondo animale, lontano anni luce dal misterioso e pazzo mondo dei grandi. Non sorprende così che suoi amici siano un papero, un'oca, due conigli e dei pesci da cui Eugenio difficilmente riesce a distaccarsi, o anche che si rifugi in una fattoria ad assistere la nascita di un puledrino quando viene abbandonato da Baffo. Ma per lui che, a differenza di Guerrino, gli animali non li mangia, Comencini con un tocco di "sadismo inoffensivo" (secondo una definizione di Legrand), ha in serbo una partecipazione allo spettacolo della corrida, usata da Comencini per mettere in rilievo i divergenti egoismi umani in un'allegorico avvicinamento delle dinamiche dell'uccisione degli animali e degli uomini. Portatosi e facendosi portare con insistenza alla corrida, superando l'istintiva repulsione per la spettacolarizzazione della morte, Eugenio è rivoltato dalle uccisioni dei tori e ancor di più

dalla menzogna del padre. Alla scoperta che Giancarlo non é mai stato in Spagna, né tantomeno aveva assistito ad una corrida (unico motivo per cui Eugenio era andato a vederla), grida con disprezzo alla madre: “Ma perché siete tutti così cattivi?” Per il regista, un bambino può essere ucciso anche così, senza il sangue provocato dalle *banderillas*, ma subendo con la stessa intensità i colpi inferti agli affetti. Comencini commenta la scena in questo modo: “Il bambino scopre la bugia del padre, e con essa la violenza come una componente ‘normale’ della vita, la violenza che egli subisce é uguale a quella a cui assiste.”²⁶⁰

Ma nell’amaro lieto fine organizzato dal regista, anche se questo Pinocchio moderno é stato dispossesato di qualsiasi illusione sull’esistenza del paese dei balocchi, gli viene data la possibilità di “nascere bene” una seconda volta, attraverso la buona nascita del puledrino, mantenendo fede stavolta al significato del suo nome. Nella chiusa di ironica ferocia la famiglia, simbolicamente riunitasi, dimostra per il piccolo animale lo stesso interesse (provocato dall’incosciente euforia dell’esaltazione del nuovo), mostrato nei confronti del neonato Eugenio. E come per Eugenio, tale diletto é destinato a dissolversi velocemente nel dimenticatoio della biologica salvaguardia di sé stessi. Nonostante ciò, nel paradosso dell’esistenza, c’è ancora posto nella favola d’Eugenio di ri- nascere e vivere nella libertà, non quella imposta come tale da una società che abusandone ha resa vana la sua funzione, ma quella illimitata del mondo altro della infanzia assoluta.

²⁶⁰ Luigi Comencini, “En revoyant les notes de travail d’ ‘Eugenio’”. *Positif*, 53.

Ça a déterminé un certain regard en commençant, comme enfant, à refuser l'hypocrisie et les mensonges des adultes, les idées reçues, les stéréotypes, les clichés"

Louis Malle

5. Au revoir les enfants: etica ed estetica della memoria

"Bonnet, Negus et Dupré sont morts à Auschwitz, le Père Jean au camp de Mathausen. Le collège à rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarant ans ont passè, mais jusqu'à ma mort, je me rappellerai chaque second de ce matin de janvier"²⁶¹ Il finale di Au revoir les enfants si conclude con la voce fuori campo del narratore-regista, inserita tra il piano medio di Julien, che timidamente alza la mano per salutare l'amico Bonnet, ed un primo piano di quest'ultimo che si volta smarrito verso il compagno prima di essere inghiottito dal nulla predisposto dalla mostruosa macchina nazista. Malle, riprendendo possesso con tono obiettivo e sensibile, della testimonianza intima lasciata finora alla interpretazione degli attori nel film, dà prova di aver saputo artisticamente trasformare la propria infanzia in una riconciliata maturità. Firmando con la propria voce la fine del film, Malle termina un doloroso processo di nemesi e anamnesi durato 40 anni. Con lo sguardo dell'uomo maturo che filtra nel presente narrativo una parte del proprio vissuto, il regista si libera del segreto a lungo tenuto rendendo simbolica giustizia all'esistenza del compagno di collegio Bonnet. Come testimonia lo stesso autore: "Ho realizzato questo film con la mia sensibilità di oggi e pensando che si tratta di una storia che si svolge in circostanze storiche molto precise ed estremamente drammatiche."²⁶²

²⁶¹ Voce fuori-campo del regista nell'epilogo di Au revoir les enfants.

²⁶² Vergerio Zappoli, Louis Malle: tra finzione e realtà 23.

La storia del film é impiantata sul ricordo di un' amicizia appena sbocciata tra Julien e Jean nel collegio carmelitano di Saint Jean Delacroix. É l'inverno del 1944 e Julien scopre che tre ragazzi del collegio erano ebrei nascosti da alcuni dei frati. Per questo figlio della borghesia parigina, il rapporto con Jean Bonnet nasce all'insegna del desiderio di scoperta dei segreti alla base dei suoi comportamenti diffidenti e "anomali." Una volta soddisfatta la sua curiosità però, stabilisce con lui un rapporto di amicizia fatto di letture di romanzi, lezioni di piano, e caccia al tesoro nel bosco. Una mattina di gennaio la Gestapo, grazie alla soffiata dell'ex cuoco Joseph, preleva i tre ragazzi e il frate sotto lo sguardo attonito dei compagni di classe. In seguito si apprenderà che tutti sono stati deportati e assassinati nei campi di concentramento.

Come ogni percorso autobiografico, anche Au revoir les enfants ha avuto per Malle uomo e regista un effetto terapeutico (realizzatosi nella catartica esternazione del trauma, dei brutti ricordi ed ansie del passato) che gli ha permesso di ristabilire un rapporto di interezza con il mondo.²⁶³ Raccontando la storia di Malle-Julien e della sua amicizia con il "diverso" Bonnet, il regista ha espresso un desiderio di partecipazione emotiva senza remore degli altri al suo passato. L'esposizione del proprio segreto si trasforma in atto liberatorio perché irreversibilmente legato al giudizio altrui a cui si é deciso di sottoporsi accettandone, con matura consapevolezza, sia assoluzione che condanna. In questo modo, sofferenza e sollievo si mescolano nell'opera finita del regista. Esaurito il bisogno ossessivo del racconto dell'episodio più formativo della sua infanzia, ne é conseguito un senso di svuotamento per il fatto che attraverso il lavoro del film, la memoria e il passato siano stati letteralmente consumati, esauriti nella loro ripresa

²⁶³ Afferma l'autore: "Effettivamente mi sono liberato, ma anche completamente svuotato." Intervista a Louis Malle in Vergerio e Zappoli 23.

in una seconda volta come memoria o come passato. Compiuti, definitivamente restituiti all'ordine imperdonabile di un tempo concreto, che come tutto ciò che non è più, non concede più riprese. Ma la storia privata di Malle, assume anche il significato simbolico di termine dell'infanzia e inizio del cinema. Come asserito dallo stesso regista, il desiderio di fare cinema nacque proprio allora. La voglia di usare un mezzo d'espressione che permettesse un contatto diretto con il mondo guardandolo però con gli occhi di un bambino, rifiutandone cioè ipocrisie, falsità e stereotipi, che è poi alla base del suo stile, va legata a quella mattina del 1944.²⁶⁴

L'autobiografismo cinematografico di Malle

Nel suo ritorno al passato, Malle non è voluto ritornare nel suo collegio dell'infanzia, preferendo piuttosto ambientare in un altro luogo quell'universo impolveratosi nel ricordo. La trasposizione dei luoghi, la reinterpretazione di un pezzo della propria vita attraverso gli attori, l'atomizzazione dei gesti, "la parcellizzazione di parole, sospiri"²⁶⁵ in ripetizioni-scomposizioni, sono gli strumenti di un metodo di ripresa mirante a dare il tono "giusto" al racconto presente del passato, destreggiandosi agilmente tra immaginazione e organizzazione della memoria. Parafrasando Paul De Man, possiamo affermare che Malle, nella sua scrittura cinematografica del ricordo mette all'opera, *mutatis mutandis*, le due operazioni retoriche dell'*inventio* e della *dispositio*.²⁶⁶

²⁶⁴ Citazione in Prédal, Louis Malle 152.

²⁶⁵ Frederic Sabouraud, "L'atomisation comme methode" in Cahiers du cinéma, n. 398, luglio/agosto, 1987.

²⁶⁶ Paul De Man provocatoriamente asserisce che l'autobiografia non è un genere ma una condizione. Tutti gli scritti sono autobiografici. Ciò che si scrive, il segno della propria personalità ed esperienza, sfugge spesso al proprio controllo nella scrittura. La scrittura in prima persona può essere più elusiva di un saggio. Paul De Man The Rhetoric of Romanticism (New York: Columbia University Press, 1984) 76.

Considerato il naturale obnubilamento del ricordo, il processo mnemonico del recupero del passato viene affiancato da uno creativo, sovrapponendo vecchi e nuovi significati.²⁶⁷ Ma l'autobiografia ha anche la funzione di selezionare nei campi della memoria, dando a questi dati una struttura significante. Ha quindi una funzione riepilogativa. Questa funzione difficilmente può essere osservata nella autobiografia cinematografica, dove prevalgono ellissi e frammenti che si adattano ai limiti temporali imposti dalla proiezione cinematografica. Cristina Bragaglia opportunamente sottolinea come sia più giusto usare per il cinema la definizione di diario personale piuttosto che autobiografia nel senso tradizionale, non permettendo il film, per la sua brevità, una cronologica rivisitazione del proprio passato, prerogativa comune ai testi scritti. "Manca la caratteristica fondante: il percorso cronologico dalla nascita al presente. Il tempo medio di un film costringe all'uso di ellissi temporalmente vaste e alla scelta di alcune parti di una vita."²⁶⁸ Invece, continua l'autrice, la frammentarietà della struttura del racconto diaristico ben si presta a quella del linguaggio cinematografico, assieme al tempo di narrazione rigorosamente al presente. Difatti, il diarista, non si preoccupa di raccogliere il tempo in una organizzazione temporale codificata, ma si limita a proporre il passaggio del tempo, come dei segmenti, a volte slegati l'uno dall'altro, ma uniformati dal loro viaggiare assieme nel fluire del tempo.

²⁶⁷ Per chiunque voglia riaccedere al proprio passato, il grande nemico da combattere è l'oblio, la dimenticanza di un periodo universalmente condiviso, seppure assolutamente unico, azzeratore dell'obiettività per una fedele riproduzione dell'età puerile. La critica, da quella letteraria a quella psicoanalitica, ha prestato molta attenzione alla definizione del ricordo infantile, e sebbene abbia proposto interpretazioni diversificate a seconda del campo d'indagine, è concorde nell'evidenziare che nel far rivivere un ricordo comporta necessariamente una sua ricreazione, essendoci una discontinuità psichica e biologica tra infanzia e maturità. Parafrasando Ernest Schachtel possiamo dire che le esperienze dell'infanzia si scontrano con una convenzionale schematizzazione mnemonica della maturità, venendo così automaticamente rielaborate. In Talbot Toby *The World of the Child*, New York: J.Aronson, 1974) 15

²⁶⁸ Cristina Bragaglia, "Autobiografie e cari diari: Nanni Moretti e gli altri" in Marrone 69.

Se l'autobiografo cerca di dominare il tempo, inquadrandolo entro un disegno teleologico che prospetta un significato profondo (una predestinazione, una vocazione, una conversione...) dietro la contingenza, il diarista si accontenta di lasciarsi condurre dal suo fluire, si adegua al ritmo imposto dall'esterno, galleggiando sull'onda variabile e imprevedibile delle giornate. A un tempo rettilineo si ribatte con una segmentazione punteiforme.²⁶⁹

La struttura diaristica si offre all'autobiografia cinematografica e al discorso per immagini con più onestà rispetto a quella letteraria, dando voce ai ricordi riflettendone integralmente il loro modo di manifestarsi nella memoria, con un riaffioramento di immagini a sprazzi, scontornate dal tempo nel flusso del vissuto. La natura utilitaristica del linguaggio si frapponendo ad una forma di espressione basata sulla memoria, che per mantenersi fedele al modo in cui è stata vissuta, deve trascendere qualsiasi tipo di articolazione, non ultima quella linguistica. Le arti non verbali, per la loro immediatezza, riescono con più successo ad effettuare questa trasposizione del passato in opera artistica. La letteratura riesce spesso ad ovviare l'ostacolo con il richiamo simbolico e la poesia.²⁷⁰

Lo scheletro narrativo di Au revoir les enfants rispecchia nella sua conformazione a frammenti questo lavoro di ripescaggio nel passato, di estrapolazione dal continuum narrativo temporale di immagini-impressioni-ricordo che hanno preso il sopravvento sulle altre per poi essere traslate in immagine filmica. Malle riesce a situare in un piano topologico sincronico, un insieme di esperienze, di emozioni, considerazioni, spunti e riflessioni come se venissero proiettati in una intelaiatura permanente, il cui principio organizzativo non è la consequenzialità temporale ma la compresenza nello spazio. Solo nel ben definito incipit del saluto al treno e dell'addio finale è espresso il desiderio di

²⁶⁹ Andrea Battistini, Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia (Bologna: Il Mulino, 1990) 183.

dare al film una valenza definitiva, di inizio e conclusione, ad un episodio della storia. In tale organizzazione temporale ha avuto molta influenza la componente traumatica dell'episodio ricordato da Malle, ripercossi in una reazione opposta-complementare, sulla memoria della maturità. La normale percezione temporale infantile tutta concentrata sul tempo presente, che per Malle-Julien diventa esperienza della guerra e perdita dell'amico, si cristallizza in un'eterna permanenza dove non c'è passato o futuro, progressione o regressione e l'evento che sta vivendo diventa un ingombrante 'qui ed ora' anche nella memoria da vecchio. Emotivamente, l'impatto sulla coscienza impreparata di un ragazzino dell'evento morte, porta ad un ricordo-ossessione in cui la matrice sensibile è trasparentemente preservata, mentre invece il corollario superficiale razionale si ramifica e arricchisce con il tempo opacizzando i connotati originari. Per Malle il ricordo di Bonnet che stringe la mano a tutti i suoi compagni nell'accomiarsi dalla classe (quando gli ufficiali tedeschi vengono a prelevare dalla classe per trasportarlo in un campo di concentramento), è indelebilmente chiaro nella sua memoria. Non è lo stesso per la discussione tra Julien e Bonnet sui Tre moschettieri, che è un ricordo fluttuante di un evento accaduto ma appartenente ad un'epoca diversa, adattato al film.²⁷¹ Il pregio del film di Malle è nella sensibile armonia raggiunta ponendo sullo stesso piano mondo reale e immaginazione, facendo sì che lo sguardo del cineasta sulla propria infanzia e quello dei piccoli attori su un passato a loro sconosciuto, riuscissero a trasmettere con la stessa intensità l'emozione della realtà descritta.

²⁷⁰ Vedi Richard, Kuhn, Corruption in Paradise.: The Child in Western Literature (Boston : University Press New England, 1982) 3-15

²⁷¹ Vedi Intervista a Louis Malle, Positif n. 320, 34

Lo sguardo di Perseo sulla "storia"

L'avventura "diaristica" malliana si differenzia dalle altre (ad esempio quella più letterale morettiana che ha come suo apice Caro Diario del 1993) per il punto di vista mediano scelto dall'autore per descrivere il proprio passato. Malle opta di guardare il suo inverno del 1944 con uno sguardo "da vicino" e "da lontano" che gli permetta di "nascondersi," senza però nullificare la veridicità del racconto personale, facendo sì che la narrazione non soccomba alla "pesantezza" della realtà, usufruendo del potere alleggerente della duplice visione.²⁷² Lo sguardo da vicino, quello infantile, gli permette di osservare la realtà nel suo compiersi avendo come punto focale l'impressione sensoriale marchiata da un momento nel tempo; quello da lontano è quello dell'adulto su sé stesso nella storia in un tentativo di revisione della scompattata percezione di ciò che è accaduto.²⁷³ Lo sguardo di mezzo di Malle, richiama quello "indiretto" che Italo Calvino propone nella lezione americana Leggerezza. Qui l'autore suggerisce che solo lo sguardo di sbieco sul mondo, può aiutare il narratore ad evitare la pesantezza e l'opacità che si attacca alla storia e alle immagini nel momento in cui si vuole raccontare. Calvino usa la metafora dello sguardo indiretto di Perseo come strategia fondamentale per ogni narratore: guardando di traverso come Perseo, il reale viene raccontato con un certo distacco ma senza allontanarsi da esso, evitando quindi di cadere vittima della sua gravità.

"L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa e
Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il

²⁷² Vedi Italo Calvino, "Leggerezza" Italo Calvino : saggi 1945-1985 (Milano:Mondadori, 1995).

²⁷³ Per un'approfondita applicazione teorica dello "sguardo di Perseo" nella sua accezione di sguardo infantile e sguardo adulto vedi Paolo Dal Ben: Lo sguardo di Perseo: Italo Calvino e Joseph Conrad dal testo all'iper-testo. Ph.D Dissertation, Graduate Center, CUNY, New York, 2001.

suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. [...] Quanto alla testa mozzata Perseo non l'abbandona ma la porta con se, nascosta in un sacco; [...] Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto come prima lo aveva vinto guardandolo allo specchio. E sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con se, che assume come proprio fardello."²⁷⁴

Nell'autobiografia di Malle lo "sguardo indiretto" suggerito da Calvino diventa via di mezzo tra immaginario e documentario, tra citazione cinematografica e originalità, abilmente alternati in Au revoir les enfants. Questa è la definizione che il regista dà del suo stile di mezzo: "Quando ero nel cinema più diretto che esista, vi ritrovavo la finzione. Sono anche intimamente persuaso che realtà e finzione si nutrono l'un l'altro. È per questo motivo che ho sempre utilizzato la mia esperienza di documentarista nei miei film di finzione, soprattutto gli ultimi."²⁷⁵ Lo sguardo da lontano sulla propria infanzia è quello *fictional*, in quanto basato su un ricordo "aggiustato" al tempo della narrazione che permette una visione solo emotivamente più "lucida" dei fatti accaduti.²⁷⁶ La sottile linea del dubbio che inevitabilmente si insinua tra il vero e falso della memoria,²⁷⁷ pur creando un distanziamento dall'autobiografia come documento, non compromette come sostiene Philippe Lejeune, l'autenticità autobiografica legata al ricordo.

È questo tremolio della memoria, che, in un certo senso, l'autentifica: l'autobiografo appare scrupoloso quanto più il

²⁷⁴ Italo, Calvino. "Leggerezza" 632-633

²⁷⁵ Prédal, Louis Malle 20.

²⁷⁶ Afferma Malle: "Nella fiction è pericoloso parlare del presente: si è influenzati dall'attualità." In Vergerio e Zappoli 51.

²⁷⁷ "I nostri ricordi d'infanzia ci mostrano i primi anni della nostra vita, non come erano, ma come sono apparsi nelle epoche seguenti all'evocazione: I ricordi d'infanzia non sono emersi, come è d'abitudine dire, in questi momenti d'evocazione, ma è in quel momento che si sono formati e tutta una serie di motivi, tra cui la verità storica e l'ultimo dei problemi, hanno influenzato così bene questa formazione determinando la scelta dei ricordi." In Le récit d'enfance en question, a cura di Philippe Lejeune, (Paris: Université de Paris X, 1988) 56.

ricordo é fragile, dunque prezioso. Il frammentario, l'incerto si spiegano attraverso la distanza che separa l'osservatore dall'oggetto osservato, come in astronomia.²⁷⁸

Lo sguardo distanziato dell'autobiografia permette di riaccedere ad un mondo del passato che perché distante é diverso, ma non per questo meno reale. In Au revoir les enfants se lo sguardo del vecchio é quello di Malle regista, che imposta e riaggiorna le esperienze dell'infanzia, lo sguardo da vicino, é quello del suo alter-ego infantile Julien. É una presa diretta della realtà, con una immedesimazione nell'evento che si vive e osserva. Così osservando con lo sguardo "ravvicinato" di Julien, vediamo che per lui Bonnet rappresenta il mistero. Egli é il nuovo arrivato nel collegio per cui Père Jean ha una particolare attenzione. Il suo interesse verso il compagno é alimentato soprattutto dalla curiosità che gli permette di sorvolare sui suoi atteggiamenti scostanti iniziali, per cercare di comprendere cosa si nasconda dietro la sua figura. La curiosità alla base del ritrovamento delle candele ebraiche sotto il cuscino di Bonnet, del libro premio di matematica da cui ricava che Kippelstein é il vero cognome di Jean, entra nella stessa dimensione ludica che spinge Julien e i suoi coetanei alla competizione per la caccia al tesoro nei boschi circostanti il collegio. Del resto il non-detto, o meglio la presenza costante dell'indicibile, si ritrova a tutti i livelli del film. Il sentore di un'imminente delazione, punteggia tutta la storia, come una muta minaccia, manifestandosi forse ancora più apertamente in quelle sequenze del gioco infantile (come testimonia la lotta sui trampoli tra Negus-Sarrasin sostenitore di Allah e Laviron -Cuor di Leone difensore della cristianità, che premonitoriamente e metaforicamente si conclude con la sconfitta del primo attaccato da tutta la scolaresca) in cui si mettono in rilievo i proteiformi aspetti

²⁷⁸ Lejeune 43.

dell'infanzia ambigualmente collocata tra innocenza e crudeltà. Per Jacques Valot nell'indicibilità degli effettivi eventi occorrenti, va collocato anche il titolo del film che, eufemisticamente, propone un ritorno, un rivedersi che non si verificherà mai. "Il titolo è dunque un eufemismo, all'occorrenza intenso, che non si giustifica né per una sorta di falso pudore né per la paura di chiamare le cose con il proprio nome, ma che suggerisce in sé stesso, in ciò che non dice, l'aberrazione mostruosa della guerra imposta all'infanzia, per la quale la parola addio e la nozione del 'mai più' non ha ancora senso."²⁷⁹ Aberrazione trasformatasi, nel sensibile Julien, in consapevolezza dell'irripetibilità del tempo e dell'ineluttabilità dell'evento morte, accresciutasi nell'atmosfera di mistero del collegio, quando nei boschi assieme ai compagni puntualizza che non ci sarà più un 17 gennaio 1944 e che "tra quarant'anni la metà di quegli individui sarà morta e sepolta."

In questo clima di tensione, serpeggiato dal presentimento di un pericolo imminente a cui però non si riesce a dare un volto, si giustifica il ruolo di Sherlock Holmes di cui Julien si appropria sin dal primo incontro con Bonnet. Troppo preso dalla lettura, alla domanda di Jean "Comment tu t'appelles?" Julien risponde erroneamente mostrando il titolo del libro e dicendo: "Souvenirs de Sherlock Holmes." La figura del detective che ha spesso sollecitato l'immaginario infantile giocando con il desiderio di esame e indagine della realtà, viene ironicamente collocata da Malle in un clima storico-sociale ossessionato dall'investigazione del "nemico" nascosto in ogni angolo del mondo. Ma la curiosità giocosa non è l'unica motivazione dietro le ricerche di Julien. Riuscire a svelare cosa nasconde la vita di Bonnet, come il ritrovamento nel bosco della scatola del

²⁷⁹ Jacques Valot, "Au revoir les enfants: plus qu'un au revoir," *La revue du cinéma*, n.431, Ottobre, 1987.

tesoro, lo collocherà eventualmente in una posizione di vantaggio rispetto sia Bonnet che gli altri compagni che non hanno idea di chi sia il taciturno nuovo arrivato. Anticipare gli altri, conoscere le regole del gioco in una società infantile dove vigono ferrei e crudeli principi di spartizione tra dominatori e vittime, richiede un impegno nella ricerca di un punto forza, per preventivare ed evitare un possibile attacco. Curiosità e mistero sono alla base del principio del rapporto tra Julien e Bonnet, le cui intensità derivano dalla segretezza e censura imposta dall'ambiente che li circonda.

Il cuscinetto tra Julien e la storia viene rafforzato dal *milieu* borghese di provenienza, che inviandolo lontano dagli eventi bellici, gli garantisce la continuità degli studi rinchiudendolo in un bozzolo protettivo che lo estranei dal "dolore" della conoscenza. I bombardamenti che uccidono sono per Julien quelli descritti nelle lettere da sua madre: "L'appartement me paraît vide sans toi. Paris n'est pas drôle en ce moment. Nous sommes bombardés presque chaque nuit. Hier, une bombe est tombée sur un immeuble à Boulogne-Billancourt. Huit morts." i ricchi studenti del collegio, nonostante debbano spartirsi le porzioni di marmellata e prendere biscotti vitaminizzati in mancanza di cibo, o svengano in chiesa al solo sentir parlare di carne, sono comunque dei privilegiati, solo in parte colpiti dalle devastazioni della guerra. In questa posizione di isolato privilegio anche la corsa al rifugio in seguito agli allarmi, non ha la stessa urgenza (il terzo allarme viene ignorato da Bonnet e Julien che continuano a suonare il piano) che ha per chi vive nella città attaccata dalle bombe. La separazione dalla realtà imposta da famiglia e società in un gioco di segreti, ignoranza, ipocrisia e non detto, è quella che porta Julien a formulare a suo fratello la domanda sugli ebrei: "François, qu'est que c'est

un youpin?” sincera dimostrazione del desiderio di una chiara configurazione di ruoli e di parti, nel mistificante caos provocato e deliberatamente mantenuto dalla borghesia.

“L’importanza della frase sta proprio nelle parole. La preoccupazione del bambino era quella di domandarsi quali criteri facevano sì che Bonnet fosse in pericolo di morte più di lui. E una questione di religione, di razza, ma non è veramente chiaro. Inoltre la definizione d’ebreo data dalle autorità di Vichy era fantasticamente complicata.(...) Per un bambino quella era una grande confusione.”²⁸⁰

Se lo sguardo ravvicinato del bambino si muove a tentoni nell’indistinta storia, quello più fermo da lontano del vecchio, riesce a scavare tra i silenzi e segreti e a tirare le somme su quell’inconsapevolezza. Dicevamo prima di come il distanziamento dall’azione presente, abbia permesso a Malle uomo-regista di fare il punto sull’intricato ingranaggio ideologico sociale nei quali inscrivere i comportamenti individuali e collettivi. L’indefinita conoscenza di ciò che stava accadendo a Bonnet, si è trasformata negli anni in rea consapevolezza di non aver agito per salvare l’amico, anzi di aver contribuito con il proprio sguardo (in un rifacimento del tutto *fictional* come afferma lo stesso regista) alla sua morte.²⁸¹ Rivedendo e rianalizzando quel momento con gli occhi della maturità, Malle scopre che quella colpa che ha sentito solo sua per tanti anni è invece una colpa collettiva, che rimarrà eterna nella sua impossibilità di essere espiata.

Ho saputo molto più tardi che i tre ragazzi erano stati trasportati ad Auschwitz, velocemente, e che erano stati portati nella camera a gas alla loro discesa dal treno. I tedeschi avevano guardato le liste, e avevano ritrovato i documenti. A quel momento, io non ne sapevo niente. Ma durante il corso degli anni, ho sviluppato una sorta di doppia colpevolezza. Principalmente un senso di colpa

²⁸⁰ Prédal 157.

²⁸¹ “Così potevo trasmettere quel sentimento che non ero del tutto innocente (...) mi sembra quando guardo indietro che siamo stati tutti responsabili di ciò che è successo durante il fascismo” Louis Malle, *Jeune Cinéma*, n. 183, ottobre, 1987.

generale nel sentire di appartenere ad una società dove cose come quelle la potevano prodursi, e in secondo luogo un senso di colpa che mi veniva dalla curiosità dalla lucidità.”²⁸²

Nella Francia descritta da Malle, l'apatico non intervento a favore degli ebrei per la salvaguardia del conquistato status quo, va visto come un'istintiva necessità di mantenere una “apparente” sicurezza che consentisse ai francesi di continuare a vivere occupati, fingendo di essere liberi. Nel 1930, il paese si era dimostrato aperto e liberale, dando ospitalità a molti rifugiati, tra cui un grande numero d'ebrei provenienti dai paesi dell'Est d'Europa, dalla Germania e anche dall'Italia fascista. Dopo la sconfitta inflitta dalla Germania nel 1940 e l'insediamento in tre quinti del territorio nazionale francese dell'esercito tedesco, l'amministrazione della Francia non occupata si ritrovò nelle mani del governo di Vichy, conservatore, autoritario e cautelativamente “neutrale” nella politica, tra Hitler e gli alleati. Con il nuovo governo francese, il cosmopolitismo e la tolleranza degli anni trenta, cedono il posto all'antisemitismo degli anni quaranta. Dalla ricerca effettuata da Robert Paxton e Michael Marrus in Vichy France and the Jews, emerge che in Europa solo la Bulgaria e la Francia proposero ai tedeschi l'arresto e la deportazione degli ebrei dai loro territori.²⁸³ In un'intervista a Positif, Malle esprime i suoi dubbi sulla consapevolezza dei francesi sui campi di concentramento:

“Vi è sempre questa domanda che ritorna: ‘Ma la gente sapeva?’ Qualcuno mi ha domandato l'altro giorno: ‘Ma tu lo sapevi che Bonnet sarebbe morto in un campo di concentramento?’ Io credo che la gente sapesse, e che eliminassero questa domanda perché li disturbava. Si dice che i tedeschi non sapessero dell'esistenza dei campi, che gli abitanti di Dachau non ne avessero idea.... La gente

²⁸² Intervista a Louis Malle di Françoise Aude e Jean-Pierre Jeancolas, Positif, n.320, ottobre, 1987, 35.

²⁸³ Michael Marrus e Robert Paxton Vichy France and the Jews (Stanford: Stanford University Press, 1981)XVII.

dimentica. Quando sono stato a Sciences Po, ho ritrovato degli articoli del *Paris Soir*, che descrivevano i campi di concentramento nel 1937.”²⁸⁴

Nel film, con una leggerezza (l'inconsapevole madre che chiede, come se la guerra non fosse mai avvenuta, al cameriere del pesce) mista a *suspance*, la scena del ristorante raccoglie metaforicamente tutte le diverse e confuse dimensioni interpretative sottese al comportamento dei francesi durante la seconda guerra mondiale. Il conflitto etico del film prende gradualmente forma davanti agli occhi smaniosi in cerca di spiegazioni di Bonnet e Julien, seduti a tavola con Madam Quentin e il fratello François. Con la cacciata del vecchio ebreo dal ristorante dalla zelante milizia francese, salvato in extremis dall'intervento di un ufficiale tedesco che vuole farsi bello dinnanzi agli occhi di Madame Quentin, Malle sovverte le aspettative del tedesco antisemita e del francese protettore, andando a scavare nella zona grigia della coscienza nazionale francese. In una messa in scena “classica,” quasi teatrale, con una ritmica focalizzazione alternata sui diversi volti dei clienti del ristorante, il regista dà voce alle contrastanti opinioni sulla politica francese: dall'odio borghese per Leon Blum e il socialismo, alle accuse di collaborazionismo del governo Vichy fino all'antisemitismo più aperto al grido di “Tornatevene a Mosca” da parte di un cliente. Il tutto esposto senza manicheismi, con l'obiettività dello sguardo che si preoccupa soprattutto di esporre la difficoltà di due dodicenni di trovare una strada nella nebbia storica del tempo.

Anche se indirettamente (poiché non è un film sull'Olocausto) Au revoir les enfants si inserisce in quella cinematografia francese recente (Coup de foudre (1983) Le veille homme et l'enfant (1966) Un sac de billes (1973), che riconoscendo l'esistenza

²⁸⁴ Intervista Positif, 35.

dell'antisemitismo in Francia ha voluto omaggiare i bambini che ne sono rimasti vittime. Jean Bonnet, corrisponde per alcuni aspetti all'archetipo del bambino ebreo fisicamente debole, come dimostrano i frequenti attacchi che subisce dai suoi nuovi compagni di scuola. Egli rientra anche in quella strategia narrativa che usa cinematograficamente il bambino ebreo per dimostrare la presenza di forti legami di sangue e come "la sopravvivenza individuale sia condizionata dalla separazione fisica e affettiva dalla propria famiglia."²⁸⁵ Ma dal ritratto di Malle, se si mette da parte lo stereotipo superficiale che vede Jean Bonnet-Kipplestein eccellente studente di matematica, con un orecchio particolare per la musica e figlio di un dotato economista (poichè secondo la sottotitolatura inglese che viene data alla spiegazione di François, gli "ebrei sono più intelligenti"), fondamentalmente emerge una infanzia di paure, smarrimenti, solitudine e voglia di casa che è tappa comune e veritiera di tutte le infanzie. Come Julien, anche Bonnet è distante dai genitori e l'unica forma di contatto con loro è in forma epistolare. Il desiderio di stare con la madre, viene condiviso da entrambi i bambini quando si smarriscono nel bosco o quando, in solitudine, leggono e rileggono le loro lettere. Se per Julien l'abbandono materno viene vissuto con più risentimento, Bonnet ha già la maturità per comprendere come stia nella necessità del distacco la chiave per la reciproca sopravvivenza (la sua e quella della famiglia). Nonostante ciò Malle ha voluto portare a galla in questo bambino, prematuramente privato delle certezze e affetti che gli spettano, anche l'incorruttibilità del suo spessore infantile, con le sue fascinazioni per le Mille e una notte, il boogie in pieno allarme di attacco aereo, la paura degli orsi e il sostegno al

²⁸⁵ Annette Insdorf ha evidenziato come l'annotazione fatta dall'americana Judith Doneson in "The Jew as a Female Figure in Holocaust Film" sulle caratteristiche di fragilità e femminilità identificabili nei diversi modelli di ebreo rappresentato al cinema, ben si adattino alla impotenza e fragilità del bambino ebreo nel cinema in questione. In Annette Insdorf, L' Holocaust a l'ecran (Paris: Cerf, 1985) 72.

compagno Julien che in infermeria si vanta di aver affrontato con Bonnet cinquanta cinghiali.

Nella scena del sermone “forte” di Père Jean ai ricchi genitori degli scolari riuniti in chiesa, é quella in cui Malle riesce meglio a catturare l'essenza infantile di Bonnet. Un'angolazione ampia mostra la testa dei fedeli mentre partecipano alla messa. Ascoltiamo la voce del padre mentre un piano ravvicinato con un carrello laterale ci rivela gli astanti, tutti ben vestiti per l'occasione e per appartenenza sociale. In fondo alla cappella seduti i tre ragazzi ebrei senza genitori: Duprè, Negus e Bonnet. Dietro di loro i preti. Père Jean provocatoriamente sollecita le privilegiate famiglie dei presenti a fare la carità senza dimenticarsi di coloro che soffrono e inaridirsi nel proprio egoismo materiale. “Mes enfants, nous vivons des temps de discord et de haine. Le mensonge est tout puissant, les chrétiens s'entretiennent, ceux qui devraient nous guider nous trahissent. Plus que jamais, nous devons nous garder de l'égoïsme et de l'indifférence.” Dopo la benedizione, segue un campo medio di un gruppo di ragazzini genuflessi a cui Père Jean dà l'ostia. Un campo ravvicinato mostra Bonnet che si alza e si pone in fila dietro una donna. Negus lo trattiene comprendendo ciò che sta per fare, ma Bonnet si allontana nonostante tutto. Julien si genuflette dinanzi a lui, e Bonnet si pone esattamente alla sua sinistra. Un primo piano mostra i due ragazzini che si guardano. Bonnet poi alza la testa e apre la bocca per ricevere l'ostia. Père Jean, dapprima avvicina l'ostia alle sue labbra poi turbato nel vedere il ragazzino lì, ferma la sua preghiera, e decide di dare il pane consacrato a Julien. Il rifiuto di Père Jean é stato letto da René Prédal e Robert Banayoun come dimostrazione dell'ipocrita rivolto del principio di solidarietà promosso dai religiosi del convento, sottolineando l'ambiguità comportamentale della “perfetta” figura

di Père Jean. A nostro avviso, tale interpretazione dà priorità alla figura del prete, assegnando alla sua azione valore causativo piuttosto che consecutivo all'interazione con Bonnet. Dalle immagini del film ci sembra che Malle invece suggerisca di guardare la scena ponendo al centro Bonnet. Sebbene non particolarmente lunga, in questa sequenza, la macchina da presa allargando i suoi tempi di posa, indugia su Bonnet e la folla dei credenti enfatizzando il sentimento di diversità provato dal ragazzino nei confronti degli omogenei altri. Il subitaneo ribaltamento dell'acquisito credo che lo spinge a volere l'ostia, si muove in parallelo con la reazione indignata della folla alle parole dei Père Jean. Il tragitto del discorso partendo dal pulpito di Pre Jean termina raggiungendo Bonnet per metabolizzarsi nella sua assoluta solitudine. La disposizione oppositiva nella cappella del prete e Bonnet, facilita l'identificazione di questo movimento. Il lento cammino di Bonnet fino all'altare pone in rilievo la solennità della sua decisione di volersi integrare, di abbandonare la sua diversità e poggiarsi all'unica persona, Père Jean, che l'abbia finora sostenuta. L'azione di Père Jean di non volere amministrare il sacramento della comunione, segue una lunga pausa di esitazione. Questa non va vista come la reazione ad un'offesa puerile al proprio credo, quanto una valutazione estremamente umana della "conversione" di Bonnet, in cui il prete intravede tutto il suo desiderio di essere amato come gli altri, innocentemente manifestato nel modo in cui pensa possa avere più effetto. Soppesando i tempi della sequenza, Malle focalizza l'attenzione dello spettatore sulla grossa tensione emotiva stabilitasi tra il prete e il bambino. Alla base del desiderio di Bonnet di voler partecipare ad un rituale cattolico, c'è soprattutto la sua mancanza di certezze. Su una personalità infantile così provata come la sua, le parole sui perseguitati e più sfortunati menzionate da Père Jean,

sortiscono una voglia di partecipazione al mondo “buono” del padre, che trascenda razza e religione. In uno studio condotto da Anna Freud sul comportamento dei bambini durante la seconda guerra mondiale, é emerso come a superamento di una crisi da separazione e da abbandono (che per alcuni bambini diventava permanente) molti di essi reagissero adottando come proprio padre qualsiasi uomo che entrasse nella scuola, pretendendo di sedersi sulle sue ginocchia o di essere portati in giro da lui.²⁸⁶ L'opportunità del superamento del distacco coatto dai propri genitori (associato alla consapevolezza della sua ineluttabilità che si scontra con un istintivo risentimento per l'abbandono), viene presentata a Bonnet da un ambiente che gli é stato finora estraneo. Dopo un iniziale atteggiamento autoprotettivo e sospettoso, ne riconosce la positività e si aggrappa a Père Jean, come ci si aggrapperebbe ad un padre pronto a sacrificarsi per i propri figli. Malle, smorzando la posizione anticlericale assunta negli altri film, dà alla figura del prete, una misura soprattutto umana. C'è umanità infatti nel suo assumersi la responsabilità della vita dei tre ragazzini ebrei, come nella sua arbitraria fallacità nel licenziare l'aiuto cuoco Joseph per contrabbando all'interno del collegio, senza invece punire i collegiali che contribuivano al suo commercio. Lo sguardo ammorbato sulla chiesa del regista, diversamente da quello demistificante adottato in Un souffle au cœur, riconosce nell'atteggiamento fermo del prete (che molto speditamente sconsiglia la missione ecclesiastica a Julien perché un lavoro duro, indirizzando altrove il suo

²⁸⁶ Anna Freud “War and Children” in World of the Child, a cura di Toby Talbot (Garden City: Doubleday & Company, 1967) 340-350.

desiderio di prendere i voti) disposto a sacrificare la sua vita per i tre ragazzini, un modello al quale la nazione avrebbe dovuto aspirare.²⁸⁷

Nel ricordo di Malle, diversamente da quello di Vigo in Zéro de conduite, (film da cui il regista ha attinto molto, come vedremo in seguito) la vita disciplinata delle giornate al collegio dei carmelitani, è riuscita a dare un riferimento concreto allo spaesamento intellettuale e sociale dei suoi collegiali. Le regole prive di finalità che si consumavano nella ripetizione giornaliera della stessa formula in una “amministrazione insensata del corpo e della mente”²⁸⁸ nel collegio di Zéro de conduite, acquistano nel film di Malle la dimensione del noto nella mappa del nulla. Il regista non manca però di sottolineare nella sua lucida ri-visione, come tali direttive morali venissero applicate in un clima d’ambiguità. Difatti se da una parte il piccolo convento è il luogo prescelto dalla ricca borghesia parigina per inviare la propria progenie al riparo dagli eventi bellici, esso anche ripropone nella sua componente sociale quel microcosmo di delatori, collaboratori, occupati, occupanti, resistenti, indecisi (questi ultimi sono quelli con maggiori problemi in quanto “ubbidiscono alle leggi della guerra, senza stati d’animo, in un ambiente costruito sullo stato delle anime”)²⁸⁹ che si trova al di là delle proprie mura. In questo equivoco *milieu* si colloca il biasimevole e patetico comportamento della paurosa suora in infermeria che tradisce Negus perché altrimenti “li faranno arrestare tutti;” il cuciniere Joseph che con estrema facilità passa dal ruolo di vittima a quello di carnefice; la giustificazione del Doktor Muller del proprio intervento come dimostrazione di “aiuto” ai francesi da parte dei tedeschi (le cui azioni, a suo dire, devono essere

²⁸⁷ Nell’intervista con Françoise Aude e Jean-Pierre Jeancolas, Malle afferma che per la prima volta in Au revoir les enfants aveva descritto dei preti buoni, ma che tale descrizione rispecchiava la sua esperienza in collegio con della gente effettivamente eccezionale. In Positif, n.320, Ottobre 1987, 35

²⁸⁸ Maurizio Grande, Jean Vigo (Firenze: La Nuova Italia, 1985) 65.

apprezzate dagli indisciplinati occupati perché dopo tutto realizzate per liberarli dagli "stranieri").

La fotografia del film è tutta concentrata verso la resa formale dell'opacità che avvolge il ricordo dell'evento e l'evento in sé stesso. I freddi e oscuri esterni, dove nel gelido inverno non compare mai sole, si alternano al buio interno del dormitorio, dei rifugi, della cappella, dove c'è bisogno della fievole luce delle lampade e delle lanterne per orientarsi. La scarsa luce porta ad una semicecità dove non bastano i bagliori delle piccole lampade per penetrare la realtà ed trovare il giusto percorso nelle tenebre della storia. Malle si attiene stilisticamente a tale metafora sottoesponendo tutti i toni e le luci. La fotografia di Renato Berta mantiene sottoesposti toni e luci, focalizzandosi su dominanti monocromatiche austere e scure sui colori del grigio, del blu e del nero che si riflettono anche negli abiti dei ragazzi e frati, lasciando simbolicamente il rosso solo alle labbra della madre. Anche la luce all'interno della classe, quella sulla cultura, è sottoesposta utilizzando il chiarore di una sola lampada. Negli esterni prevale il grigio e la nebbia degli algidi inverni prima della neve. "C'est un film qui est très volontairement sous-éclairé. Ça aussi est un souvenir de l'époque, même la nuit, dans les salles de classes, il y avait une lampe. Donc il fallait que nous soyons dans une lumière qui ne vienne que des heures du jour sans jamais tricher."²⁹⁰ Il sottoesposto usato da Malle tangibilizza quell'atmosfera di astratta paura che aleggia attorno ai personaggi e non dà loro mai tregua. I toni glaciali accompagnano le sensazioni di un pericolo il cui nome è per i ragazzi del collegio indicibile e che si trasforma in paura delle notti, della solitudine, della natura. La scena della caccia al tesoro (episodio risolutore della tentennante

²⁸⁹ Robert Benayoun *Un ailleur infiniment proche*, Positif, N 320, 1987.

²⁹⁰ Intervista di Serge Toubiana *Cahiers du cinéma* October 87, N.400.

amicizia tra Julien e Bonnet) con i suoi connotati di incubo premonitore, comprende quei pericoli e paure reali e figurali (il cinghiale, la caccia all'uomo, i soldati tedeschi) che ossessionano i bambini ma che qui si trasformano in timore dell'ignoto per dei ragazzini che hanno intuito solo parte del segreto della storia. I carrelli e i movimenti circolari della macchina da presa (in una delle sequenze più ricche di spostamenti e angolazioni), le alternanze dei primi piani con campi lunghi e controcampi (con la strategia di Berta delle zoommate "gentili" per cogliere delle espressioni particolari dei ragazzi senza interrompere la sequenza dell'azione), seguono le corse di Bonnet e Julien smarriti nel bosco, pieni di ansia di essere ritrovati e allo stesso tempo timorosi che il salvatore possa rivelarsi un nemico, come dimostra la fuga iniziale di Bonnet dai tedeschi venuti in soccorso. Nel primo piano dei volti ravvicinati dei due ragazzi avvolti nella coperta offerta dai "tedeschi cattolici" che li riportano al convento, è ritratta quella incerta sospensione di chi non sa cosa accadrà. Il gesto gentile del prestito della coperta, non riesce a dare loro il calore e la sicurezza che dovrebbe portare un salvataggio amico. L'ignoto del nemico-amico sempre in agguato si concretizza in questi tedeschi difensori, anticipazione di quelli aggressori della sequenza finale.

Nel film, il deliberato uso del citazionismo ha lo scopo di accorciare le distanze tra la storia narrata e lo spettatore guidandolo per le strade conosciute del già visto e del già letto. Le citazioni vengono messe assieme secondo i parametri di una cinematografia classica con un "realismo del dettaglio" che mette in luce quel clima pesante che lascia presagire l'evento finale. Esse sono usate non solo come strumenti per portare fuori la realtà che descrivono, "ma per il loro alone di senso."²⁹¹ I riferimenti a Vigo e a Chaplin, aggiungono un significato collaudato a quello in formazione dei personaggi,

concentrando e amplificando le nuances delle personalità descritte. Diversi sono i rimandi a Zéro de conduite di Jean Vigo, a partire dall'incipit del viaggio in treno che porta gli studenti al collegio, alla passeggiata in ordine con tutti i compagni, capitanati dal professore per le strade delle cittadine di provincia.²⁹² Il treno segna la separazione dei bambini dai loro affetti familiari.²⁹³ La stessa iniziale tristezza e isolamento del timido Caussat di Vigo, seduto da solo nello scompartimento del treno, la si riconosce in Julien che mestamente saluta la madre dal treno. Una serie di primi piani di Julien, alternati a campi lunghi della campagna per stabilire subito la dimensione nostalgica del film, ce lo mostrano con le mani e il naso schiacciato sul finestrino in cerca di un ultimo contatto con la madre. Il treno, da sempre associato al cinema per la sua condensazione di tempo e spazio che porta ad una "visione panoramica" della realtà, ha in entrambi i film una funzione detemporalizzante.²⁹⁴ Esso permette, con il suo rapido distacco dal luogo originario, un salto spaziale e temporale immergendo il personaggio nel passato attraverso gli "effetti" del ricordo, cercando di illuminare rapidamente le zone d'ombra.²⁹⁵ Per Malle, come per Vigo, la perlustrazione per immagini della propria memoria trova nella figura del treno l'espedito più veritiero per facilitare la traduzione dal vissuto alla narrazione cinematografica. Come Antoine Doinel in Les 400 coups,

²⁹¹ Vegerio e Zappoli 306.

²⁹² L'immagine di Vigo della scolaresca che segue il professore, ha influenzato molto la cinematografia dell'infanzia, soprattutto Truffaut che l'ha adoperata sia in Les 400 coups che L'argent de poche.

²⁹³ Jean Vigo alla presentazione del film precisò che preoccupazione principale del film era mettere in chiaro la posizione dell'infanzia. "Childhood. Kids abandoned every autumn in provincial boarding school all over the world. Kids who live far from the homes where, we hope, they might have known a mother's love, a father's companionship, if they still had a father." In The Complete Jean Vigo a cura di Pierre Lherminier (New York: Lorrimer Publishing, 1983) 43

²⁹⁴ Vedi Wolfgang Schivelbush The Railway Journey: Trains and Travel in the Nineteenth Century (New York: Urizen Books, 1979).

²⁹⁵ Nel suo commento all'uso della memoria in Zéro de conduite di Jean Vigo, Maurizio Grande afferma: "Presenza di possesso del mondo dell'infanzia in quanto segretezza di una memoria in liquidazione, rivendicazione del diritto a "conservare" il passato in quanto realtà intatta del soggetto: realtà conservata e

anche in Au revoir les enfants la lettura dei grandi diventa momento di condivisione e di piacevole fuga nel fantastico. Il soporifero effetto provocato dalla lettura al buio delle Mille e una notte, è per Bonnet un raro momento di calore affettivo, di dolce ritorno alla madre che racconta le favole prima di andare a letto. Parte integrante di questa mediazione dell'arte nell'affrontare la vita, è data dalla geniale citazione metafilmica dell'Emigrante di Chaplin. Anche questa va vista come un'anticipazione del futuro di Bonnet, con l'immagine di un tradito arrivo di Charlot alla "terra delle promesse" suggellato da un incatenamento collettivo sulla nave prima dell'approdo. La proiezione del film al convento riflette anche uno dei momenti di più alta commozione nella storia dei ragazzi.. L'improvvisata sala cinematografica, con preti e scolari che ridono, gli occhi di Bonnet e Julien che si cercano, il maestro che accompagna il muto con il suo violino, rappresenta l'utopico spazio dell'immaginario, dove ci si sente finalmente liberati dall'oppressione dell'esterno, uniti nella comune identificazione con il personaggio di Charlot.

I frammenti del passato raccolti da Malle sono sensibilmente tenuti insieme dalle traiettorie degli sguardi dei protagonisti sempre irrequieti verso l'ignoto, sempre pronti a catturare, spesso con uno sguardo fuori campo, il mondo che ai loro occhi si nasconde. Lo sguardo rivolto all'indietro di Julien, visualizza cinematograficamente quello del regista verso il proprio passato. Il guardare verso l'irreversibilità del già compiuto diventa, nella riattuazione dell'evento nella figura di Julien, finale comprensione che la condivisione del segreto di Bonnet era stata tanto grande da incutere terrore. Gradualmente, per Julien alla partecipazione si era sostituita la ricerca di uno sguardo che

sottratta alla svendita degli obblighi del passato e verso il passato imposta dagli interessi del presente." In Jean Vigo 52.

riuscisse a smentire tale angoscia, e che poteva provenire solo dall'amico Bonnet. In questa prospettiva si colloca la scena in cui Julien, insieme agli altri compagni radunatisi nella cappella per cantare, dopo aver trovato una scusa per l'assenza di Bonnet (ammalato in infermeria) rivolge lo sguardo indietro a quest'ultimo, nascosto dietro ad una colonna, per essere rassicurato sul gesto appena compiuto. Questo primo sguardo all'indietro stabilisce quello decisivo del finale, dove Malle uomo ha voluto artisticamente iscrivere la propria colpa. All'arrivo dei tedeschi in classe, quando Julien comprende che il grande segreto sta per essere scoperto, guarda istintivamente indietro verso Bonnet, attirando l'attenzione del Doktor Muller, che preleva Bonnet dalla classe. Julien, diversamente da Bonnet che vi è nato dentro, non ha saputo gestire il peso del segreto. Lo sguardo all'indietro diventa sguardo verso una morte effettiva provocata in questo istante, ma anche sguardo di riconferma di una morte ontologicamente già avvenuta. Nel collocare Bonnet in posizione prevalentemente arretrata rispetto a Julien (nel bosco, in chiesa, in classe) Malle enfatizza la sua funzione di figura fantasmatica di personaggio presente ma già proiettato nel passato del ricordo. La strategia degli sguardi all'indietro di Julien verso Bonnet, viene ribaltata nella scena finale. Qui spetta a Bonnet lo sguardo finale dell'innocenza che sta per soccombere definitivamente alla follia della storia. In una rapida inversione dei tempi, Bonnet è il passato che si volta per guardare l'ultima volta il triste presente, chiedendo agli occhi che testimoniano solo di non dimenticare.

"Il ladro di bambini è la storia di un adulto che recupera l'infanzia attraverso l'esperienza di due bambini che l'hanno perduta."

Gianni Amelio

6. Lo sguardo "oltre"

Il cinema è quello che non dimostra, ma rappresenta. Il cinema che si fa mentre tu lo vedi, il cinema che non è l'elaborazione visiva e sonora di un teorema già predisposto, il cinema che non è la dimostrazione di una tesi. (...) Penso che il credo di Renoir dovrebbe diventare una legge. Renoir sosteneva che la realtà che tu metti davanti alla macchina da presa deve essere per forza una realtà pensata fino in fondo proprio per la macchina da presa; quindi tu devi chiudere la porta al resto delle cose, perché la vita non si deve mischiare con il cinema. Però, aggiungeva Renoir, devi lasciare aperta una finestra, in modo tale che la realtà della vita, le cose vere che giustamente hai lasciato da parte, ti entrino di soppiatto e ti sconvolgano questa costruzione.²⁹⁶

Ne Il ladro di bambini, Amelio condensa la sua visione di cinema "spontaneo," cinema "pensato" e cinema della "realtà," portando sugli schermi una storia dove la naturalezza delle emozioni si amalgama complementariamente con una fetta imponente della realtà italiana. Agli inizi degli anni 90, al desiderio di giustizia per porre fine al degrado della partitocrazia degli anni 80, e alla regolare pratiche di corruzione di cui esso si era reso protagonista, iniziato e tangibilizzato dai procedimenti giudiziari dei magistrati di "Mani Pulite," fece eco un sentimento di fiducia nell'azione comune, propulsore di una volontà di cambiamento che sospinse gli italiani e in particolare il mondo delle arti, ad una ridefinizione morale del paese.

"Nel paese si percepiva una diffusa eccitazione all'idea che alcuni personaggi più prepotenti d'Italia (Bettino Craxi, Giulio Andréotti, tra i più famosi) che da lungo tempo si

²⁹⁶ Intervista a Gianni Amelio in Martini 150-151.

consideravano intoccabili, venissero finalmente chiamati a rispondere delle loro azioni. In molte parti della penisola si respirava un'aria di festa, come sempre accade quando l'ordine abituale di una società viene repentinamente messo in discussione”²⁹⁷

La storia del carabiniere incaricato di scortare due fratellini dal Nord al Sud dell'Italia in un caso di prostituzione minorile ne Il ladro di bambini di Amelio, si inserisce in questa fetta di storia italiana manifestandone utopie e lotte silenziose agite con eguale impegno, indiscriminatamente, da tutti gli strati sociali.

Consapevole della responsabilità morale che un autore si assume nell'usare un linguaggio che non è mai “innocente” o privo di “ideologia,” Amelio, sin dagli esordi, ha prestato attenzione al peso etico della sua arte. Con il Il ladro di bambini, travalicando i limiti dei contenuti, il regista ha preso completo possesso del “valore morale del segno” attribuendo allo stile e alla forma, il messaggio di responsabilità e solidarietà alla base dell'umana esistenza.

“I segni dovrebbero presentarsi solo in due forme estreme: o apertamente intellettuali e così remoti da essere ridotti ad algebra, come nel teatro cinese.....o profondamente radicati, inventati, così per dire in ogni sfaccettatura interna, nascosta e indicativi di un momento nel tempo, non più di un concetto (come nell'arte di Stanislavsky, ad esempio).”²⁹⁸

²⁹⁷ Paul Ginsborg, Storia d'Italia 1943-1996 (Torino: Einaudi) 901.

Il rivoluzionario fenomeno di Mani Pulite pur delineando una nuova direzione nella giustizia italiana, a distanza di dieci anni, si è rivelato incapace di mantenere il passo con gli innumerevoli indagati (tra gli intoccabili finiti sotto processo ricordiamo Bettino Craxi, Giulio Andréotti, Francesco Di Lorenzo), sottolineando un'impreparazione e inadeguatezza giudiziaria, rivelatasi fatale per l'esito positivo dell'operazione e delle relative inchieste. Come sottolineato da Ginsborg: “In quanto alla profonda esigenza di giustizia che stava dietro alle inchieste di Tangentopoli, i dati diffusi recentemente dal pool milanese offrono un quadro decisamente sconcertante. Sei anni dopo l'arresto di Mario Chiesa, solo una piccola minoranza dei casi sollevati dalla Procura di Milano è passata in giudizio, mentre per gli altri vi sono fondati timori di caduta in prescrizione. L'incapacità del ceto politico italiano di fornire all'opinione pubblica la precisa sensazione che si sia fatta giustizia, e contemporaneamente di porre rimedio alle intollerabili disfunzioni del sistema giudiziario, costituisce uno dei lati più deprimenti della storia recente del paese.” Ginsborg, Storia d'Italia 1943-1996 904.

²⁹⁸ Roland Barthes, Mythologies Trad. Annette Leaver (Hill and Wang, 1972) 28. “Ma il segno intermedio rivela uno spettacolo degradato, che ha egualmente paura della semplice realtà o dell'artificio totale. Perché anche se è positivo che venga creato uno spettacolo per rendere il mondo più esplicito, è allo

Per Amelio, il superamento dell'intermediatezza del segno (secondo l'accezione barthiana a metà tra un'assoluta verità e assoluto artificio) avviene con l'estrapolazione sincronica dal flusso storico di un fatto di cronaca, esemplare inquietante del disorientamento collettivo in atto, e con un'acronica rappresentazione formale spogliata da qualsiasi ambiguità che manifesta l'onestà del segno nella sua "visceralità". Lasciando la comunicazione al non detto, alla direzione degli sguardi e alla gestualità del corpo negli sfondi aperti ma soffocanti delle città italiane, Amelio è riuscito a dare voce a quella dignità nascosta in uno sconosciuto (se non per sensazionalismi di cronaca) vivere ai margini, proponendo un utopico (nella sua limitatezza temporale) risanamento della lacerazione tra singolo e collettività, popolo e storia che ha caratterizzato e tuttora caratterizza la società italiana.

Amelio asserve il suo cinema unicamente alla *morale della necessità*, mescolando così le linee di demarcazione tra "fatto" e "forma."²⁹⁹ La necessità nel caso di Il ladro di bambini, nasce dal rifiuto di accondiscendere ad una violenza perpetrata su bambini considerandola come fatto di cronaca che coinvolge solo come "ammaliati" testimoni, grazie alle morbosità dello scoop giornalistico (che riesce sempre a sollecitare l'interesse popolare), glissando dinnanzi alla richiesta di una presa di posizione morale come atto di coraggio e soprattutto di volontà, annullandola nei meandri di una coscienza sempre più soffocata dalla passiva accettazione dell'inaccettabile. Il film si apre con un primo piano laterale (seguito da uno frontale), sullo sguardo fuori campo di Luciano. Il bambino

stesso tempo riprovevole e falso confondere il segno con ciò che è significato. Ed è una duplicità peculiare all'arte borghese: tra il segno viscerale e intellettuale viene ipocritamente inserito inserito un'ibrido ad un tempo ellittico e pretensioso, pomposamente chiamato *natura*."

osserva con estrema intensità la madre che lava i piatti, mentre di sottofondo si odono le voci di un televisore. La madre risentita dalla persistenza dello sguardo “giudicante” gli chiede in dialetto “Che teni da guardari?” Luciano abbassa per un momento gli occhi, per poi continuare a seguirla fino a quando lei raggiunge il ballatoio e bussa alla porta del bagno dove si è rinchiusa Rosetta, che sta cercando di evitare l’incontro con il “cliente” procuratole dalla madre. Lo sguardo di Luciano, vigile e insistente, sembra privo di emotività svolgendo soprattutto una funzione percepiente: l’osservazione dell’ambiente circostante nella sua fenomenicità è in questo caso un atto del vedere, piuttosto che del guardare. La realtà gli si presenta dinnanzi nella sua crudezza, scontrandosi con una conoscenza in formazione che anche se riconosce la malvagità di ciò sta accadendo, affiancata da un’acerba coscienza del male, rifiuta di scandagliare quello che sembra troppo grande da comprendere. Lo sguardo “persistente” del bambino che viene percepito dalla madre come “giudicante” è in effetti scevro, nella sua espressività, da qualsiasi condanna in quanto non può esservi condanna da parte di un disperato alla disperazione di chi ha compiuto il gesto. Quello di Luciano è uno sguardo “di traverso,” non diretto, ma pieno di consapevolezza storica, che oltrepassando i limiti di uno biasimo reazionario, diventa sguardo contemplante sull’umana esistenza.³⁰⁰

Il personaggio di Luciano evoca (con un salto indietro nel tempo di 22 anni) quello del piccolo Leonardo di La fine del gioco. Nel primo lungometraggio del regista

²⁹⁹ Maurizio Grandi, “L’innocenza dello sguardo non innocente” in Martini, 57.

⁷ Riferendosi alla fotografia, e al paradosso dello sguardo nel vuoto che riesce a conferire un’aria intelligente all’immagine di chi guarda, Barthes scrive: “How can one have an *intelligent air* without thinking about anything intelligent, just by looking into this piece of black plastic? It is because the look, eliding the vision, seems held back by something interior. The lower class boy who holds a newborn puppy against his cheeks (Kertész, 1928), looks into the lens with his sad, jealous, fearful eyes: what pitiable, lacerating pensiveness! In fact, he is looking at nothing: he retains within himself his love and his fear: that is the Look.” In Roland Barthes Camera Lucida Trad. Richard Howard (New York: Hilland Wang, 1983)113.

appaiono già i primi accenni alla costante tensione tra etica e linguistica che caratterizza il suo cinema. In la fine del gioco (come nel Il ladro di bambini), il regista affronta con sguardo “oggettivo” una situazione di cronaca (un’inchiesta nei carceri minorili), discostandosi dal semplice realismo e mostrando un “saper” guardare nelle intercapedini dei fuori campo, nei gesti spontanei per poter arrivare alla verità. Ma se Leonardo reagisce con la fuga all’insostenibilità e falsità dell’orchestrata inchiesta televisiva che vuole rendere giustizia ai disadattati, per Luciano la risposta all’ingiustizia è la rassegnazione, che non assume tanto i connotati di abbandono della speranza quanto quelli di una scelta di attesa ritraendosi dal mondo, “affidandosi,” come vedremo in seguito, alla solidarietà di una nuova micro-famiglia di sangue e d’elezione. “La rivolta è propria dell’uomo avvertito che abbia coscienza dei propri diritti” scrive Camus nell’Homme revolté. Per Luciano, la presa di coscienza avviene privatamente. La sua rivolta è nell’accettazione di sé in un mondo di cui si sono prematuramente comprese le parziali regole. Luciano è un ribelle silenzioso che prende coscienza dei propri diritti recuperando il rispetto per l’altro e le sue azioni (sia quelle di Rosetta che quelle di Antonio). Il suo diventa esempio di positività morale nello stagnante circuito, deprivato di valori, dell’“evoluzione suicida” della struttura sociale-culturale italiana.

In un’ atmosfera da poliziesco televisivo un carrello nel corridoio di casa segue un uomo fino ad una porta alla quale bussa. La apre salutando Rosetta, poi scompare chiudendola dietro di sé. In un tragitto circolare che riuscirà a mantenere, nel film, il profondo segreto del pensiero di Rosetta, Amelio ce la presenta nella inquadratura di presentazione e di chiusura del film di spalle. “Chi ti guarda in faccia,” afferma il regista, “spesso lo fa perché ti vuole dare una falsa idea di quello che sente. Io posso anche

recitare il dolore o la gioia. Mentre, se io sto di spalle, tu non saprai mai cosa sto sentendo.”³⁰¹ L’effetto del non mostrare di Amelio, il suo mantenere private le emozioni di Rosetta nella scena dell’incontro con “l’amico” della madre, in un atto di profondo rispetto per l’infanzia violata, può provocatoriamente essere avvicinato alla costruzione logica implicata in Pretty Baby, mirante a coinvolgere lo smalizzato spettatore, la sua non innocenza, nel vortice di corruzione che circonda la bambina. Malle, usando la spettacolarizzazione della mercificazione infantile attraverso la vendita all’asta della verginità della piccola Violet, pone lo spettatore sullo stesso livello degli astanti che si contendono a gara la bambina. Ne Il ladro di bambini, Amelio lascia all’omissione dell’azione, al celamento dell’immagine, la capacità di incriminazione per connivenza dello spettatore, che Malle invece affidava all’ “esibizionismo.” La macchina da presa riprende quindi, Rosetta di spalle seduta sul letto, il televisore acceso nella stanza. Segue un primo piano della sua mano con le unghie laccate e rosicchiate poggiata sul letto e accarezzata da quella dell’uomo con una vera. Sottovoce la bambina recita l’Angelo Custode. Il rituale della recitazione della prima preghiera imparata dai bambini, oltre a fornire la riattuazione di un meccanismo di difesa nel momento della “crisi della presenza” quando diventa più vulnerabile l’“essenza,”³⁰² trasporta Rosetta in un tempo altro vicino alla sfera originaria della salvezza, trascendendo la condizione profana del tempo individuale, cronologico, storico e proiettandola quindi simbolicamente “nel Grande Tempo, nel paradossale istante che non può essere misurato perché non é

³⁰¹ Intervista a Gianni Amelio in Martini, 152.

³⁰² Secondo Ernesto Martini, durante le crisi di presenza, davanti allo scontro soggetto- natura, il singolo si sente minacciato nel proprio essere al mondo il rito aiuta a superare e sopportare l’ostacolo, fornendo stereotipi di comportamento oggettivi e rassicuranti perché garantiti dalla tradizione. Vedi Storia e metastoria: I fondamenti di una teoria del sacro a cura di Marcello Massenzio (Lecce:Argo, 1995).

costituito da una durata.”³⁰³ Questo scollamento temporale facilita il confronto con la disumanità di un atto la cui aberrazione viene concettualmente da lei “accettata,” in quanto atto imposto da compiere in funzione del soddisfacimento di una necessità primaria a favore della piccola comunità familiare, e al tempo stesso negata da un primordiale sentire che ne riconosce l’ingiusta crudeltà. La recita della preghiera di Rosetta sfocia così in una mistica mossa redentrice, dove “l’aver peccato” si sgretola nell’atto stesso del “peccare.” La conoscenza e la recita della preghiera ha per la bambina anche valore “distintivo-qualificativo.” Essa è l’unico vero strumento posseduto da sfoggiare a sostegno di un’identità attaccata da più fronti, come mostra la scena del ristorante, quando conversando con la bambina in abito bianco della prima comunione, Rosetta dopo la prima domanda: “Chi ci ha creato?...” da cui si aspettava un’impreparata risposta, in una gara di conoscenza a tono replica: “Però l’Angelo Custode non lo sai....”

Amelio pone la fuga dalla “situazione storica” della preghiera, sullo stesso piano dell’anestetizzante potere della televisione, in particolare delle soap opera, moderno equivalente desacralizzato del “mito” primitivo, familiare oggetto di casa al quale ricorrere per calarsi nella realtà dell’apparenza, facendola propria. La televisione accompagna così l’univoco dialogo tra la madre e Luciano nella prima scena del film e Rosetta durante i suoi incontri casalinghi, onnipresente immagine profana la cui onnipotenza nella presentazione dell’abbordabile ideale trova forza proprio nella sua “inspiegabile” presenza. Però la sua potenza rispetto alla preghiera, viene ammortizzata dal pressante automatismo con cui si propone all’utente, senza un volontario partecipatorio atto di richiesta. Attingendo da un distaccato biografismo che lo vede agli

³⁰³ Mircea Eliade, *Images and Symbols* Trad. Mairet (Princeton: Princeton University Press, 1991) 58.

esordi regista televisivo asservito al “funzionarismo” della Rai, Amelio, come Leonardo ne “La fine del gioco” che candidamente commentava “la televisione non può vedere tutto,” mette in discussione il ruolo e la funzione dei sistemi di comunicazione, inclusa la stampa che sbatte in prima pagina il “mostro” Rosetta, per un uso sensazionalistico sociologico sempre più indiscriminato della verità, alimentando un circolo vizioso di domanda e offerta corrotta ramificazione della degradata società. Se è vero che nell’ambito di un modo di vivere dove la corruzione fattasi abito mentale si scandalizza paradossalmente dinnanzi al giornale sulla cui copertina si legge: “Ha solo undici anni. Sua madre la prostituiva,” tale reazione è un sub-prodotto di una comunicazione mirata che continua ad ammiccare alle grandi platee sollecitando quell’interesse piccolo borghese per la cronaca, valicando il rispetto dell’altrui dignità. Amelio attacca soprattutto chi fa comunicazione (e non chi ne usufruisce), il quale ha l’obbligo morale di non piegare l’occhio obiettivo della telecamera alla “mistificazione” ammiccante, figlia di “quell’astuzia, comodità, o indifferenza”³⁰⁴ che di recente hanno segnato la storia della televisione italiana. Amelio vuole enfatizzare la natura ambigua di chi si fa portatore della realtà e di quanto l’esposizione della verità sia legata al saper osservare, saper capire e soprattutto saper raccontare.

L’intervento dell’istituzione statale come laico salvatore sostitutivo della preghiera, viene sin dagli inizi messo in discussione da Rosetta, che portata di forza giù per le scale dalla polizia venuta a prelevarla si chiede: “Che mi fanno adesso, che mi fanno?” La sua capitolazione nei confronti di uno stato-paese contro, avviene solo alla fine quando sceglie, invece di scappare quando ne avrebbe avuto la possibilità

³⁰⁴ Cattini 7.

(l'assopimento di Antonio in macchina alla fine del viaggio, potrebbe essere letto come una scusa utilizzata dal carabiniere per dare ai due bambini la possibilità della fuga), di consegnarsi ad esso non come gesto d'impotenza, ma piuttosto come atto estremo per un riscatto personale che cominci dalla positivizzazione dell'istituzione a partire dal riconoscimento del suo "valore" giuridico. La sfiducia di Rosetta nei confronti delle istituzioni viene manifestata in diverse scene: con il suo divincolarsi dai poliziotti al momento dell'arresto; sul treno quando alla puntualizzazione di ruolo di Antonio riguardo al collega imboscato, risponde con sufficienza: "poliziotto o carabiniere é uguale"; il furto della macchinina per il fratellino nell'orfanatrofio; l'appellativo dispregiativo di "cape' e' pezza" per identificare le suore di un istituto religioso che avrebbe dovuto accoglierli; l'amara constatazione fatta dopo il rifiuto all'orfanatrofio: "tanto a me non mi prendono da nessuna parte"; e infine sul terrazzo dell'albergo di Marina di Ragusa quando chiede ad Antonio di lasciarla scappare replicando alla sua esitazione con un "tanto a te non ti fanno niente." Allo scetticismo di Rosetta, Amelio affianca la confusione di giudizio del fratello, il probabile artefice dell'intervento della polizia a "salvataggio" della sorella (Amelio ce lo mostra nascosto dietro a un cumulo di rifiuti mentre testimonia l'arresto della madre e di Rosetta), che ingenuamente affida allo stato, la cui latitanza é complice delle sofferenze di Rosetta, il compito di difenderla. Nel gioco della definizione dei generi che Amelio predispone sottilmente sin dalle prime battute del film (la madre che all'inizio invita Luciano ad andare a giocare con i compagni e non stare attaccato a lei come una femmina; la puntualizzazione di Rosetta ad Antonio che non puo entrare nel bagno delle femmine; la domanda che Luciano rivolge alla bambina ammalata dell'orfanatrofio senza capelli: "Ma tu sei maschio o femmina?");

l'incitamento da parte di Antonio nei confronti di Luciano quando gli dice che per diventare carabiniere deve diventare "grande e con i muscoli"), il piccolo Luciano si sente spiazzato intuendo che in qualità di maschio gli compete un intervento che ponga fine alle altrui e proprie tribolazioni. Il sentimento di impotenza é determinato anche dalla consapevolezza di possedere un'età avversaria al compimento di imprese liberatorie (due volte nel film Luciano aspira al compimento dei quindici anni, per andare alla ricerca del padre e per visitare Antonio una volta uscito dall'istituto). A ciò si combina un punto di vista maschile (quello di Luciano) che, dando continuità alle regole dei generi di una trapiantata microsocietà patriarcale (quella dell'emigrazione dal Sud al Nord) prevede l'assunzione del ruolo di paladino protettore delle donne. In bilico tra il ruolo ideale e la realtà, Luciano colpevolizza l'oggetto-soggetto da proteggere come compensazione di una propria inadeguatezza ad agire efficacemente, come dimostano le invettive verso la sorella nel suo dialogo con Antonio: "Tu da mia sorella ti fai imbrogliare;" "Quella se vuole si mette a piangere e frega tutti." La mascolinità di Luciano, più volte compromessa anche dalla fragilità fisica e dai frequenti attacchi d'asma, trova un riscatto nell'aver in qualche modo posto fine ad una situazione intollerabile richiedendo l'intervento delle istituzioni; ma il rifiuto dell'accoglienza negli istituti (ne Il ladro di bambini, come in Porte aperte, Amelio usa un campo lungo per introdurre l'austero, enorme vuoto stanzone che accoglie i bambini negli orfanatrofi), il rigetto di quella legge della quale vorrebbe un giorno diventare rappresentante vestendo la divisa del carabiniere (in un processo identificativo nell'unico modello maschile a lui disponibile: Antonio) si trasformano per lui nella cifra di una vergogna scaturita dalla sorella, la cui rispettabilità verrà riconferitale solo dopo la scena della pubblica gogna al

ristorante e il dialogo chiarificatore del suo ruolo con Antonio sul traghetto. Da quel momento in poi gradualmente anche per Luciano, come per Rosetta, l'istituzione diventerà soltanto un luogo imposto nel quale, alla fine, porre timidamente una speranza di riscatto.

Per il viaggio dei tre personaggi, sceglie il treno come mezzo di trasporto ideale (verranno usate anche corriera e auto, ma con una minore rilevanza narrativa). Come sottolineato dal regista, il treno pur avendo uno spazio limitato fornisce una minima libertà di movimento sia alla camera che ai personaggi. Ha così una facile funzione "situazionale" che agevola l'osservazione dei personaggi che, violati nella loro "zona cuscinetto" si lasciano andare all'espressione più gridata e onesta della loro obbligata convivenza.³⁰⁵ "[Il treno] diventa una specie di posto nel quale si è costretti ad essere sinceri, a tirare fuori un sentimento, comunque una confessione."³⁰⁶

Come scrive Cattini, "il cammino senza" dei tre protagonisti, avviene in cinque giorni coprendo tutta la penisola italiana: Milano, Bologna, Civitavecchia, Roma, Reggio Calabria, Marina di Ragusa, Noto e Gela. Ma per questi spaesati Ulissi non ci sono case ad aspettarli alla fine del loro viaggio, come non ci sono le fascinose e devianti proposte di Circe, Nausica, Calipso e delle Sirene durante il loro tragitto a determinare le scelte per il compiersi del loro destino. Le tappe della loro discesa all'inferno, la loro *nekuia*, non sono la prova da oltrepassare per raggiungere la meta ambita.³⁰⁷ L'anonimato di origine di queste anime perse, illuminato da una breve notorietà legata solo alla becera cronaca giornalistica, li ri-inghiottirà una volta giunti al termine del loro cammino. L'isola

³⁰⁶ Intervista personale a Gianni Amelio, 18 aprile, 2001, 9.

³⁰⁷ Per una elaborata analisi del concetto di *nekuia* nel romanzo moderno, vedi Giacomo De Benedetti, Personaggi e destino (Milano: Il Saggiatore, 1977) 128.

d'approdo, unanime simbolo dove l'individuo "si conduce per trovare se stesso" diventa qui un conosciuto ignoto nei confronti del quale, un consorzio umano, privato di un puro sentire, in silenziosa complicità, si lava le mani da qualsiasi responsabilità. Viaggio dunque senza sbocchi, dove agiscono in contrapposizione una turbolenta dinamica a tre, fatta di due ragazzini che in diverso modo si ribellano al trasporto in un istituto e un carabiniere impreparato che dapprincipio vive il suo ruolo di accompagnatore come l'ennesima grana da affrontare, e la Corruzione nazionale, autentico territorio del loro itinerario, unico vero elemento di totalizzata eguaglianza tra Nord e Sud. Il percorso ameliano procede lungo un'Italia che ha perso precise connotazioni geografiche in un magma confuso di scempi territoriali uniformati e di perdita di memoria storica. Già la prima tappa, Bologna, diventata semplicemente la stazione, si afferma come esempio del vincolo esistente tra corruzione e scarsa memoria storica. Il collega carabiniere che diserta il trio per affari personali, in una normativizzata connivenza, dà appuntamento ad Antonio (per un rientro comune in caserma che non desti sospetti) "sotto la lapide" della stazione, dettagliando, alla richiesta di Antonio, ulteriormente la descrizione del luogo con un "quella della strage," trasformando così in un segno svuotato, il frutto della recentissima storia dalla quale si è reciso ogni legame. La sosta a Roma (che segue il rifiuto delle suore di Civitavecchia di accogliere i bambini) nel piccolo appartamento condiviso dai carabinieri, ci avvicina ad una depravazione più sottile, nascosta nelle pieghe di una domesticità fatta di stirature di camicie, rasature di barbe e tifo per Maradona. Anche il deturpato territorio del Sud, quello dello scempio edilizio delle case costruite a metà tra autostrade e mare, dove un piccolo orticello sopravvive confinato e lentamente divorato dal cemento, si arroga il diritto di dare l'ennesimo colpo, con

truffautiano riferimento, all'infanzia che non ha ancora gli strumenti per difendersi. Il viaggio termina in un vuoto piazzale di Gela, città spettrale senza illuminazione né abitanti, luogo del disincanto totale dopo l'unica parentesi umana a Marina di Ragusa, triste "ritratto di un'Italia senza più radici, senza un orizzonte e senza voglia di lottare, senza popolo e senza guide."³⁰⁸

Con la fine del viaggio in treno prende forma emblematicamente un'altra dimensione relazionale tra i tre personaggi. La deviazione di percorso per effettuare una sosta di sollievo presso la propria famiglia diventa così digressione emotiva. L'ironico ribaltamento di ruolo di Antonio da rappresentante della legge a ladro segnala la proiezione di un suo desiderio di creare un nucleo affettivo assieme a due senza-famiglia, andando a trovare la propria famiglia. Gli insormontabili muri dell'estraneità erettisi tra lui e i bambini, che hanno caratterizzato sinora il loro viaggio, rinforzati dal mutismo ad oltranza di Luciano e le provocazioni da donna vissuta di Rosetta (ricordiamo l'episodio del bagno della stazione dove la bambina, con estrema noncuranza, risponde alle sollecitazioni di Antonio preoccupato di perdere il treno mostrando i suoi bei denti ottenuti grazie ad un costoso apparecchio che le ha reso una bocca invidiata da tutti, oppure quando irritata perché afferrata per un braccio dal carabiniere, minaccia di riferire ai suoi superiori che lui "l'ha toccata"), si sgretolano dinanzi ad una aspirata normalità familiare, ad una festa di comunione desiderata perché probabilmente mai avuta, ad un paritario rapporto con altri bambini, una paternità "importante" (Antonio li presenta come figli di un maresciallo), ad un'emblematica figura di nonna antica, incontaminata erede di

³⁰⁸ Cattini 116.

una semplice onestà contadina, efficace filtro emotivo attraverso il quale rivedere Antonio.

La casa della vergogna sopra al ristorante, senza porte e intonaci dove la famiglia di Antonio vive accampata “come gli albanesi,” uguale-opposto delle incompiutezze edili di Paisà, ma senza quella nota di dignità che ne costituiva le fondamenta, rappresenta tuttavia il ritorno ad una casa. Un carrello combinato ci mostra un Antonio che si muove con sicurezza sul terrazzo tra scheletri di pilastri e “mari e monti” che mostra a Luciano sempre più chiuso in sé stesso, scovato nascosto dietro ad un muretto. Ma quello di Antonio è un *nostos* ritardato, non riconoscendosi nella nuova-vecchia casa dove coesistono diverse realtà, multiple generazioni senza un filo di contiguità tra loro, figurativizzate dalle stesse incongruenti stratificazioni edilizie. Il decoro del passato, la volgarità del presente, il presentimento di un consolidamento del degrado nel futuro, facilitano in Antonio un processo di revisione dei luoghi e degli affetti antichi, dove non c'è spazio per qualsiasi sentimento di appartenenza. Solo nel momento in cui incontra la nonna il vero ritorno si realizza superando ogni barriera spazio-temporale. L'incontro tra i due ha luogo in uno spazio del passato preservato alla meglio dall'aggressione del presente: lo straccetto d'orto coltivato dall'anziana donna diventa stentata reminiscenza del paesello di provenienza dietro le montagne della casa nuova. Mangiato dal rumore delle auto che impedisce la crescita dei fiori e ortaggi (“nun se regge nenti” non si regge niente dirà sconsolata l'anziana donna al nipote in riferimento alle sue piante), l'orticello si erge come piccolo baluardo di una ostinata tenacia che non vuole cedere il passo ad un ammodernamento avvertito come una minaccia.

L'abbraccio tra nonna e nipote, l'essenzialità del dialogo dialettale sempre uguale che permette in un attimo di stabilire un genuino contatto tra presente e passato: "Ti sciupasti....Hai da mangiare....Che mi cunti di buono?" (ti sei sciupato..., devi mangiare..., che mi dici di bello...) replicato da: "No, che sciupato....C'ho la divisa, sono vestito sempre di nero, sempre....Faccio la vita mia, però almeno sono onesto come mi avete insegnato voi" é pragmatica esemplificazione di un naturale passaggio di valori che resiste all'abiezione circostante. La soggettiva modificata del punto di vista di Luciano che accenna un sorriso alla vista della scena dell'incontro tra nonna e nipote, rende palapabile nel destinatario la vicinanza emotiva. Allo stesso tempo Amelio riesce a preservarne tutta la remota aurea inquadrando il duetto con un'agolazione obliqua dall'alto che, implementando una non definizione dei contorni del campo visivo, ne evidenzia attraverso delle cromature ammorbidite tutta la sua inossidabile atemporalità. La testimonianza della scena si trasforma per Luciano in *dénouement* nel momento in cui Antonio diventa un nipotino con la nonna, anche lui un bambino con un passato. In Luciano questa rivelazione scaturirà un immediato processo di identificazione e aspirazione che lo aiuterà a superare quel sentimento di estraneità esistente fra lui e Antonio, stabilendo finalmente un contatto che sebbene sia iniziato unilateralmente, si consoliderà in seguito sul traghetto quando uscendo dal suo mutismo Luciano per la prima volta gli rivolgerà la parola. Prima che scoppi il dramma della rivelazione della vera identità dei due fratellini, Amelio ci conduce verso questa conciliazione graduale cominciando dalla partecipazione alla foto ricordo della festa, al pranzo della comunione per finire con la foto di Zorro di Antonio da bambino, che la nonna mostra a Luciano durante la festa, riuscendogli a strappare finalmente un vero sorriso. Incroci di sguardi

che si cercano, si sostengono e si approvano, caratterizzano il pranzo con esibizione di foto di Luciano ed Antonio. Il classico campo e contro campo, si arricchisce di significato in una reciprocazione di sguardi che dà inizio ad un muto, complice dialogo tra i due. La foto di Zorro riapparirà altre due volte nel film: sulla spiaggia quando Rosetta la preleverà sorridendo dallo zainetto di Luciano, e alla fine del film, quando Luciano la restituirà ad Antonio, sancendo la fine di forte un sentimento nel quale entrambi erano cautamente entrati, ma che adesso, con la fine del viaggio, non apparteneva più a nessuno. Ritornando alla prima apparizione della foto nel ristorante, possiamo affermare che la “divisa” (secondo una definizione dello stesso Amelio)³⁰⁹ di Zorro fuorilegge al servizio dei bisognosi, è forse in questo momento di ignorata illegalità, più vicina ad Antonio che la sua divisa da carabiniere, ufficializzato costume di importanza e rispettabilità. Essa è più vicina a Luciano che attraverso la foto ne percepisce l'essenza, in quanto come afferma Sartre, la “certezza” dell'immagine non si presta ad interpretazione.³¹⁰ La foto frontale del piccolo Zorro, salto nel tempo verso uno stato ontologico, un “essere stato” (Barthes), offuscato da stratificati veli di sottile accondiscendenza verso una realtà spesso dura da accettare, viene rimesso alla luce grazie a quell' “aria,” quella indefinibile verità, della foto del ragazzino con la spada e baffetti che supererà tutti gli ostacoli per difendere i bisognosi.

L'aria non è un dato schematico, intellettuale, il modo in cui si presenta una *silhouette*. Nè tantomeno essa è una semplice analogia –per quanto estesa– come lo è la ‘somiglianza.’ No. L'aria è quella cosa esorbitante che induce dal corpo all'anima-*animula*, la piccola anima individuale, buona in una persona, cattiva in un'altra....L'aria (uso questa parola in mancanza di una più appropriata per l'espressione di verità) è una sorta di

³⁰⁹ Martini 71.

³¹⁰ Citato in Barthes, *Camera Lucida* 113.

intrattabile supplemento di verità, ciò che viene dato come atto di grazia, deprivato di qualsiasi 'importanza': l'aria esprime il soggetto nella misura in cui quel soggetto non assegni a se stesso alcuna importanza.³¹¹

Eguale rilevante è per Luciano la foto come dono, condivisione di un momento della vita personale che presume confidenza e fiducia in chi la riceve. La nonna è la neutrale punta del triangolo relazionale, che mostrando con pura amorevolezza le foto e affidandone una nelle mani di un bambino rappresentante delle generazioni future, assicura perpetuità ad una "verità" da sentire piuttosto che imparare, esattamente come quell' "onestà" che tempo addietro aveva insegnato al nipote. Il momento, suggellato da una foto di gruppo davanti ad una pittura murale della Calabria, alla quale partecipano anche i due bambini, conferma un rientro a casa che non avrà però lunga durata.

L'idillio del ritorno in famiglia è bruscamente interrotto. L'affronto subito da Rosetta, la cui vera identità di mini-prostituta viene pubblicamente rivelata dalla signora Papaleo, la moglie del geometra che aveva già preso di mira Antonio con domande e commenti maliziosi ("Magari è sposato con una divorziata e questi sono i figli di lei"), riporta brutalmente il trio nel triste mondo di provenienza. I Papaleo esemplificano la "diversità" nell'aberrazione di una normalizzazione alterata, non venga ancora accettata nell'Italia del 92. Anche la legge, la norma, rappresentata dalla riottosità di Antonio di volere ascoltare i commenti dei commensali riguardo l'avvenuta costruzione del ristorante grazie alla copertura di qualcuno, vengono additati come non conformi alle regole, in un rovesciamento di giudizio che si disarticola da qualsiasi pratica morale. Con il verificarsi di un'ulteriore disillusione, la partecipazione ad una vera famiglia che ha "tradito" esattamente come la famiglia di partenza, il personaggio di Rosetta acquista una

³¹¹ Barthes, Camera Lucida 113.

nuova dimensione: la cognizione del dolore si veste di dignità, coprendosi di quella forza necessaria per superare il male che l'ha determinata. Lasciandosi dietro la preghiera finora invocata nel momento del bisogno, destituendo quindi Dio dalla sua funzione di regolatore della giustizia,³¹² Rosetta acquisterà da questo momento in poi quella "lucidità" che le permetterà di reagire e creare un valore morale assoluto attraverso la trascendenza dei propri interessi (proprio lei, oggetto di violenza) e assumendosi, come mostrerà la scena finale, la responsabilità di essere lei la "famiglia" per suo fratello.

Come anticipato, l'ordine intellettuale di convinzioni e ragioni che il regista esprime nei suoi film, sottraendosi alla dinamica esistenzialista imperniata sull'assurdità e ingiustizia di una vita limitata e distrutta dal sopravvento della morte, ha diversi punti di aderenza con quella camusiana, soprattutto nella sua relazione a quell'umanesimo laico alla base del pensiero dello scrittore. Eliminando qualsiasi spirito di risentimento nell'atto della rivolta dell'uomo contro la propria condizione, Camus trova che la presa di coscienza dell'ingiustizia alla base della rivolta (peculiarità appartenente solo all'uomo) non sia limitata al singolo, ma per il carattere solidaristico che essa implica, è estendibile a tutta la specie umana. L'atto della rivolta porta in sé stesso un valore, quello della libera partecipazione alla natura umana, che supera l'egoistica individualità in vista di un bene che è al di là del destino del singolo. Nella solidarietà col proprio simile l'individuo recupererà la sua vera natura, la forza per un'esistenza autentica. La rivolta agisce egualmente contro un'ingiusta condizione e contro il non rispetto degli altri. Dalla presa di coscienza della partecipazione ad una stessa natura, si deduce che il grande valore ad

³¹² "Rovesciato il trono divino, il ribelle riconoscerà che quella Giustizia, quell'ordine, quell'unità che cercava invano nella sua condizione, è ora suo compito crearlo con le sue mani e giustificare così la destituzione di Dio." Albert Camus, *L'homme révolté* (Paris: Gallimard, 1951) 85.

essa legata sia quello della solidarietà metafisica “dans un monde qui n’a pas de sens supe’rieur (mais ou’) l’homme na que l’homme pour repondant.”³¹³

In questa prospettiva, la fuga di Leonardo in La fine del gioco, la morte di Guido nel Piccolo Archimede, la riproduzione del rituale del rapimento di Jean ne I velieri, l’intransigente moralità che spinge Emilio a denunciare il padre in Colpire al cuore, sono sintomi di una lotta attuata da piccoli che espongono sé stessi nel nome degli altri. Alla realizzazione dell’indifferenza o incapacità di padri e società di fornire guide (Colpire al cuore), di evitare manipolazioni delle vite dei bambini nel nome della “loro” salvezza (La fine del gioco, Il piccolo Archimede), si riflette un’azione che é tanto piu forte quanto meno é manifesta. Così all’estremità opposta del forte gesto ribelle di Emilio, o Guido, c’è quello silenzioso di Rosetta, materializzatosi nell’accettazione dell’omologazione imposta, non diventandone però mai complice perché impermeabile al male che la provoca. Il personaggio di Rosetta ingloba in sé stesso le sofferenze- insofferenze di Leonardo, Guido, Emilio e Jean, ma ne esterna le loro caratteristiche in maniera tutta interiorizzata, dando, più di ogni altro personaggio ameliano, spessore al merito della opposizione dignitosa.

Alla fuga dal ristorante richiesta da Rosetta in lacrime nelle braccia di Antonio, segue una notte insonne di viaggio (in auto e poi in traghetto) e una sosta in un albergo stagionale a Marina di Ragusa. Sul traghetto, Luciano per la prima volta rivolge la parola ad Antonio. É una delle rare volte che lo sentiamo parlare con qualcuno che non sia la sorella (la prima é stata durante il suo incontro con la bambina ammalata nell’orfanatrofio). Il mutismo, come l’asma e il rifiuto del cibo e che lo hanno

³¹³ Camus, L’homme revolté 120.

accompagnato dalla prima inquadratura del film, altro non sono che semantizzazione dell'opposizione di voler far parte di una specifica condizione umana. L'asfissia provocata dall'asma, l'afasia di chi non si riconosce come parte del mondo, non sono altro che somatizzazione di un desiderio di "assenza" desiderata a causa di una "presenza" violata. Sin dall'inizio del film, l'attenzione è tutta focalizzata su Rosetta; da parte della madre che le presta particolare cura perché la costringe a quel lavoro; da parte delle autorità che predispongono per lei dei trattamenti speciali; da parte di Antonio, che si preoccupa del suo benessere lasciandosi spesso indietro un Luciano ansimante senza più aria. Luciano diventa quello che si lascia sempre indietro, il fratello ammalato, quello che ha bisogno di riposarsi dopo un attacco d'asma, quello che è debole perché non mangia, quello del quale bisognerebbe prendersi cura perché da solo non ce la fa. Ma tale rifiuto di partecipazione non estromette il desiderio di un dialogo elettivo, vocalizzato (Amelio riesce a restituire una struttura sintattica anche allo sguardo di Luciano, affidando la pausa della punteggiatura alla chiusura degli occhi, che interrompono per poi riprendere la fluidità del discorso attraverso la durata del guardare) finora da uno sguardo che traendo potenza dalla sua "insistenza" rendeva difficile la sottrazione dell'interlocutore (ampliandone così i significati) ad una interpretazione, ad un desiderio quindi di comunicare. La *durée* dello sguardo, ritornando ancora a Barthes, ne determina il suo significato ultimo, quello del desiderio, staccandosi da altri sguardi di comunicazione e unione con l'altro. In un frammento di Droit dans les yeux, riportando l'esperienza del narratore in una compravendita in un souk marroccino, Barthes scrive:

Ma se il mio sguardo insiste (quanti secondi supplementari?
Sarà un appropriato problema di semantica) la sua lettura
tutto d'un colpo vacilla: se era a lui e non alla sua

mercanzia che io mi interessavo? Se io uscivo dal primo codice (quello della trattativa) per entrare nel secondo (quello della complicità)? O é questa frizione tra i due codici, che al mio voltarmi gli leggo nel suo sguardo?³¹⁴

Con la persistenza del suo sguardo, finora Luciano era riuscito a trasmettere una difficoltà di vivere, un'impossibilità di agire che rimaneva irrisolta nella negazione di relazionarsi con l'esterno. La ricerca di una complicità si é rafforzata solo dopo la sequenza del ristorante. A quel punto lo sguardo, finora unico messaggero veritiero tra i due personaggi, ha lasciato spazio alla verbalizzazione, sinottica esposizione di un desiderio³¹⁵ di apertura verso l'altro, senza per altro scomparire ma costruendo un passaggio discorsivo fatto di primi piani laterali che scavano nei volti dei personaggi portandone alla luce quell'espressione che ne definisce la loro "schiusura"³¹⁶ e l'implicito timore che essa comporta, evidenziato dalla non frontalità dei primi piani. Lo spessore di questo significativo atto di darsi, viene amplificato dal soggetto terzo del discorso verbale e visivo: Rosetta (durante il dialogo i due guardano e parlano della bambina seduta da sola dietro un oblò). Parafrasando Emmanuel Levinas- solo quando si é "pronti a riversare il proprio mondo in parole" stabilisco il mio primo vero atto di magnanimità, e l'altro non é più visto come un'egoistica estensione di me stesso, ma come oggetto altro

³¹⁴ Roland Barthes, *Droit dans les yeux*, 65.

³¹⁵ Emmanuel Levinas definisce il contatto attraverso la parola come un *desiderio* e non una *necessità*, che trascende il sé e le categorie sé, e si nutre insaziabilmente di sé stesso. Vedi Emmanuel Levinas, *Totality and infinity*, Trad. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969).

³¹⁶ "The face resists possessions, resists my powers. In its epiphany, in expression, the sensible, still graspable, turns into total resistance to the grasp. This mutation can occur only by the opening of a new dimension. For the resistance to the grasp is not produced as an insurmountable resistance, like the hardness of the rock against which the effort of the hand comes to naught, like the remoteness of a star in the immensity of space. The expression the face introduces into the world does not defy the feebleness of my powers, but my ability for power. The face still a thing among things, breaks through the form that

che vive e si muove nel mondo altro, indipendentemente da me. Nell'ambito di questa cessione di sé all'altro, l'autore distingue tra *totalizers*, coloro i quali organizzano uomini e cose in sistemi di potere, e gli *infinetizers* che invece attraverso il riconoscimento dell'alterità che può intervenire tra "l'uomo e l'oggetto che egli produce," si ribellano allo *status quo* (dei *totalizers*) separandosi in questo modo dal corso della storia.

L'opera del linguaggio è completamente diversa: essa consiste nell'entrare in relazione con una nudità distaccata da ogni forma, ma che ha un significato in sé stessa, significando prima che si proietti luce su di essa, il che appare non tanto come una privazione sulla base di una ambivalenza di valori (come il bene o il male, come il bello e il brutto), ma come un *valore sempre positivo*. Tale nudità è la faccia. Il nudo della faccia non è ciò che mi si presenta perché io lo svelo, ciò che mi sarebbe perciò presentato, ai miei poteri, ai miei occhi, alle mie percezioni, in una luce esterna ad essa. La faccia si è rivolta a me- e questa è la sua vera nudità. È da sola e non in riferimento ad un sistema."³¹⁷

Allora si può affermare che la prima parola rivolta ad Antonio è per Luciano un atto di "generosità." L'offerta del proprio mondo ad un altro, stabilisce "le fondamenta per un possesso in comune" di natura universale. Il circostanziale: "Mo' quando arriviamo?" di Luciano in primo piano laterale più ampio (wide close up) dalle spalle in sù, ne rivela la scansione emotiva che precede le prime parole. Il coraggio accumulato per il primo incontro verrà parzialmente mortificato dall'ironica replica: "Ah, parli! Allora la voce la tieni..." il cui effetto su Luciano viene enfatizzato da una timida chiusura degli occhi. Ma ciò non basta a sopire quell'aspirazione al dialogo alimentatasi, durante il viaggio, nel riconoscimento dell'altro. Il rifiuto volontario del discorso, la sua negazione, implica la

nevertheless delimits it. This means concretely: the face speaks to me and thereby invites me to a relation incommensurate with a power exercised, be it enjoyment or knowledge." In Levinas 297.

³¹⁷ Levinas 297.

verificazione e affermazione dell'altro, ma in Luciano *l'infinitizer*, all'identificazione di un simile-altro, corrisponde un'implosione dell'autocensura comunicativa, dove l'essere impreparati al discorso-altro aumenta, anziché diminuire, il desiderio di condividere. Al rimprovero di Antonio segue dopo una pausa la reiterazione della sua domanda, senza cedere di un punto alla testardaggine che finora lo ha caratterizzato.³¹⁸ La tensione iniziale del dialogo si stempera cambiandone il soggetto. L'esternazione del risentimento di Luciano per la sorella, il desiderio di ritrovare il padre che lo ha abbandonato (quando avrà quindici anni) si misurano (probabilmente per la prima volta) con una opinione diversa. Per Luciano è più importante l'autorità e la fonte del discorso che non il suo contenuto. La certezza con la quale finora si era costruito il suo comportamento vacilla. Nella sua diversità si è concesso ad un altro non diverso. La scena si conclude sull'espressione interrogativa di un primo piano di Luciano, che ne sintetizza la sua perplessità di fronte alla nuova visione di famiglia che Antonio gli ha prospettato si rivaluta così la figura della sorella alla quale deve "voler bene" e sminuendo quella del padre, che li ha abbandonati a sé stessi.

Amelio, sottolineando la spontaneità con cui è stata girata la scena del mare, ne minimizza anche il simbolismo di base, affidando all'esegesi individuale la riempitura del vuoto "simbolo."

A costo di demistificare alcune cose, devo confessare, che non ho voluto dare nessuna valenza simbolica a quella sequenza. Proprio perché in tutto il film non c'è niente di sottolineato, di simbolico. È naturale che tre persone che camminano in macchina lungo le coste della Calabria andando in Sicilia, passano per il mare, ed è giusto che si fermino e si bagnino nel mare. Vorrei lasciare agli altri l'interpretazione di quella sequenza. (...) Devo però

³¹⁸ Per Levinas, la mia comunicazione con l'altro non implica necessariamente l'inizio di una dipendenza. La reciproca integrità rimane intatta.

confessare un'altra cosa: la scena del mare l'ho girata quasi alla fine del film senza che l'avessi premeditata.³¹⁹

Alle mille interpretazioni che tentano di colmare il vacuo contenitore, abbiamo deciso di attribuirne una di positiva armonia, di "tregua" dei viaggiatori dalle spossatezze del viaggio e anche di illusione attraverso l'incanto della natura marina di aver trovato l'utopico spazio incoscientemente vagheggiato sin dagli esordi della *quête*.³²⁰

Le ventidue inquadrature che compongono la sequenza di Santa Croce di Camarina, sono introdotte da una panoramica del lungomare in una splendida mattina di sole. In sottofondo si fa spazio, superando il rumore delle auto in transito, una canzone di Gianna Nannini, preludio alla pausa emotiva-esistenziale che sta per seguire. Questa luminosa sequenza del mare segue quella della notte trascorsa nell'albergo di Marina di Ragusa, ultimo, sterile rifugio dei tre viaggiatori dalle umilianti accuse dei parenti. Dal momento dell'arrivo della macchina sul lungomare, c'è un desiderio da parte di Rosetta di perdersi nell'indistinta linea dell'orizzonte, per evadere scrollandosi di dosso il suo ruolo di donna/madre/sorella maggiore per assumere quello di sorella minore e figlia nell'ambito di quella famiglia per caso e per scelta che si andata costituendo durante il viaggio.³²¹ La bambina è la prima a sentire il richiamo del mare, ad allontanarsi dalla

³¹⁹ Vedi Intervista, 18 aprile 2001.

³²⁰ Il motivo del mare come sogno di vita migliore dal punto di vista sociale, come fuga e ritorno ad una "qualità" primaria dell'esistenza, appare spesso nella cinematografia di Amelio: ne *I velieri* per Jean, l'immagine ricorrente di un veliero in bottiglia presso il faro dove era stato detenuto durante il sequestro, aveva assunto il significato di rifugio interiore e di esplorazione avventurosa del mondo preclusogli dalla madre affettivamente asfissiante; ne *Il piccolo Archimede* il vero talento di Guido si manifesterà a contatto con il mare. In spiaggia, dopo essersi portato le mani sugli occhi per ascoltare il suono del mare, in un momento di universale armonia, con un bastoncino disegna sulla sabbia un semplificato teorema di Pitagora; il sogno americano che ha sostenuto i lunghi anni in Albania la prigionia sfociata in follia del vecchio Spiro in *L'america* (1994) si realizza in una allucinazione magnificata del viaggio assieme a mille altri volti speranzosi stipati a bordo della nave "Partizani; l'ascolto di *La mer* di Jean Trenet durante la lezione di francese è per Pietro di *Così ridevano* (1998), fuga, ritorno ed oblio nella Torino senza mare, meta principale dell'emigrazione italiana degli inizi anni 60.

³²¹ L'opera ameliana, attingendo ancora una volta dal vissuto dell'autore (Amelio, figlio di genitori molto giovani, e cresciuto senza padre, emigrato solo dopo due anni dalla nascita del figlio in Argentina. Il

macchina e correre verso l'acqua per bagnarsi i piedi. L'astio nutrito da Luciano per la sorella, si sgela nell'indugente commento alla sua fuga dall'auto: "Quella scappa sempre. La devi chiamare...". Dopo la sollecitazione di Antonio, Luciano la segue ora che non la vede più come artefice della loro "traduzione," ma come rientrata nel paritario ruolo di bambina. Un carrello laterale accompagna il cammino di Luciano verso Rosetta. Segue un'inquadratura di Rosetta in mezza figura, Luciano dietro di lei a figura intera e Antonio che sopraggiunge in lontananza, enucleazione di una gerarchia interna dei ruoli sociali-affettivi che sta per livellarsi in un'armonico equilibrio liberatore al contatto con il mare.

Le Acque simboleggiano l'intero universo del virtuale: esse sono *fons* e *origo*, serbatoio di tutte le potenzialità dell'esistenza; esse *precedono* ogni forma e *sostengono* ogni creazione... Al contrario, l'immersione nelle acque simboleggia una regressione nella preforma, re-integrazione nell'indifferenziato modo di pre-esistenza.³²²

L'immersione nelle acque dell'origine e d'origine, scompone quindi la forma pre-esistente moltiplicando le potenzialità vitali, rigenerando e ricreando una nuova forma. Attraverso la dissoluzione delle proprie identità nelle acque salvifiche del Mediterraneo, Amelio fornisce a Rosetta, Luciano e Antonio la possibilità di ricostituirne di nuove. Il mare diventa così il rifugio ultimo in quel liquido amniotico che è venuto a mancare nelle loro esistenze. Un ritorno ad un'origine che, perduta la funzione fisiologica di sacca vitale-protettiva, li ha lasciati nudi ad affrontare la vita. La volontà di Luciano di imparare a

registra e vissuto con la nonna e la madre) ritorna spesso l'irrisolvibile problema della mancanza di fiducia nella famiglia originale, la conflittualità tra padri e figli, le drastiche conseguenze della distanza paterna. Al padre assente nelle vite di Leonardo, Jean, Luciano, Rosetta, oppure a quello presente ma inadeguato di Guido e Emilio, Amelio accredita la qualità di essere guida capace solo di "ingannare, ingannandosi" perché inabile nell'unire insegnamenti intellettivi a quelli sentimentali. Dagli esordi a voce alta, il "J'e accuse" di Amelio si è trasformato in pacato, vigile, disilluso avvertimento dell'esistenziale condizione di incompiutezza dei rapporti familiari, ai quali non vi è rimedio alcuno se non la formazione di vagliati legami domestici-surragato, la cui permanenza e indissolubilità sono il frutto soltanto del caso.

³²² Eliade, *Images and Symbols* 151.

nuotare, è un ulteriore gesto di desiderio di contatto accompagnato dall'assecondante flusso delle acque, dominio per eccellenza di una libertà offerta a tutti indistintamente, dove anche una situazione di svantaggio, il suo non saper nuotare, non rappresenta più un pericolo. Il gioco in acqua tra l'adulto e il bambino è simbolica acclamazione del valore della sottrazione alle regole definito dall'improvvisata sosta al mare. La scelta "infantile" di Antonio di straniarsi dalla realtà con una fuga nelle conosciute acque, come faceva da piccolo, sebbene sia legata da uno schietto sentimento di umanità verso i bambini, lascia trasparire una insofferenza esistenziale legata ad un'intuizione, non concettualizzabile per incapacità di analisi, ma a lui percepibile perché pensa e agisce come i bambini, dell'ingiustizia e corruzione di un mondo di cui anche lui si trova a far parte. La sua è soprattutto fuga in un'infanzia felice, fatta di mare, montagna e nonna, racchiusa e rievocata liricamente in quella che altrimenti sembrerebbe solo una patetica fotografia di Zorro. In un atto di generosità, Valentina lascia che tra Luciano ed Antonio si definisca quel legame che la notte precedente era toccato a lei. Leccandosi le ferite dell'orgoglio ferito al ristorante con quella plateale umiliazione che non aveva tralasciato d'investire nemmeno suo fratello, si allontana in solitudine, camminando sulla battigia cedendo la sua rabbia e risentimento all'accogliente abbraccio del sole. Per una volta osservatrice e non osservata, Valentina riesce a guardare con "serenità" quel probabile nucleo familiare che sta componendosi sotto i suoi occhi. Si riemarginano le ferite appena subite e in processo cognitivo ed emotivo simile a quello di Luciano, guardando la foto di Antonio-Zorro prelevata dalla borsa del fratello, sorride e grida loro, ritornando ad assaporare la vita: "Ho fame!"

Con uno strappo ancora più lacerante di quello verificatosi al ristorante, l'utopia della libertà nel mantenimento dell'integrità della propria diversità, raggiunta in riva al mare, viene ancora una volta interrotta. Dopo il pranzo in spiaggia e la visita a Noto, assieme alle due turiste francesi incontrate al mare, lo scippo della macchina fotografica ristabilisce l'impossibilità per i tre protagonisti di creare una nuova dimensione affettiva. Nel denunciare lo scippatore e la sua cattura ad un suo superiore, ad Antonio viene rammentato che per le sue soste fuori programma al ristorante e in riva al mare con i due bambini, è imputabile per "sequestro di persona." L'improvviso, ma non inaspettato, ridimensionamento di quel mondo appena valicato riconduce Rosetta ad assumere un atteggiamento di difesa. Dalle due francesi che ha sentito pronunciare la parola "prostitute" non vuole farsi regalare gli occhiali da sole e sfugge a un tentativo di "compassionevole" carezza. All'atteggiamento sospettoso di Rosetta, a cui è stato repentinamente restituito il ruolo di donna-vittima-prostituta, fa da controcena l'ingenuità di Luciano che decanta le doti di Antonio nella cattura dello scippatore. All'inquadratura dell'esterno del corridoio dove Luciano, girando su una sedia, fiduciosamente dice alla sorella: "Lo sai che sta dicendo di là al poliziotto? Che mi vuole tenere con lui," Amelio contrappone l'interno dell'ufficio dove Antonio sta scoprendo l'amara verità sulla sua deviazione di percorso che può costargli il lavoro, sottolineando incisivamente l'incongruenza tra burocrazia e sentimenti, dovere e realtà. Per Luciano, più che per Rosetta, lo scacco dell'ennesima sconfitta sarà enorme. Attraverso una fenditura del suo microcosmo fatto di soprusi e violenza familiare vissuto come un destino inesorabile al quale opporre solo un testardo e silenzioso orgoglio (il bambino non chiedeva aiuto neanche durante gli attacchi d'asma), Luciano era riuscito ad esperire

una fetta di realtà che a lui sembrava preclusa. Al precoce disincanto accompagnato dalla coscienza della impossibilità di poter individuare un singolo colpevole che veicolerebbe all'esterno una reazione, consegue una voglia di isolamento, di rientro nel guscio, come testimonia il suo chiudersi nelle spalle, quando da solo va a sedersi sul ciglio della strada. Arrivati a Gela, in silenzio, con le lacrime agli occhi, mentre Antonio dorme, a Luciano non resta che restituire la condivisione di un sogno, una fotografia di Zorro privata ormai di qualsiasi partecipabile senso.

L'ultima sequenza viene introdotta con un ritmo di esemplare naturalezza.³²³ Un piano di inquadratura lungo mostra Luciano che va a sedersi di spalle sul ciglio del grande piazzale. Il sottofondo diegetico dei primi rumori dell'alba: le auto che sfrecciano e un cane che abbaia. Rosetta scende dalla macchina raggiunge il fratello, gli poggia il giubbotto sulle spalle e gli si siede accanto. Un breve silenzio e poi quasi sottovoce gli dice: "Magari all'istituto c'è il campo di pallone...Ti pigliano subito a giocare." L'umanità viene racchiusa così in quel semplice gesto di premura. La controllata maturazione avvenuta durante il viaggio si esprime in quelle parole di solidarietà, in quell'accettazione silenziosa che si impegna di dignità nella solitudine con cui si affronterà il proprio destino. In questa sequenza finale, noi, che nella vita come nella sala siamo stati silenziosi spettatori, Amelio ci tiene a debita distanza. La camera ci preclude

³²³ Martini, 129. Più volte Amelio ha ribadito di essersi ispirato ad Antonioni, nella sequenza finale del *Il ladro di bambini*. "Nell'Avventura davanti al San Domenico di Taormina, c'è lui che è uscito di corsa dall'albergo perché lei lo ha scoperto con la prostituta ed è andato ad accasciarsi su una panchina; è l'alba, non c'è nessuno, silenzio. Claudia cammina piano, va verso la panchina si mette alle sue spalle. C'è un' inquadratura frontale con lui che piange, mentre lei sta dietro. Poi c'è il dettaglio della mano di lei che va verso i capelli di lui e lo carezza. È chiaro che la mia inquadratura finale è completamente diversa, ma il sentimento è lo stesso. Non a caso è la donna che fa questo gesto di avvicinamento. In Antonioni è la donna che riconosce la propria fragilità nella fragilità del compagno e dice "stiamo uniti, teniamoci stretti, perché siamo tutti e due malati."

lo sguardo su quell'inviolabile "oltre" la cui visione spetta di diritto solo a Rosetta e Luciano.

Conclusione

Nel finale di un film, non si ritrova solo l'eccellenza di un autore, ma si concentra anche la memoria che lo spettatore ha del film. Porre Il ladro di bambini al termine del nostro studio, ci sembrava il modo più adatto per concludere il nostro discorso sull'infanzia come nuova interprete del reale, enfatizzando proprio la dimensione poetica che accomuna le sequenze finali dei film considerati. Se è vero che la riduzione in parole di un brano cinematografico (in questo caso i finali) può essere drasticamente riduttiva oscurando la purezza e l'indicibilità dell'immagine (si pensi alla stretta di mano di Bruno al padre nel finale di Ladri di biciclette), è anche vero che sono spesso quelle le scene che ci colpiscono e di cui vorremmo parlare. Premesso ciò, vorremmo dedicare qualche parola alle ultime sequenze dei film selezionati, in quanto raccolgono il messaggio principale che lo sguardo dei bambini sulla realtà riesce a trasmettere: la speranza del recupero dell'umanità nelle potenzialità del cambiamento di cui l'infanzia è portavoce con la sua innata voglia di domani. Per questo motivo i fotogrammi finali dei film con bambini non chiudono mai effettivamente un film. La reazione emotiva e cognitiva innescata dall'immagine di un bambino in una pagina di chiusura del film, è legata alla consapevolezza nello spettatore di un'inevitabile prosieguo della storia. Così la conclusione di un film con il volto o le spalle di un bambino, trasmette tutta la transitorietà di quest'età, poichè l'infanzia può svilupparsi solo in un incontrollabile proteiforme divenire, pur affermando ad un tempo il suo legame col presente come rappresentazione attuale di uno stadio della condizione umana.

Ripercorrendo le scene conclusive delle infanzie dei nostri film, possiamo vedere come in Ladri di biciclette la figura di Bruno sia intrisa di una urgenza risolutiva verso un cambiamento futuro, stilisticamente rappresentata dall'immediatezza di immagini calate nel presente della storia, dove all'individuo è richiesto di agire nell'ambito di un consorzio umano in cui ci si auspica presto la nascita della solidarietà. Passando ai film di Truffaut, abbiamo testimoniato il passaggio verso una linea più introspettiva sostituitasi al "movimento" del cinema neorealista. Se in Ladri di biciclette la sequenza finale si risolve nell'azione di una stretta di mano, abbiamo visto che ne Les 400 coups e L'enfant sauvage l'apertura verso un tempo altro si realizza con il fermo immagine di un primo piano di Doinel, e la chiusura ad iris sull'emblematico sguardo spaesato di Victor. Nella sospensione dei finali sui volti dei suoi bambini, Truffaut iscrive un bisogno di domani che non parte più (come per Bruno), dalla realizzazione dell'azione necessaria per la restaurazione fisica ancorchè morale dell'uomo, ma va scavato piuttosto nelle pieghe delle dislocazioni e smarrimenti dell'io in formazione dell'infanzia. Proseguendo abbiamo constatato come Malle, ricostruendo un singolo momento del suo passato, inventandosi un clone idealizzato e allo stesso tempo realista con il personaggio di Julien, dà alla storia non a lieto fine dell'ebreo Bonnet un valore redentivo anzichè distruttivo. Rivedendo e riformulando sé stesso e l'infanzia dinnanzi alla macchina nazista, il regista ha trasformato la forte emozione della chiusa narrativa dell'addio di Bonnet, in una visualizzazione della memoria tanto più potente quanto maggiore è la sua capacità di forza-ricordo preventiva della ripetizione di tale aberrazione. Invece nell'impostazione delle uscite di scena dei bambini di Comencini, si è rilevata una costante sfida alla realtà a colpi di stile, con l'inserzione di un ironico immaginario nella più cocente realtà. Il

personaggio di Eugenio, dissolvendosi magicamente nella luce della campagna con la stessa spontaneità con la quale era stato messo al mondo, si libera finalmente dal passato ed è pronto a gestirsi autonomamente il proprio futuro con la stessa determinazione e maturità del compagno Guerrino. Infine abbiamo visto come Rosetta, calata in una realtà ancora più soffocante, appoggiando la giacchetta sulle spalle del fratello, affida al semplice contatto fisico il messaggio di solidarietà iniziato da Bruno in Ladri di biciclette. Come per la famiglia Ricci, anche per Luciano e Rosetta il domani inizia dall'immediato presente del nucleo familiare, dalla mano tesa in soccorso del più debole al momento del bisogno. I due fratelli degnamente esemplificano quella visione poetica della realtà che non soccombe a sentimentalismi e manicismi, alla base della scelta dei nostri film.

Attraverso un'impressione della vista che sfugga dagli stereotipi per far presa sugli altri sensi in una rinnovata percezione del reale, i bambini del cinema da noi considerato hanno riscritto un percorso estetico riposizionando dei valori etici. Divenendo "verificatori" dell'arte e degli adulti, si sono imposti come promotori di un messaggio di condivisione, speranza e di apertura che, come il linguaggio infantile, si apre a mille nuove interpretazioni, acquisendo, creando e reinventando di continuo la realtà. Come nei finali aperti del cinema d'infanzia, anche questo studio non si propone di essere conclusivo, ma pronto ad inseguire con i bambini mille altre possibilità, perché come afferma Truffaut: "non si finisce mai con l'infanzia!"

Appendice: Intervista a Gianni Amelio

18 Aprile 2001

D: Cosa c'è alla base della scelta di voler raccontare un bambino, e quali differenze comporta la direzione di un bambino non professionista (come i bambini dei suoi film) rispetto a quella di un adulto?

R: Cominciamo con la prima domanda, ovvero perché si sceglie di raccontare un bambino. Io credo che si racconti sempre un adulto anche quando si racconta un bambino. Quando si racconta un bambino, si racconta un adulto non sporcato, non stancato. È questa anche probabilmente un pò per un'idea falsa che abbiamo dell'infanzia, nel senso che noi adulti non si sa perché avendola vissuta, pensiamo ancora che l'infanzia sia una specie di Eden, invece che una cartina di tornasole per giudicare tutte le esperienze della vita. Forse è vero da una parte, però non è vero che sia un'età dell'oro questa infanzia. Io sinceramente non credo di rappresentare nei miei film dei bambini anche quando si vedono dei bambini. Io credo sempre di rappresentare il rapporto che questi bambini hanno con gli adulti. Quindi c'è sempre il legame che unisce il bambino a un'altra persona, e se si studiano bene determinate mie storie, si vede che in realtà l'interesse è sull'altra persona, sull'adulto e sull'incapacità di essere probabilmente quello che vorrebbe. Ti parlo non solo di *Il ladro di bambini* ma di altri film che ho fatto come *Il piccolo Archimede*, o il primo in assoluto, *La fine del gioco*, dove c'erano due bambini che mettevano in crisi il comportamento dell'adulto. In realtà non penso che siano davvero i bambini delle spine nel fianco, nel senso che con la loro stessa presenza ci impongono una diversa maniera di esprimerci. Come diceva De Sica : "Ci guardano." Io dico anche che i bambini ci salvano mettendoci prima in difficoltà. Allora qualche volta un adulto, regista, vuole essere messo in difficoltà. Ecco perché poi sceglie di essere guardato attraverso gli occhi di questi bambini. Per quanto riguarda il rapporto con i bambini che recitano, non diciamo di bambini attori perché ritengo che sia una specie di controsenso, sono giusti quando si "ribellano." Questa è la chiave e l'approccio che ho quando cerco un bambino per quella determinata parte. Diffido sempre del bambino che dice di sì, che piega la testa, che sembra capire tutto e sembra felice di tutto. Allora sto un pò in guardia, vale a dire che il bambino non è forse lui ad agire, ma agisce per interposta persona. È forse condizionato dai genitori, o da qualcuno che lo ha spinto verso questa esperienza, perché sono gli adulti che mitizzano il cinema. Allora io cerco sempre un rapporto dialettico con questo bambino che dovrà recitare. Cerco sempre qualcuno che si ponga un pò in modo critico anche nei miei confronti. In quel momento io so che devo liberarmi del personaggio come l'ho scritto e devo invece avvicinarmi al bambino che ho scelto. Il personaggio diventa pian piano quell'attore.

D: La scelta di Valentina Scalici per il ruolo di Rosetta e quella di Giuseppe Ieracitano per quello di Luciano nel "Il ladro di bambini" come è avvenuta?

R: In un modo molto semplice. Cioè quando si sceglie un bambino per un film, non si deve mettere un annuncio presso gli agenti, le organizzazioni che si occupano di bambini. Che so, quelli che portano i bambini alla pubblicità.. Non si devono fare telefonate particolari. Si deve partire dal personaggio e si deve immaginare dove questo personaggio possa vivere. Io volevo che i due bambini fossero del Sud. Dovevano parlare con un accento meridionale, anche se all'inizio del film vivono a Milano.

D: *Scusi se la interrompo, Valentina Scalici è siciliana?*

R: Sì, la bambina è siciliana. Il bambino è calabrese. Mi sono preso questa piccola licenza, nel senso che loro parlano un dialetto diverso. Se uno sta molto attento, lo riconosce. Però, dal momento che tutti e due non parlano il dialetto ma l'italiano, allora si sente un italiano con un accento comunque meridionale. Dicevo prima che non si delega un agente a presentarti un bambino non attore. Si va nei posti dove si immagina che quel personaggio possa vivere e si cammina per le strade, si va nelle scuole, si passa per i campetti di calcio. Esattamente lo si cerca, non lo si fa venire. Io sono abituato a cercarli da solo gli attori, aiutato ovviamente anche da assistenti e da altre persone. In questo caso, Valentina l'ho vista io per strada a Palermo. Camminando per strada, Giuseppe lo ha incontrato una mia assistente nel campetto di calcio a Reggio Calabria. Nel primo caso io non potevo, non avevo il coraggio, non osavo, per tante ragioni, fermare la bambina per strada e parlarle. Allora ho delegato. Ho visto che lei andava in un quartiere, ho fatto sì che una mia assistente andasse a casa sua e parlasse con la madre. Valentina ha rifiutato di fare il film. Non ha voluto nemmeno fare il provino. Tanto è vero che la madre stessa ci aveva detto che non c'era niente da fare e che non c'era alcuna possibilità che la bambina facesse il film perché si rifiutava. Però, il giorno dopo, la madre è venuta a dirci che forse la bambina si era convinta. Quando però ho rivisto la bambina, lei mi ha detto di non volere fare il film, addirittura è scappata, si è messa a piangere, ecc. A quel punto, ho capito che forse era la persona giusta. Poi è andato tutto bene, nel senso che non c'è stato un grosso sforzo per tirare il personaggio fuori, perché ci siamo trovati in un rapporto estremamente ricco, estremamente fecondo. Con il bambino è stato più difficile, perché il bambino ha un carattere più duro, più chiuso. Soffriva di gelosia....

D: *Nei confronti di chi?*

R: Nei confronti di chiunque, nel senso che la figura del regista diventa un pò una figura paterna. Basta una piccola attenzione maggiore verso l'altro che subito scattano cose anche bizzarre. Ad esempio, a un certo punto del film ha cominciato quasi a parlare come un attore. Diceva: " È inutile che io stia a fare questo film. Me ne vado perché da stamattina Valentina ha già fatto tre primi piani, mentre invece io no."

D: *Come si dirige quel tipo di sguardo infantile?*

R: Quegli sguardi non si possono insegnare nel senso letterale. Bisogna portare il bambino a esprimere certe cose senza che lui sia cosciente fino in fondo di quello che sta facendo. La difficoltà in questo film era che soprattutto nel caso di Valentina non era necessario che conoscesse la storia del personaggio, anche perché essendo una bambina, se io le avessi detto chi era Rosetta, il peso che Rosetta aveva addosso per via della madre ecc. Valentina poteva essere condizionata negativamente. Poteva prendere questo lato del personaggio come un peso personale suo, tanto è vero che si è accorta, ma in modo non proprio chiaro, che cosa stessimo raccontando, verso l'ultima settimana. Allora tutto ciò non era più un problema perché aveva capito che aveva recitato, quindi non doveva identificarsi con Rosetta. Lei era Valentina.

D: *Secondo il sociologo americano Neil Postman l'infanzia come status sociale sta scomparendo. L'età adulta, grazie anche al potere dell'immagine mediale, si è estesa limitando quella infantile. Per contro io noto una crescente proliferazione dell'immagine infantile al cinema. Si può già parlare di nostalgia cinematografica dell'infanzia?*

R: Io non sarei così convinto del fatto che l'infanzia stia scomparendo. Forse sta rinascendo. Per me l'infanzia veniva mangiata dalla vita adulta e dalle esperienze da adulto in epoche di estrema povertà. C'erano nel Sud d'Italia, nel primo dopoguerra (il secondo n.d.r) bambini che si sposavano all'età di Rosetta. Io stesso sono nato da una madre molto giovane. Si è sposata a 14 anni. I bambini ai quali si ruba l'infanzia costringendoli a lavorare. Forse a questo si riferisce il sociologo americano? Nel senso che non guarda solamente a un certo tipo di società ma guarda al terzo mondo. Si ruba l'infanzia a un bambino quando gli si toglie la possibilità di essere una persona che cresce e che conosce la vita nel modo giusto. La si nega l'infanzia quando si costringe un essere che ha dieci anni a comportarsi come se ne avesse trenta. Per quanto riguarda il tema della nostalgia dell'infanzia, non mi pare che sia questa la molla che spinge il cinema a riprodurla. C'è qualcuno che pensa ancora all'infanzia come all'età dell'oro, e ne ha tutto il diritto. Per quanto mi riguarda, l'infanzia, ripeto, è una specie di cartina tornasole per capire l'età adulta.

D: *Ne Il ladro di bambini c'è questo sguardo demistificante infantile a volte più cinico di quello adulto, di quello del carabiniere ad esempio. Si assiste a un ribaltamento dei ruoli dove l'adulto diventa bambino e il bambino diventa adulto. Viene spontaneo un accostamento al cinema neorealista. È facile un accostamento al Bruno in Ladri di biciclette. Ne Il ladro di bambini ritroviamo la stessa precoce assunzione di responsabilità di bambini lasciati senza guida da adulti in fuga.*

R: Scusa se parlo in maniera troppo semplice, ma io trovo che nel film ci sono non solo due bambini, ma quattro. Due sono evidenti: Rosetta e Luciano. Il terzo è Antonio, ma il più importante è il quarto, che sono io. Sì, sto dietro alla macchina da presa, però sono accanto a loro, bambino come loro, perché

altrimenti non ci sarebbe questo percorso che può anche essere, come dici di “ribaltamento di ruoli,” ma è però un percorso quasi obbligato, quando si incontrano tre esseri come quelli del film.

Io credo che Antonio sia stato come Luciano. Credo abbia avuto non le stesse esperienze ma molto simili. Ed è un ragazzo anche lui avendo solo 25/26 anni. Ha quindici anni in più che gli hanno permesso non di avere un rimpianto dell'infanzia, ma piuttosto di capire come l'infanzia si possa cancellare. Io ho la sensazione nettissima che la realtà abbia trattato Antonio esattamente come tratta i bambini. Antonio a volte parla di sé quando era bambino. Forse sembra che ne parli con nostalgia, però, se si ascolta bene, questa nostalgia è sempre indirizzata a consolare chi ha di fronte. Ricorda a Luciano di quando lui andava al mare a nuotare e poi nelle scene successive vediamo che gli insegna a nuotare per davvero. Cioè lo sforzo di Antonio, ricordando sé bambino, diventando lui bambino, è sempre quello di restituire l'infanzia a chi non ce l'ha più. Infatti, il titolo Il ladro di bambini, è un titolo ovviamente paradossale, perché i ladri dell'infanzia sono altri, ben nascosti. Ma invece proprio il carabiniere viene additato come ladro, proprio lui che invece ha cercato di restituire una cosa che altri avevano rubato. Ritornando alla mia presenza, è chiaro che se io non faccio il loro stesso percorso, non riesco nemmeno io ad andare da nessuna parte.

D: Nella scena della spiaggia sembra che questa relazione impossibile tra esseri umani si possa finalmente realizzare. La costituzione della micro-famiglia avviene attraverso il contatto con il mare. L'aprirsi ad esso ricorda camusianamente, autore con il quale io vedo delle aderenze, che nella disumanità del mondo l'armonia è ritrovabile nella contemplazione e immersione nell'elemento marino.

R: A costo di demistificare alcune cose, devo confessare che non ho voluto dare nessuna valenza simbolica a quella scena. Proprio perché in tutto il film non c'è niente di sottolineato, di simbolico. È naturale che tre persone che camminano in macchina lungo le coste della Calabria andando in Sicilia, passano per il mare, ed è giusto che si fermino e si bagnino nel mare. Vorrei lasciare agli altri l'interpretazione di quella sequenza. Però per quanto mi riguarda, ha un peso specifico analogo a quello del pranzo in Calabria, o quello nella trattoria, o la giornata che passano a guardare la cattedrale di Noto. Ho cercato di far fare ai tre ragazzi il percorso che io naturalmente avrei fatto se fossi stato costretto ad andare a Roma, da dove hanno effettivamente cominciato il viaggio con la macchina, treno, a piedi, senza sottolineare, una cosa che in genere si fa la presenza del posto, il momento tale, il degrado tal'altro. Qualunque cosa si veda nel film, si adatta in modo estremamente diretto, senza simbolismo, accentuazione. Devo però confessare un'altra cosa: la scena del mare l'ho girata quasi alla fine del film, senza che l'avessi premeditata. Addirittura non era scritta. Oggi, dopo aver finito il film, mi sono chiesto molte volte: “Come hai fatto a non scriverla?” Non solo quella scena ma tutto il il brano che ruota intorno a quella scena.

Io il film l'ho fatto partendo da una sceneggiatura che era molto più schematica di quello che appare. Ma poi durante il film, inventando molto, cambiando molto, cercando poi altre cose nuove, ho incontrato la scena del mare che ho improvvisato nell'arco di un giorno, come ho improvvisato tutta la sequenza di Noto. Addirittura quella era stata fatta la mattina in cui eravamo andati a girare un'altra cosa. È nata dall'

incontro con questo ragazzo che fa la parte dello scippatore, che mi ha dato l'idea, guardandolo in faccia, che forse si poteva chiudere questo momento di felicità con un ladro che scappa con la macchina fotografica. Cioè, con un ladro vero, di quelli che i carabinieri arrestano. Questo per dire che in genere i film cerco di premeditarli il meno possibile. Soprattutto non mi devo chiedere che cosa vuol rappresentare questa cosa. Cerco di seguire un'idea, un sentimento e poi scelgo il modo per arrivarci.

D: Il tema del viaggio che non porta, senza evoluzione, è spesso presente nei suoi film assieme ad un prediletto mezzo di locomozione: il treno.

R: Ci sono due ragioni. La prima è terra terra. Il treno è un carrello. È un travelling infinito, per fare un travelling che ti faccia vedere cose diverse, nuove ed inaspettate.

D: Non so se si riferisca a visioni effettive fisiche o introspettive, ma nel Il ladro di bambini non c'è una vista, un paesaggio, uno sguardo fuori dal finestrino per vedere.

R: Ma io in realtà non voglio vedere se non quello che c'è dentro il treno. Non so se hai avuto occasione di guardare La fine del gioco che si svolge tutto sul treno, e dove c'è un bambino che finisce su un treno. Anche lì non si guarda fuori. Non c'è mai una soggettiva ad esempio. Io odio le soggettive dalle macchine, dal treno...ovunque. Non m'interessa guardare il paesaggio come se fosse visto "da." Sono io che sto guardando la persona che sta guardando e basta. Mi devo immaginare ciò che sta vedendo.

Forse un pò più pertinente è il fatto che il viaggio, soprattutto in treno, sia una specie di movimento costretto. Quando tu stai su un treno o in un aereo, sei in una situazione diversa dalla macchina o dalla bicicletta. Nel senso che non ti puoi fermare secondo la tua volontà. Ti fermi quando il treno si ferma. Il fatto di stare fermo in uno scompartimento a guardare un altro che mi guarda, come succedeva ne La fine del gioco, oppure costringere i tre ragazzi, Antonio e i due bambini, a stare a strettissimo contatto e ad avere quelle piccole necessità che si hanno durante i viaggi; si ha sete e quando non si è portata la bottiglietta d'acqua minerale non si può bere perché si è sul treno. Ecco ci sono quindi quei piccoli bisogni che certe volte ti mettono anche in difficoltà e ti fanno litigare. Io trovo che in queste situazioni ci sono due o tre cose che si mescolano: c'è il senso di libertà che ti dà il fatto di sentirti velocemente trasportato dentro il paesaggio. C'è quel tanto di energia che ti dà il sentirti in movimento e c'è anche la costrizione a stare fermo durante il movimento. Quindi diventa una specie di posto nel quale si è costretti ad essere sinceri, a tirare fuori un sentimento, comunque una confessione.

D: C'è una voluta evasione della categorizzazione nei suoi film. Dietro ogni personaggio c'è un lato umano. Anche del pluriomicida Scalia di Porte Aperte, viene evidenziato il suo lato umano dandogli un figlio da abbracciare (non incluso nella versione sciasiana n.d.r.) a cui domandare cosa ha mangiato.

R: Non racconto le persone schedandole, quindi il fatto che non si possono etichettare non é un fatto eccezionale. Se qualcuno vede il mondo in buoni e cattivi, dovrebbe forse lui farsi un esame di coscienza. Io non penso per categorie. A me dire l'infanzia già mi fa una certa impressione. Io preferirei dire questo bambino, quest'altro bambino, ecc. Così come non esistono degli adulti ma delle persone. Questo é il segreto. Ci sono persone che hanno vissuto la loro esperienza infantile in modo straordinario aperto e felice e altri invece che l'hanno vissuta in modo completamente opposto. Però vai a vedere poi che cosa, quale adulto é nato poi da queste due infanzie così differenti.

D.Truffaut ha affermato di essere stato molto influenzato da una frase scritta da Bernanos in Diario di un curato di campagna: " So che l'infanzia é una benedizione,che é un rischio da correre, ma é un rischio benedetto." Cosa ne pensa?

R: Non posso condividere il pensiero Bernanos né l'entusiasmo di Truffaut. La mia é stata un'infanzia infelice.

•

BIBLIOGRAPHY

Affergan, Francis. Esotismo e alterità: Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia. Milano: Mursia, 1991.

Agamben, Giorgio. Infanzia e storia Distruzione dell'esperienza e origine della storia. Torino: Einaudi, 1978.

Almendros, Nestor. A Man With a Camera. Trans. Rachel Phillips Belash. New York: FSG, 1984.

Alonge, Giaime. Vittorio De Sica, Ladri di biciclette. Torino: Lindau, 1997.

André, Bernard, Claude, Gautier, ed. Jean Cocteau, The Art of Cinema. Trans. Robin Buss. London: Marion Boyars, 1992.

Aprà, Adriano, ed. Roberto Rossellini: il mio metodo. Venezia: Marsilio, 1987.

Aristarco, Guido. Neorealismo e nuova critica cinematografica. Firenze: Nuova Garaldi, 1980.

Askénazi, Enrique Seknadje. Roberto Rossellini et la seconde guerre mondiale: un cinéaste entre propagande et réalisme. Paris: L'Harmattan, 2000.

Austin, Guy. Contemporary French Cinema. Manchester: Manchester University Press, 1996.

Baccque, Antoine and Tobiana, Serge, ed. Truffaut: A Biography. Trans. Catherine Temerson. New York: Knopf, 1999.

Bakhtin, Mikail. Estetica e romanzo. Torino: Einaudi, 1979.

Baltrusaitis, Jurgis. Lo specchio: rivelazioni, inganni, science fiction. Milano: Adelphi, 1981.

Barbera, Alberto and Mosca, Umberto. François Truffaut. Milano: Il Castoro, 1995.

Barthes, Roland. Camera Lucida. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 1990.

———. Mythologies. Trans. Annette Lavers. New York: Hill & Wang, 1972.

———. Sul cinema. Genova: Il Melangolo, 1994.

Bastide, Bernard, ed. "Les mistons" une nouvelle de Maurice Pons. Nimes: Cine Sud, 1989.

Battistini, Andréa. Lo Specchio di Dedalo: autobiografia e biografia. Bologna: Il Mulino, 1990.

Baudelaire, Charles. "Les fenêtres." The Flowers of Evil and Paris Spleen. Trans. William Crosby. Brockport: Boa Editions, 1991.

Bazin, André. What is Cinema?, Volumes I & II. Berkley: University of California Press, 1968.

Benjamin, Andréw and Osborne, Peter, ed. Walter Benjamin's Philosophy. New York: Routledge, 1994.

Benjamin, Walter. Angelus Novus. Torino: Einaudi, 1962.

———. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Trans. H. Zohn. London: New Left Books, 1973.

———. Illuminations. Trans. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

———. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Torino: Einaudi, 1966.

———. One-Way Street. Trans. E. Jephcott and K. Shorter. London: New Left Books, 1979.

———. Selected Writings Vol. I. Marcus Bullock and Michael Jennings, ed. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

———. Selected Writings Vol. II. Michael Jennings, ed. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Bergman, Andréw. We're in the Money: Depression America and its Films. New York: N.Y.U. 1971.

Bonaffoons, Elizabeth. François Truffaut: La figure inachevée. Lausanne: L'Age d'Homme, 1981.

Bondanella, Peter. The Films of Roberto Rossellini. Boston: Cambridge University Press, 1993.

———. Italian Cinema from Neorealism to Present. New York: Continuum, 1999.

Bordwell, David and Thompson, Kristin. Film Art, Fifth Edition. New York: McGraw Hill, 1997.

- Bordwell, David. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- . Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bosetti, Gilbert. Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain. Grenoble: Ellug, 1987.
- . L'enfant-dieu et le poète. Grenoble: Ellug, 1997.
- Branigan, Edward. Point of View in the Cinema. Berlin: Mouton Publishers, 1978.
- Breton, André. Manifestes du Surrealisme. Paris: Gallimard, 1988.
- Brunetta, Gian Piero. Cent'anni di cinema italiano, Vol. I & II. Bari: Laterza, 1995.
- Brunette, Peter. Robert Rossellini. New York: Oxford University Press, 1987.
- Bruno, Giuliana. Street Walking on a Ruined Map. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Bruno, Edoardo. Film come esperienza. Roma: Bulzoni, 1986.
- Buck-Morss, Susan. The Dialectics of Seeing. Cambridge: MIT Press, 1989.
- Burch, Noël. Theory of Film Practice. Trans. Helen R. Lane. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Cabo Esequinolaza, Ferdinando. Infancia y modernidad literaria. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Cahiers du Cinéma. "De Rome, ville ouverte à India: Conversations télévisées." Le cinématèque Français. Paris: Edition de L'Etoile, 1990.
- Calderon, Orio, ed. Tutti i De Sica. Roma: Ernesto Carpinteri Editore, 1984.
- Calvino, Italo. "Leggerezza." Italo Calvino: saggi 1945-1985. Milano: Mondadori, 1995.
- Calvino, Italo. Sulla fiaba. Torino: Einaudi, 1988.
- Camus, Albert. L'homme révolté. Paris: Gallimard, 1951.
- Camus, Albert. Théâtre-Récit-Nouvelles. Paris: Gallimard, 1965.
- Cardullo, Bert. Vittorio De Sica: Director, Actor, Screenwriter. Jefferson: Mac Farland, 2002.

Casetti, Francesco. Dentro lo sguardo: Il film e il suo spettatore. Milano: Bompiani, 1986.

Casetti, Francesco; di Chio, Federico. Analisi del film. Milano: Bompiani, 1990.

Cattini, Alberto. Le storie e lo sguardo: il cinema di Gianni Amelio. Venezia: Marsilio, 2000.

Cendrars, Blaise. "L'A.B.C. du cinema." Tout autour d'aujourd'hui, vol. 3. Paris: Les Ecrivains Reunis, 1931.

Cobb, Edith. The Ecology of Imagination in Childhood. Dallas: Spring Publications, 1977.

Cocteau, Jean. Du Cinématographe. Paris: Pierre Belfond, 1988.

Cocteau, Jean. Paris Album 1900:1914. Trad. Margaret Crossland. London: W.H. Allen, 1956.

———. Professional Secrets. Trad. Richard, Howard. New York: FSG, 1970.

Coe, Richard. When the Grass Was Taller. New Haven: Yale University Press, 1984.

Collet, Jean. Les cinéma de François Truffaut. Paris: Pierre Lherminier, 1977.

Comencini, Luigi and Pirro, Ugo. Delitto d'amore (Sceneggiatura). Milano: Vangelista, 1974.

Comencini, Luigi. Infanzia, vocazione e esperienza di un regista. Milano: Baldini e Castoldi, 1999.

Curle, Howard and Snyder, Stephen. Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

Dal Ben, Paolo. Lo sguardo di Perseo: Italo Calvino e Joseph Conrad dal testo all'ipertesto. New York: Doctoral Thesis, Graduate Center, CUNY, 2001.

Dalle Vacche, Angela. The Body in the Mirror. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Daney, Serge. La maison cinema et le monde. Paris: P.O.L., 2001.

Debenedetti, Giacomo. Personaggio-uomo. Milano: Garzanti, 1988.

Deleuze, Gilles. Cinema 2: The Time-Image. Trad H. Tomlison, R. Galatea. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

- De Man, Paul. The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984.
- De Mause, Lloyd, ed. The History of Childhood. New York: Psychohistory Press, 1974.
- De Sica, Emi and Governi, Giancarlo, ed. Vittorio De Sica: Lettere dal set. Milano: SugarCo Edizioni, 1987.
- Dilthey, Wilhem. Introduction to the Human Sciences. Trans. R. J. Betanzos. Detroit: Wayne State University, 1988.
- Eco, Umberto. Sugli specchi ed altri saggi. Milano: Bompiani, 1995.
- Emerson, Ralph Waldo. Self-Reliance and Other Essays. New York: Dover, 1993.
- Farassino, Alberto. Jacques Doillon. Milano: Il Castoro, 2000.
- Fellini, Federico. Le notte di Cabiria. Modena: Cappelli, 1965.
- Fofi, Goffredo. Amelio secondo il cinema. Roma: Donzelli, 1994.
- Freud, Anna. "War and Children." World of the Child. Ed. Toby Talbot. Garden City: Doubleday, 1967.
- Freud, Sigmund. Three Essays on the Theory of Sexuality. Trad. J. Strachey. New York: Basic Books, 1975.
- . Totem and Taboo (Standard Edition). London: Hogarth Press, 1953.
- Friedman, Leonard. British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started. London: UCL Press, 1993.
- Fry, Northrop. Anatomia della critica. Trans. Paola Rosa Clot, Sandro Stratta. Torino: Einaudi, 1969.
- . Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. Histoire et narration chez Walter Benjamin. Paris: Edition L'Harmattan, 1994.
- Giannetti, Louis. Understanding Movies, Eighth Edition. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
- Gieri, Manuela. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

- Gili, Jean. Luigi Comencini. Paris: Edilig, 1981.
- Gillain, Anne, ed. Le cinéma selon François Truffaut. Paris: Flammarion, 1988.
- . François Truffaut: Le secret perdu. Paris: Hatier, 1991.
- , ed. Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema. Roma: Gremese, 1990.
- Ginsborg, Paul. L'Italia del tempo presente. Torino: Einaudi, 1998.
- . Storia d'Italia dal dopo guerra a oggi. Torino: Einaudi, 1989.
- Goebbel, Joseph. The Goebbels Diaries: 1942:1943. Garden City: Doubleday, 1948.
- Gosetti, Giorgio. Luigi Comencini. Firenze: La Nuova Italia, 1989.
- Governi, Giancarlo and Bianchi, Anna Maria. Vittorio De Sica: parlami d'amore Mariù. Roma: Grenese, 1993.
- Grande, Maurizio. Jean Vigo. Firenze: La Nuova Italia, 1979.
- Grazzini, Giovanni. Dolci pestiferi perversi, i bambini del cinema. Parma: Pratiche Editrice, 1995.
- Guarner, Jose Luis. Roberto Rossellini. Trans. Emily Cameron. New York: Praeger, 1970.
- Guerif, François. François Truffaut. Paris: Edilig, 1988.
- Harvey, Stephen. Vittorio De Sica. Roma: Cinecittà International, 1991.
- Hiller, Jim., ed. Cahiers du cinéma. The 1950's. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Hillman, James. Puer Aeternus. Trad. Adriana Bottini. Milano: Adelphi, 1999.
- Insdorf, Annette. "L'Holocaust a' l'ecran." Cinemaction. Paris: Cinemaction, Edition du Cerf, 1985.
- . François Truffaut. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Jackson, Kathy Merlock. Images of Children in American Film. Metuchen: The Scarecrow Press, 1986.
- Jacob, Gilles and De Givray, Claude, ed. François Truffaut: Correspondence 1945-1984. Trans. Gilbert Adair. New York: Cooper Square Press, 2000.

- Jameson, Fredric. Signature of the Visible. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1992.
- Jenkins, Henry, ed. The Children Culture Reader. New York: N.Y.U Press, 2000.
- Jennings, Michael, ed. Walter Benjamin, Selected Writings, Vol. I. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Jesi, Federico. Letteratura e mito. Torino: Einaudi, 1981.
- Kinder, Marsha, ed. Kids Media Culture. Durham: Duke University Press, 2000.
- Kuhn, Reinhard. Corruption in Paradise: The Child in Western Literature. Boston: Boston University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. Ecrits. New York: Norton, 1977.
- Lachenay, Robert. Il romanzo di François Truffaut. Alain Bergala, et al, ed. Milano: Ubulibri, 1986.
- Lejeune, Philippe. Le recit d'enfance en question. Paris: University of Paris, 1988.
- Lemon, Lee and Reis, Marion J., Trans. Russian Formalist Criticism: Four Essays. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Leprohon, Pierre. The Italian Cinema. Trans. R. Greaves, O. Stallybrass. New York: Prager Publishers, 1972.
- Levinas, Emmanuel. Totality and Infinity. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Lherminer, Pierre, ed. The Complete Jean Vigo. New York: Lorrimer Publishing, 1983.
- Liehm, Mira. Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Lizzani, Carlo. Storia del cinema italiano, 1961-1985. Firenze: Parenti Editori, 1966.
- Lombardo Radice, Marco. Una concretissima utopia. Milano: Linea d'Ombra, 1991.
- Magny, Joël. Maurice Pialat. Paris: Editions de l'Etoile, 1992.
- Mahler, Margaret, Pine, Fred, Bergman, Anni, ed. The Psychological Birth of the Human Infant. New York: Basic Books, 1975.
- Malanga, Paola. Tutto cinema di Truffaut. Milano: Baldini Castoldi, 1996.

- Mallecot, Jacques. Louis Malle par Louis Malle. Paris: L'Athamor, 1978.
- Mannoni, Octave. Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scene. Paris: Edition du Seuil, 1969.
- Marcus, Millicent. Italian Film in the Light of Neorealism. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Marrone, Gaetana, ed. Anali d'Italianistica: New Landscapes in Contemporary Italian Cinema. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- Marrus, Michael and Paxton, Robert. Vichy France and the Jews. Standford: Standford University Press, 1981.
- Martin, Marcel. Le cinéma français depuis la guerre. Paris: Edilig, 1984.
- Martini, Ernesto. Storia e metastoria: I fondamenti di una teoria del sacro. Ed. Massenzio, Marcello. Lecce: Argo, 1995.
- Martini, Manuela, ed. Gianni Amelio: le regole e il gioco. Torino: Lindau, 1999.
- Masoni, Tullio & Vecchi, Paolo. Zavattini cinema. Bologna: Edizioni Analisi, 1988.
- Mead, Margaret and Wolfstein, Martha. Childhood in Contemporary Cultures. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- Meneghelli, Donata, ed. Teorie del punto di vista. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1998.
- Miccichè, Lino. Cinema italiano degli anni settanta. Venezia: Marsilio, 1980.
- Miccichè, Lino, ed. De Sica. Autore, regista, attore. Venezia: Marsilio, 1992.
- , ed. Il neorealismo cinematografico italiano. Venezia: Marsilio, 1975.
- , ed. Schermi opachi: il cinema Italiano degli anno tanta. Venezia: Marsilio, 1998.
- , ed. Sciuscià: Letture, documenti, testimonianze. Lindau: Torino, 1994.
- Mitscherlich, Alexander. Society Without Father. Trans. Eric Mosbacher. New York: Harper Collins, 1963.
- Mircea, Eliade. Images and Symbols. Trans. Philip Mairet. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Monicelli, Mino, ed. Ma cos'è questa crisi? Bari: Laterza, 1979.

- Nabokov, Vladimir. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York: Putnam, 1966.
- Nicholls, David. François Truffaut. London: Batsford Ltd., 1993.
- Ortega y Gasset, Jose. Ideas sobre el teatro y la novela. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Philippon, Alain. Jacques Doillon. Paris: Editions Yellow Now, 1991.
- Piaget, Jean. The Child and Reality. Trans. Arnold Rosin. New York: Viking Press, 1973.
- Pignotti, Alberto. I sensi delle arti: Sinestesie e interazioni estetiche. Bari: Edizioni Dedalo, 1993.
- Ponzi, Mauro. Walter Benjamin e il moderno. Roma: Bulzoni, 1993.
- Postman, Neil. The Disappearance of Childhood. New York: Vintage Books, 1992.
- Prédal, René. 50 ans de cinéma français (1945-1995). Paris: Nathan, 1996.
- . Cinema: cent'anni di storia. Milano: Baldini e Castoldi, 2001.
- . Louis Malle. Paris: Edilig, 1989.
- Propp, Vladimir. Morphology of the Folktale. Bloomington: Indiana University Press, 1959.
- Proto, Carola, ed. Francesca Archibugi. Roma: Dino Audino Editore, 1996.
- Redi, Riccardo. Cinema muto italiano (1896-1930). Venezia: Marsilio, 1999.
- Richter, Dieter. Il bambino estraneo. Trad. Paola Viti. Firenze: La Nuova Italia, 1992.
- Rondolino, Gianni. Roberto Rossellini. Torino: Utet, 1989.
- Rossellini, Roberto. Il mio metodo. Adriano Aprà, ed. Venezia: Marsilio, 1987.
- Rosello, Nicola. Maurice Pialat. Genova: Edizione Le Mann, 1998.
- Samuels, Charles. Encountering Directors. New York: Da Capo, 1987.
- Scalzo, Domenico, ed. Gianni Amelio: un posto al cinema. Torino: Lindau, 2001.

Schivelbush, Wolfgang. The Railway Journey: Trains and Travel in the Nineteenth Century. New York: Urizen Books, 1979.

Serceu, Michel. Roberto Rossellini. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

Sesti, Mario. Nuovo cinema Italiano. Roma: Edizioni Teoria, 1994.

——, ed. La scuola italiana: storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996). Venezia: Marsilio, 1996.

Shklovskii, Viktor. "Art as Technique." Russian Formalist Criticism: Four Essays. Ed. L. Lemon and M.J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

Simpson, Paul. Language Ideology and Point of View. London: Routledge University, 1993.

Sinyard, Neil. Children in the Movies. New York: St.Martin Press, 1992

Sitney, P. Adams. Vital Crisis in Italian Cinema. Austin: Univerty of Texas Press, 1995.

Stern, Daniel. The Interpersonal World of the Infant. New York: Basic Books, 1985.

Talbot, Toby. The World of the Child: Birth to Adolescence from the Child's Point of View. New York: Anchor Books, 1968.

Taylor, Richard, ed. Eisenstein Writings 1922-1934. Bloomington: BFI Publishing, 1988.

Thompson, Kristin. Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton University Press, 1988.

——. Eisentein's Ivan the Terrible. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Todorov, Tzevetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Toffetti, Sergio, ed. Francois Truffaut, Autoritratto. Torino: Einaudi, 1993.

Toffetti, Sergio and Tasone, Aldo, ed. Maurice Pialat: L'enfant sauvage. Torino: Lindau, 1999.

Truffaut, François. Il cinema secondo Hitchcock. Trans. Giuseppe Ferrari, Francesco Pititto. Milano: Nuova Pratiche Editrice, 1997.

——. The Films in My Life. Trans. Leonard Mayhew. New York: Da Capo Press, 1994.

- . Il piacere degli occhi. Trad. Bianca Melania. Venezia: Marsilio, 1988.
- . Le plaisir des yeux. Paris: Flammarion, 1987.
- Truffaut, François and Shiffmann, Suzanne. L'argent de poche: cinéroman. Paris: Flammarion, 1976.
- Vallet, François. L'image de l'enfant au cinéma. Paris: Les éditions du Cerfs, 1991.
- Vergerio, Flavio and Zappoli, Giancarlo, ed. Louis Malle tra finzione e realtà. Bergamo: Moretti e Vitali, 1995.
- Vincendeau, Ginette. The Companion to French Cinema. London: British Film Institute, 1996.
- Volpi, Gianni ed. Gianni Amelio. Torino: Garage, 1995.
- Warshaw, Robert. The Immediate Experience. Garden City: Doubleday, 1962.
- Wheeler, Winston Dixon. The Early Film Criticism of Francois Truffaut. C. Hoffman, S. Kropp, B. Formentin-Humbert, trans. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Williams, Alan. Republic of Images. Harvard: Harvard University Press, 1992.
- Winnicott, Donald Woods. Jeu et réalité. Paris: Gallimard, 1975.
- Zagarrio, Vito, ed. Il cinema della transizione. Venezia: Marsilio, 2000.
- . Cinema italiano anni novanta. Venezia: Marsilio, 1998.
- Zappoli, Vergerio. Louis Malle: tra finzione e realtà. Bergamo: Moretti e Vitali, 1995.
- Zavattini, Cesare. Diario cinematografico. Milano: Bompiani, 1979.
- . Neorealismo ecc. Mino Argentieri, ed. Milano: Bompiani, 1979.

ARTICLES

Luigi Comencini

Benayoun, Robert. "Luigi Comencini." Positif 156 (1974).

Bergala, Alain. "Les enfants et nous." Cahiers du cinéma 320 (1981).

Beylie, Claude. "Luigi Comencini, cinéaste du coeur" L'avant scène cinéma 345 (1985)

Codelli, Lorenzo. "Huit questions à Luigi Comencini sur *Voltati Eugenio*" Positif 238 (1981)

Comencini, Luigi. "De Sica." Bianco e Nero 36 (1975): 123.

Comencini, Luigi. "En revoyant les notes de travail d'*Eugenio*" Positif 238 (1981).

Legrand, Gerard. "En marge de l'enfance." Positif 238 (1981).

Narboni, Jean. "Il n'y a de cause que de ce qui cloche." Cahiers du cinéma 265 (1976).

Toubiana, Serge. "Les Enfants et nous." Cahiers du cinéma (1981).

Vittorio De Sica

Carancini, Gaetano. "Ricci, Bruno e le biciclette" Cinema (1949).

De Sica, Vittorio. "Gli anni più belli della mia vita." Il Tempo (1954): 18-22.

Richard, Winnington. "Bicycles' Thieves" Sight and Sound 1 (1950).

Jacques Doillon

Audè, Françoise. "Du fond du coeur, Germaine et Benjamin." Positif (1994): 31-34.

Audè, Françoise and Jeancolas, Jean-Pierre. "Entretien avec Jacques Doillon." Positif 221 (1979): 32-40.

———. "Entretien-dérive avec Jacques Doillon." Positif (1985): 6-12.

Bergala, Alain. "La femme qui pleure." Cahiers du cinéma 298 (1979).

Daney, Serge. "Un sac de billes." Cahiers du cinéma 264 (1976).

Jeancolas, Jean-Pierre. "Un tiercé imparable." Positif 178 (1996): 66-67.

O'Neill Eithnew. "Petits Frères: le kidnapping de Kim." Positif 454 (1999): 41-42.

Philippon, Alain and Dityvon, Claude. "Tout près de la frontière ou la méthode sur le vif." Cahiers du cinéma 375 (1995).

Roth, Laurent. "Prendre un cinéaste par la main." Cahiers du cinéma 506 (1996): 58-59.

Louis Malle

Aude, Françoise and Jeancolas, Jean-Pierre. "Entretien avec Louis Malle." Positif 320 (1987): 35.

Benayoun, Robert. "Un ailleur infiniment proche." Positif 320 (1987): 29-31.

Bevlie, Claude. "Retour à Louis Malle." L'avant scène 373 (1988)

Marcel, Martin. "Louis Malle, humaniste inclassable." Revue du cinéma 431 (1987): 69.

Sabouraud, Frédéric. "L'atomisation comme méthode." Cahiers du cinéma 398 (1987): 36-38.

Toubiana, Serge. "Regards d'enfants." Cahiers du cinéma 400 (1987): 49-50.

Valot, Jacques. "Au revoir les enfants: Plus qu'un au revoir" La revue du cinéma 431 (1987): 67-68.

Maurice Pialat

Guérin, Marie-Anne. "L'île Pialat." Cahiers du cinéma 496 (1995): 49-50.

Jousse, Thierry and Toubiana, Serge. "Entretien avec Maurice Pialat." Cahiers du cinéma 496 (1995).

Toubiana, Serge. "La chance du cinéma." Cahiers du cinéma 496 (1995).

Levy-Klein, Stephane and Eyquem, Olivier. "Trois rencontres avec Maurice Pialat." Positif 159 (1974).

François Truffaut

Colville, Georgiana. "Children Being Filmed By Truffaut." The French Review (1990): 444-451.

Cornier, Raymond. "The Metaphorical Window in Truffaut's *Small Change*." The French Review (1990): 452-463.

Daney, Serge. "Entretien avec François Truffaut, 1^{re} partie." Cahiers du cinéma 315 (1980): 7-15.

De Luca, Giovanna. "The Victorious Children of Truffaut's *Small Change*." Film Comment (1999): 64-69.

Durovicova, Natasa. "Biograph as Biography: François Truffaut's *The Wild Child*." Wide Angle (1984): 126-135.

Fabrice, Revault d'Allonne. "L'enfance au cinéma." Catalogue des second rencontres cinématographiques de Dunkerque (1988): 5-18.

Gillian, Anne. "The Little Robber Boy as Master Narrator." Wide Angle (1984): 108-117.

Marval, Pierre. "L'Argent de poche." Cinématographe (1976): 34-36.

Oudart, Jean Pierre. "L'enfant sauvage." Cahiers du cinéma 220 (1970).

Truffaut, François. "Comment j'ai tourné L'enfant sauvage." L'Avant Scène Cinema 107 (1981): 10.

.

Miscellaneous

Devillers, Michel. "Terrains vagues." Cinématographe (1979): 14-16.

Giannitrapani, Nadir and Persichini, Roberto. "La vera orinige del cinema italiano." Cinema (1942).

Jouvet, Pierre. "Les enfants nous regardent." Cinématographe (1979): 17-19.