

SENZA CATEGORIA

L'infanzia (in)educata

Conversazione con Gianni Amelio tratta da *Infanzia*, il numero in uscita di Fata Morgana Quadrimestrale.

di Roberto De Gaetano, Bruno Roberti – 28 Marzo 2019



L'invenzione dell'infanzia al cinema avviene con la modernità, con il neorealismo italiano. Basti pensare a un regista come Vittorio De Sica e a titoli come "*I bambini ci guardano*", "*Sciuscià*", "*Ladri di biciclette*". L'infanzia che nasce con il nostro cinema neorealista e dunque con la modernità è un'infanzia sempre legata al mondo adulto: in "*Ladri di biciclette*" c'è il rapporto figlio-padre, ne "*I bambini ci guardano*" la relazione bambini-genitori. Partiamo da qui, dal neorealismo, dall'invenzione del cinema moderno, che passa anche attraverso la creazione del bambino.

Curiosamente, **la domanda che faccio spesso alle selezioni del Centro Sperimentale è sui finali dei film**. E il finale che uso come dimostrativo di come dovrebbe chiudersi una storia è proprio quello di *Ladri di biciclette*, dove il ruolo del bambino è fondamentale non solo per quello che accade sullo schermo, ma per *quello che significa quello che*

accade, per quello che è il dato di partenza di Zavattini e De Sica. **Che cosa ci vuol dire la mano di un figlio che prende quella del padre nel fondo della disperazione?** In altri termini, fuori dall'immagine, che cos'è il ruolo dell'infanzia in rapporto alla maturità, dove spesso, ma non solo al cinema, i ruoli si capovolgono? Col buon senso potremmo affermare che la maturità porta una differente comprensione delle cose, una robustezza del proprio sentire. La maturità è l'acquisizione di quello che ci serve per camminare nel mondo. O così dovrebbe essere. Perché al bambino tutto questo non è richiesto, perché è l'adulto che lo sorregge, o dovrebbe farlo, nei momenti difficili. Questo teorema così elementare, ecco che si capovolge nel finale di *Ladri di biciclette* e ci svela la vera intenzione con cui il film è stato fatto.

Proprio nell'ultima sequenza, il film di De Sica e Zavattini mostra che non è solo la storia del furto di una bicicletta e delle sue conseguenze, ma l'apologo sulla dignità perduta e ritrovata, sul rovesciamento del ruolo adulto/bambino, padre/figlio, sulla fatica di crescere che li coinvolge entrambi. Il "ladro" che viene perdonato subisce l'umiliazione più grande davanti agli occhi di suo figlio bambino. Ma da questo nasce l'istinto (non lo chiamerei ancora coscienza) che spinge il più piccolo a far sentire la sua presenza con un gesto semplice e potente. Bruno prende la mano del padre che non lo sta guardando (il padre cammina dritto e piange, umiliato per quello che è accaduto). Quel gesto muto di Bruno significa: "Io sono qua, io sono con te, io sono il testimone del fatto che tu non sei un ladro come gli altri credono". **Ecco allora che l'infanzia non è il racconto di qualcosa che sta al di fuori della vita degli adulti.** Anzi, soprattutto nel cinema italiano a cui ci stiamo riferendo, è la cartina di tornasole degli errori o comunque dei problemi degli adulti che toccano questioni private (in *I bambini ci guardano* il tradimento coniugale, l'idea che un bambino veda la propria mamma con un altro che non è suo padre) e problemi in termini di rapporti sociali, in *Ladri di biciclette* e parzialmente in *Sciuscià* [...].

La paternità non è un'istanza biologica, semmai simbolica. La questione importante nei film neorealisti di cui parliamo è che il bambino in quanto figlio cerca un'eredità dal padre, dalla generazione che lo precede. All'inizio di "Ladri di biciclette" il padre (con tanto di divisa) è una sorta di istanza ideale, mentre alla fine diventa un uomo. [Bazin](#) dice una cosa significativa su quel finale: «È il gesto più grave che possa segnare i rapporti fra un padre e un figlio: quello che li fa uguali». In questo essere pari emerge la fragilità di tutte e due le condizioni, ma a vincere, a mio parere, è la forza del più giovane. Forse, se l'essere figlio è ricevere un'eredità, quello che il finale di "Ladri di biciclette" consegna è l'umanità

del padre al figlio, ma anche (ed è questo che sconvolge) il sostegno del figlio alla debolezza del padre. È sicuramente un momento di crescita del bambino, cosa diversa da "Germania anno zero", dove quello che viene ereditato è l'orrore della guerra e del mondo adulto capace solo di distruggere.

Proprio per questo tra i "due neorealismi", quello di De Sica e quello di Rossellini, il ponte è tracciato da *Sciuscià* che è un *film tra bambini*, di rapporti tra bambini vittime degli adulti. **Il finale di *Sciuscià* è drammatico, quello di *Germania anno zero* è tragico, perché segna un orizzonte senza speranza.** In *Sciuscià* un'apertura c'è: il pianto di uno sulla morte dell'altro, mentre il sentimento di *Germania anno zero* è qualcosa che dovrebbe far rabbrivire la coscienza di tutti i cosiddetti padri e di tutti i cosiddetti educatori. Se c'è la guerra non c'è possibilità di apprendere né di insegnare. Anzi, si insegna la cosa peggiore in assoluto, tant'è vero che il comportamento di Edmund è interamente deviato. **Edmund vive l'unico momento sano solo quando fa quei pochi passi prima di gettarsi nel vuoto, per un istante torna bambino.** Ha visto troppo orrore, e si copre gli occhi prima di sparire perché quello che ha davanti è insostenibile. In Rossellini c'è il tema dell'infanzia visto in rapporto alla persona (che può essere un padre o un insegnante), e poi c'è il rapporto tra il bambino e la Storia, dove lui è testimone di fatti che stanno al di sopra della sua età. L'orrore di *Germania anno zero* è qualcosa che non tocca solo un bambino, ma anche la famiglia, l'ambiguità degli adulti, l'inutilità dei vecchi. [...] Questi mi sembrano i tre aspetti dell'infanzia che il cinema italiano del dopoguerra tiene insieme.

Prima hai ricordato il gesto di prendersi per mano in "Ladri di biciclette", hai parlato di finali, e naturalmente il gesto legato alla mano sia del finale de Il ladro di bambini, sia de "[La tenerezza](#)" è un gesto di cura, c'è in quei rapporti un prendersi cura. L'infanzia, nei tuoi film, fin da "La città del sole" ma anche da prima e ancora più evidentemente da "La fine del gioco", è un rapporto che si esprime in una sorta di grande romanzo di formazione, cioè qualcosa che ha a che fare con quello che Goethe immagina come "educazione", "apprendistato", "formazione". Quest'idea di formazione, nel tuo cinema, pur avendo un sottofondo pedagogico, non si converte mai in un rapporto di discepolato: è qualcosa che ha sempre la possibilità di essere rovesciato.

In realtà, quando credevo di fare film sui bambini, facevo film sugli adulti. Anche se

raccontavo il bambino dal suo punto di vista, era sempre l'adulto il centro del problema. In primo piano c'è il bambino che cresce (quindi racconto di formazione, anche l'obbligo da parte dell'adulto di indicargli una strada...), ma il nucleo è sulle responsabilità dell'adulto, che forse la strada l'ha sbagliata e, se la indica al bambino, la indica male. Se il bambino ha una sensibilità che lo spinge a ribellarsi all'inganno, allora è lui che guida il rapporto, è lui che prende le redini della propria vita, e forse anche di quella dell'altro.

Cerco di spiegarmi con qualche esempio. ***La fine del gioco non è un film su un bambino rinchiuso in un riformatorio: se così fosse, lo spettatore saprebbe che cosa ha fatto questo bambino per andare in riformatorio.*** Noi non lo sappiamo, non lo sapremo mai, e non è quello che ci interessa. Quello che invece ci interessa è: perché l'adulto si occupa di lui? Perché l'adulto va con una telecamera, con un registratore e perché lo manipola, lo manovra, ne fa l'oggetto di un documentario, gli suggerisce le risposte, il comportamento? È un adulto che cerca di formare il bambino che gli serve. Quando il bambino si accorge che l'interesse nei suoi confronti è strumentale, ha una sola via d'uscita: la fuga. E quindi c'è il rifiuto della società intera, una ribellione in cui dice: "Voi adulti, tutti, state sbagliando, hanno sbagliato i miei genitori, sbagliano i miei carcerieri che mi considerano un delinquente e sbagli tu che mi stai costruendo a tua immagine e somiglianza".

E poi, il finale che ho preso e riscritto da *Ladri di biciclette* è quello di *Le chiavi di casa*, finto film su un bambino, nel senso che è un film su un padre, anzi su due padri. Il film inizia con una sequenza molto chiara: in una stazione ci sono un padre naturale che ha lasciato suo figlio dalla nascita e un padre adottivo; si scambiano delle informazioni sul bambino che ancora noi spettatori non abbiamo visto, poi uno dei due prende il treno, l'altro resta in stazione. Quello che prende il treno è il padre naturale che incomincia la vita con suo figlio, il figlio arriva al primo quarto d'ora e, dopo l'esperienza di vita in comune, la storia finisce con il bilancio negativo che il padre naturale fa su se stesso. Scoppia a piangere perché ha provato e ha fallito. Il figlio gli asciuga le lacrime e gli dice la frase che io considero un'epigrafe: "Non si fa così".

Rispetto a questo modello pedagogico, sia visto dalla parte dell'adulto che dalla parte del bambino, sia esso il padre biologico o il padre adottivo, non c'è nel cinema italiano l'idea che l'infanzia sia un terreno di ribellione, di rifiuto di quest'eredità, di modalità di far saltare il rapporto con la generazione che ci precede. Penso ai bambini di Truffaut, del Jean Vigo in "Zero in condotta", a quell'idea di infanzia che si ribella e fa saltare tutto. Se nella nostra tradizione cinematografica c'è sempre questo

rapporto bambino-adulto, segnato da una formazione a doppia direzione, in altre tradizioni cinematografiche, come in quella francese, è più forte l'idea dell'infanzia come terreno di rifiuto di un'eredità, di ribellione.

La differenza è che probabilmente i film italiani sono piuttosto sugli adulti, partono dagli adulti: è più raro trovare in un film italiano una storia che parta da un bambino e si concentri solo su di lui. Sarà anche per l'effetto di una politica cinematografica discutibile, che per qualche decennio ha costruito una specie di ghetto, il cinema dell'infanzia, costruito a edificazione dei minori, finanziato dallo Stato. Spulciando in questa filmografia, appaiono titoli di rara insignificanza, dove la figura del bambino è un pupazzo convenzionale, che da grande, si immagina, diventerà un cittadino ligio e obbediente. Ma forse sbaglio, perché questo cinema si è subito inabissato nel dimenticatoio.

[...] Nella cultura italiana, ma anche nell'inconscio collettivo, c'è l'idea di uno stadio infantile fortemente antagonista in senso "buono". Penso a Pascoli. È talmente segnato dall'assenza del padre che in qualche modo recupera un'infanzia eterna. **Il "fanciullino" è l'adulto che riprende la parte sana del suo essere stato bambino, dunque una cosa salutare.** Se si potesse mettere insieme la ribellione dei ragazzi di Vigo e del bambino che ne combina di tutti i colori di Truffaut, si avrebbe l'adolescente perfetto, nel senso di quella forza pura, perché *capace di ribellione e incapace di compromesso*. Il re è nudo non lo dice un adulto, se ne guarda bene...

Mentre nel cinema americano c'è un tratto di infantilizzazione diffusa (pensiamo a Spielberg), nel nostro cinema, ad un certo punto, soprattutto dagli anni sessanta in poi, accade che salti (ad eccezione di qualche autore, ed è il tuo caso) quel dispositivo formativo, perché il personaggio – come nella commedia all'italiana –, diventa un personaggio radicalmente infantile: il Bruno Cortona de "Il sorpasso" che cosa può insegnare a quella ragazza, la figlia, che ha abbandonato? Non ha nulla da insegnare. Allora, quando l'adulto negli anni sessanta è alle prese con le grandi mitologie dell'epoca (il successo, il boom) e vede il mondo come terreno di appropriazione illimitata, a quel punto il circuito felice dalla trasmissione intergenerazionale (se mai c'è stato) salta completamente.

[...] **Riguardo alla differenza tra le due cinematografie (francese e italiana) su questo tema, anche in Francia ci sono stati una serie di film che hanno trattato l'infanzia**

deviata e l'educatore onesto, così come in America (*La città dei ragazzi*, per nominarne solo uno). Dalla Francia mi viene in mente l'edificante (e mediocre) *Canì perduti senza collare*, dove il protagonista era proprio l'educatore, una figura messa in contrasto ai genitori. Forse l'unica cosa sopra l'ordinario che il film si permetteva era di criticare indirettamente l'istituto familiare, perché da questo erano nate le deviazioni di quei ragazzi senza futuro, senza nulla, cani sciolti appunto, che lui invece cercava di "recuperare".

Pensando sempre all'infanzia come una sorta di immaginario (distinto per tradizioni nazionali), non credi che nell'immaginario italiano dell'infanzia, in questa idea di un popolo-bambino, nell'idealizzazione archetipica del puer eternus, ci sia una sorta di infanzia negata, un'infanzia in qualche modo impotente, oppure costretta a crescere in forma traumatica? In Francia, invece, se pensi a Rimbaud, Cocteau, emerge un'idea d'infanzia, quella di "Assalto al cielo" di Heisler, che è quella di Vigo, che è un'idea archetipica dell'infanzia che non ha a che fare con la negazione.

Non sarà anche il fatto che il cinema francese racconta, più del cinema italiano, la borghesia? Per arrivare a ricordarmi di un film con dei bambini in un ambiente borghese, devo risalire ad *Amici per la pelle* di Franco Rossi, un film dove scompare il problema principale di quegli anni, che era la fame. Eppure è quasi coevo, solo di due anni prima, de *La finestra sul Luna Park*, in cui Comencini toccava il tema dell'emigrazione e le sue conseguenze: un bambino con il padre lontano, che veniva "cresciuto" da un meccanico vicino di casa (la famosa Italia dei panni sporchi). All'epoca ero un ragazzino di dieci anni e andavo già al cinema da solo, ma non riuscivo ad appassionarmi ad *Amici per la pelle*, perché gli ambienti, le case, le scuole, i vestiti (quei cappotti eleganti...) erano materia esotica, distante dal mondo dove vivevo io. Eppure era un film molto bello. Franco Rossi raccontava l'abbandono che, come sappiamo, è uno degli eventi che più disturbano la crescita di un bambino. Però, per me che vedevo le cose dal punto di vista di ben altre mancanze, la perdita di un amico sembrava qualcosa di relativo, potevo guarirne in fretta. Ecco perché c'è voluto del tempo perché entrassi, da regista, in una casa borghese. E ho messo dentro tante cose insieme, compreso il rovesciamento dei ruoli. [...]

Arriviamo ad un ulteriore aspetto dell'infanzia. Al di là del dispositivo relazionale figli-padri (modello italiano) e della trasgressione della rivolta (modello francese), l'infanzia è anche la fase della potenza (tutto può

accadere), l'insieme delle possibilità che un bambino può sperimentare. In alcuni registi l'infanzia è diventata un intercessore per aprire uno sguardo sul mondo meno prevedibile, più aperto. Penso a Wenders e a un film come "Alice nelle città": lì non c'è né rapporto padre-figlio, né la ribellione, ma quel personaggio serve a Wenders, come ne "Il ladro di bambini" l'infanzia ti serve per delineare uno sguardo nuovo sul nostro Paese.

Quel film di [Wenders](#) è stata una lezione per tutti. Potremmo elencare decine di film venuti sulla sua scia. Non so quanto c'entri, ma mi viene subito in mente il bellissimo *Compagna di viaggio* di Peter Del Monte. *Alice nelle città* è ormai un titolo scolpito a memoria. **Il viaggio della bambina verso la casa della nonna è quanto di più lineare e stilisticamente "innocente" si sia visto nel cinema di allora.** Il sottotesto che riguarda gli adulti è forte e labile nello stesso tempo, non pesa sullo scorrere della vicenda, sulla verità dei caratteri. Non devo nemmeno confessarlo, ma è stato, anche inconsciamente, la mia guida lungo le strade de *Il ladro di bambini*.

C'è sempre nel tuo cinema, in maniera più evidente ne "La fine del gioco", ma penso anche ai film per la televisione "Effetti speciali" e "La morte al lavoro", entrambi del 1978, l'idea dello sguardo del bambino come intercessore. In entrambi i film c'è "L'occhio che uccide" quando il bambino dice: "Oddio oddio oddio!"

L'inserito de *L'occhio che uccide* è stato un fatto terapeutico, per liberarmi di certe ossessioni cinefile, che penso di essermi lasciato definitivamente dietro, con quelle due operazioni televisive, fatte, ci tengo a ripeterlo, per scopi curativi. Infatti, da *Colpire al cuore* in poi, non ho mai avuto debiti scolastici: ho fatto tesoro di certi insegnamenti, senza recitare la parte del fan adoratore. Io non sconfesso quel dittico, che è nato tra l'altro in modo strumentale, come un "patentino" necessario per abilitarmi all'uso delle telecamere. Però metterei da parte *Effetti speciali* e *La morte al lavoro*, che sono due cose tra l'omaggio e il plagio. Vi prevengo invece facendomi da solo un'altra domanda.

Per parlare dell'infanzia, mettendola al centro di un film in modo totale, perché non parlare de *L'intrepido*? Vogliamo ammettere che l'hanno capito in pochi e alcuni (critici ma anche semplici spettatori), non l'hanno capito affatto? E osiamo sostenere che non è in questo caso tutta colpa dell'autore? So che un giorno scriverò un saggio sul critico che scriverà un saggio su *L'intrepido*. Capendolo. Perché tutti quelli che hanno stroncato *L'intrepido* non hanno spiegato perché fosse un fallimento. Io invece

considero *L'intrepido* il punto di arrivo di un certo mio discorso sulle generazioni, sul rapporto tra padri e figli, che è l'oggetto di questa nostra conversazione.

Un padre che ha perso il lavoro a cinquant'anni e si rimette in gioco facendo tutti i mestieri di cui è capace, inventandone addirittura uno nuovo, il rimpiazzo. A Toronto mi domandavano: "Ma esiste davvero in Italia?". Raccontare le peripezie del "rimpiazzo" senza calcare la mano sui toni pesanti, è già una bella provocazione. Ma al personaggio di Antonio Pane ho voluto affiancare un figlio giovane, un figlio che non ha i suoi problemi, che vive con la madre benestante, e si trova a stare molti gradini al di sopra di suo padre disoccupato. Che cosa succede al ragazzo? Ha quei problemi tipici delle generazioni opulente, soffre di nervi, ha gli attacchi di panico, sciupa il suo talento di musicista perché ne ha paura. Che cosa fa il padre? Impara anche lui a suonare, e suona al suo posto. Un passaggio di testimone che educa il figlio e lo fa crescere, senza tante prediche, con l'esempio. Nell'ultima sequenza, la macchina da presa, che si muove da padre in figlio senza soluzione di continuità, è la *summa* di **tutto quello che ho sempre pensato e spesso rappresentato sulla relazione tra padri e figli, tra generazioni che devono dare e ricevere reciprocamente**. L'hanno capito in pochi però, e gli altri hanno perso un'occasione.

*Il testo pubblicato è un estratto della conversazione con Gianni Amelio contenuto in, *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n. 35, Pellegrini Editore.