

## Uno sguardo laterale

*L'infanzia nel cinema di Peter Del Monte*

Silvano Calvetto

Professore Associato, Università degli Studi di Torino

*e-mail:* silvano.calvetto@unito.it

A partire dall'importanza del cinema come fonte storiografica, con particolare riguardo alla storia dell'infanzia, soprattutto al significato culturale che rivestono i bambini nella rappresentazione cinematografica del Novecento, il presente saggio indaga la figura di Peter Del Monte. Regista italiano di origini americane che, in particolare negli anni Ottanta, ha dedicato una specifica attenzione al tema che può essere utile conoscere, soprattutto per l'inconsueta e originale poetica che la attraversa.

*Parole-chiave:* storia, cinema, infanzia, educazione, cultura.

*A Glance on the Side. Childhood in the Cinema of Peter Del Monte*

Starting from the importance of cinema as a historiographical source, with particular regard to the history of childhood, especially the cultural significance of children in cinematic representation of the 20th century, this essay investigates the figure of Peter Del Monte. This is an American-born Italian director who, particularly in the 1980s, devoted specific attention to the subject which it may be useful to get to know, especially for the unusual and original poetics that runs through it.

*Keywords:* history, cinema, childhood, education, culture.

### *Il cinema come fonte storiografica*

La storia dell'infanzia si avvale da tempo di un repertorio di fonti certamente più ricco rispetto alle epoche passate. La sua ricostruzione, infatti, avviene mediante l'utilizzo di testi scritti, iconografie, materiale audiovisivo, testimonianze orali, oggetti della vita quotidiana, in un progressivo aumento degli strumenti a disposizione capace di rendere più articolata la conoscenza, ampliando lo sguardo agli ambienti di vita, ai contesti materiali e simbolici, entro i quali è avvenuta nel passato la formazione dei bambini. Fermo restando, naturalmente, il duplice piano che inerisce questo specifico ambito di ricerca. Da un lato la storia dell'infanzia in quanto costruito culturale, nel portato politico e ideologico che segna a fondo gli stessi modelli educativi, dall'altro la storia dei bambini a partire dalle loro concrete esperienze di vita, dalle trasformazioni che ne hanno effettivamente segnato l'evoluzione sul piano storico (Becchi, 1994; Becchi, Julia, 1996; Cunningham, 1995/1997, Delgado 1998/2002).

Un ambito di ricerca, peraltro, nel quale si riflettono i più larghi processi culturali che lungo il Novecento hanno mutato in profondità il modo di fare storia, là dove, soprattutto nella seconda metà del secolo, l'ampliamento delle fonti utilizzate ha registrato un'accelerazione quanto mai significativa. Così, anche i media sono entrati nel laboratorio dello storico e non solo come una fonte tra le altre, ma come strumenti capaci di orientare la rappresentazione del passato in termini largamente inediti rispetto alle epoche precedenti (Ortoleva, 1991; De Luna, 1993). Ciò che costringe lo storico a posizionarsi in modo differente rispetto al proprio oggetto di ricerca, nella consapevolezza di non poter più essere il depositario esclusivo di uno specifico campo del sapere. Il cinema, in particolar modo, "ha cambiato la nostra relazione con il passato e ha inaugurato una nuova epoca storica" (Sorlin, 2013, p. 83), non tanto per il presunto valore documentale delle sue riprese, ma per il "miraggio della presenza" (*ibidem*) che è capace di suscitare. Un mutamento di sguardo che segna una cesura netta nel modo con il quale gli individui si rapportano alla temporalità: c'è un 'prima' e un 'dopo' l'avvento del cinema rispetto alla possibilità di rappresentare il passato potendo usufruire della scorrevolezza delle immagini. E se è vero che "Il cinema, a modo suo, contribuisce a dare vita alla storia" (*ivi*, p. 16), questo è tanto più vero quanto più risulti evidente come sia proprio il movimento a fare del film una potente metafora del fluire della temporalità. Cinema e storia,

nella dialettica tra “lettura cinematografica della storia e lettura storica del cinema”, lavorano entrambi sull’immaginario, come sin dagli anni Settanta Marc Ferro ci aiuta a comprendere, entro un filone di ricerca dalle potenzialità enormi e certo non ancora esaurite (1977/1980). Ma se il cinema, il cui peculiare linguaggio è strutturalmente connesso a tale dimensione, si rapporta naturalmente, diremmo, con ciò che non è visibile, la storia, invece, i conti con l’immaginario ha imparato a farli solo in tempi relativamente recenti, vincendo reticenze culturali profondamente radicate. Un approdo al quale è arrivata anche grazie ai media, imparando ad interrogarli come fonti capaci di aprire varchi nei vissuti, nelle mentalità, nei desideri e nelle paure degli uomini e delle donne del passato, scavando sotto ciò che si cela dietro la crosta delle apparenze.

Così, il cinema ha finito per rivestire un ruolo sempre più rilevante anche in chiave storiografica, agendo contemporaneamente a tre differenti livelli, vale a dire come “fonte per la conoscenza storica, strumento per raccontare il passato, agente di storia” (De Luna, 2023, p. 14). Quest’ultimo aspetto, in particolare, rappresenta uno snodo culturale rilevante, se è vero che nel tempo della storiografia di massa quel che il cittadino mediamente conosce del passato lo deve, più che ai libri, alle pellicole e alle *fiction* televisive a tema storico che vengono prodotte a ritmi ormai compulsivi. Soprattutto queste ultime stanno configurando un modo nuovo di guardare alla questione, la cui conoscenza diventa così accessibile ad una più larga cerchia di individui, ma al prezzo di semplificazioni e distorsioni che impediscono di comprenderlo, il passato, nella sua irriducibile complessità storica. Ciò che resta fuori da tali rappresentazioni è proprio la dimensione corale della storia, come se si trattasse semplicemente di accompagnare lo spettatore “in visita’ nel passato, compiendo una veloce escursione turistica nei drammi della storia per focalizzarsi poi sulla chiave narrativa di una dimensione dell’esistenza declinata solo nel ‘privato’ e tale da negarsi a ogni rappresentazione collettiva” (*ivi*, p. 234). Quel che da tempo, ed entro un più largo ambito di discorso che chiama in causa il problema dell’uso pubblico della storia nella sua dimensione ideologica, la storiografia indica come una zona d’ombra dei rapporti tra la storia e la memoria nella nostra società (Gallerano, 1995; Giannuli, 2009; Flores, 2020; Traverso, 2020/2022). Una consapevolezza che occorre coltivare se si fanno i conti con il peso che l’immaginario riveste nella rappresentazione del passato. Ed è quanto, rovesciando la prospettiva, anche la critica cinematografica mette in luce da tempo, sottolineando come sia soprattutto

a partire dagli anni Ottanta, quelli dell'ideologia della fine della storia, per intenderci, che muta significativamente il modo con cui i registi trattano gli eventi più o meno remoti, assorbendo anch'essi il nuovo clima culturale, caratterizzato da una logica privatistica sempre più accentuata (Gori, 1994; Micciché, 1997; Morreale, 2009; Uva, 2014).

Per quel che concerne il nostro specifico tema, in ogni caso, il cinema, in quanto "occhio del Novecento" (Casetti, 2005), ha consentito di approfondire aspetti tradizionalmente estranei al campo di interessi della storia della pedagogia e dell'educazione, sino a pochi decenni fa prevalentemente orientata a considerare i modelli educativi nel loro profilo teorico più che la realtà effettiva dei soggetti da educare<sup>1</sup>. Per quanto riguarda il secolo scorso, in realtà, quel che sappiamo dei bambini lo dobbiamo anche al modo con il quale il cinema li ha messi in scena, non solo fornendo elementi significativi sul piano della comprensione della realtà storica, ma contribuendo, soprattutto, a formare il nostro immaginario, popolato di icone che hanno nutrito in modo significativo il sentimento dell'infanzia maturato nella società di massa. I bambini occupano gli schermi sin dalla nascita della settima arte e ne accompagnano la sua affermazione in modo assai rilevante, riflettendone in modo peculiare le tendenze culturali che la attraversano. Infatti, dai bambini lacrimevoli del cinema muto agli Sciuscià del neorealismo, fino ai giovani ed inquieti protagonisti della più recente produzione cinematografica, passata attraverso le trasfigurazioni *mélo* e *horror* degli anni Settanta, la rappresentazione filmica dell'infanzia non costituisce soltanto una significativa fonte storiografica, ma un più vasto costruito culturale in cui si riflettono, sul piano simbolico, le tensioni, i progetti, i desideri e le paure di una società vista nel suo sviluppo; una cartina tornasole, in qualche modo,

<sup>1</sup> L'interesse della pedagogia italiana verso il cinema come strumento educativo ha radici molto profonde, che risalgono, soprattutto, al lavoro pionieristico di Luigi Volpicelli e Raffaele La Porta, capaci di alimenare, da prospettive ermeneutiche differenti, un filone di indagine arricchitosi sensibilmente nel corso del tempo. Il presente saggio, in ogni caso, si limita a considerare il significato della presenza dei bambini nel cinema come sfondo storico-culturale nel quale inserire la figura di Peter Del Monte, senza entrare nel merito delle potenzialità del cinema come strumento educativo, un tema oggi affrontato, peraltro, dalle diverse scienze dell'educazione. Si ritiene utile, tuttavia, senza alcuna pretesa di esaustività, segnalare alcuni testi che si misurano con il problema, offrendo elementi di grande interesse tanto sul piano teorico quanto su quello operativo: Franza, Mottana (1997); D'Incerti, Santoro, Varchetta (2000); Malavasi, Polenghi, Rivoltella (2005); Cappa, Mancino (2005); Farnè (2006); Iori (2011); Rizzo (2014).

delle traiettorie di senso che l'hanno animata, tanto in superficie quanto in profondità (Corsi, Leoni 1993; Grazzini, 1995; Landy 2000; Cecconi, 2006; Morreale, 2014).

Sia che si cerchi di metterla in scena in chiave realistica, magari con intenti di denuncia sociale e di sensibilizzazione culturale oppure che la si trasfiguri nella dimensione del fantastico assecondando le pulsioni degli adulti, dal modo con il quale l'infanzia viene messa in scena rileviamo un universo culturale e simbolico che è utile approfondire anche nel suo rilievo pedagogico. Intanto a partire da una considerazione all'apparenza scontata ma in realtà carica di conseguenze, vale a dire il fatto che nella finzione cinematografica, i giovani "sono sempre posti al servizio di una mentalità adulta e piegati alle esigenze di una determinata società (e sia pure di una determinata sua costruzione) in un dato momento storico" (Casiraghi, Turconi, 1980, p. 32). Cosicché, "parlare del bambino nel cinema significa allora parlare dell'idea e della rappresentazione che del bambino ha dato un cinema che è ed è sempre stato adulto: significa in definitiva parlare di un'*ideologia* dell'infanzia" (Cremonini, 1993, p. 9). Se questo può essere indicato come il 'vizio capitale' di qualsiasi rappresentazione filmica relativa ai minori, è allora necessario trarne le conseguenze per quanto concerne il significato che il cinema può assumere come strumento di conoscenza del passato, nelle sue potenzialità e nei suoi limiti. Questo vuol dire che

assumere la rappresentazione cinematografica come fonte per una ricerca storica richiede l'approfondimento di alcune sue peculiarità, così da poter valutare criticamente le modalità della 'testimonianza' di cui si fa carico. Il che equivale a domandarsi di quale realtà il cinema si fa davvero l'immagine (Papa, 2022, p. 35).

Una domanda la cui rilevanza è tanto significativa nella misura in cui riguarda un tema così carico di insidiose ambivalenze. L'infanzia, in quanto costruito culturale della incipiente società di massa, è al centro di politiche di appropriazione la cui capillarità e pervasività si mostrano in modo evidente anche nell'utilizzo che il cinema ne fa sin dalla sua nascita. Ciò che non sfuggiva a Gian Piero Brunetta quando sottolineava la matrice ideologica presente in determinati filoni della cinematografia italiana delle origini, quasi un calco dei contenuti apertamente conservatori di quella letteratura di matrice moraleggiante tanto in voga a fine Ottocento e che rappresenta uno

strumento essenziale per la costruzione del modello pedagogico dell'Italia liberale. Così,

tutto l'armamentario del romanzo popolare, filtrato attraverso una letteratura parareligiosa a scopo edificante, si intreccia a motivi nazionalistici e antioperai, senza però abbandonare mai l'idea che i bambini non siano solo il prezzemolo per condire il dramma, ma lo strumento ricattatorio per risolvere ogni tipo di conflittualità interpersonale e sociale (Brunetta, 1993, p. 67).

Un'attitudine a ben vedere che sarà ricorrente nell'utilizzo che il cinema italiano farà dei giovani anche nelle stagioni successive, fino a suggerire l'ipotesi che la formazione del "popolo bambino" (Gibelli, 2005), come ben documenta Emiliano Morreale, possa essere un paradigma molto utile per leggere in chiave storico-pedagogica l'intera traiettoria sviluppatasi nel Novecento, dove i bambini compaiono e scompaiono dagli schermi secondo le differenti necessità che le logiche culturali della società di massa e quelle politiche delle diverse classi dirigenti finiscono per imporre (Morreale, 2014). Ciò che lascia la forte impressione, ancora una volta, che i discorsi sull'infanzia dicano molto più su quello che è lo sguardo di chi li pronuncia anziché descrivere i bambini per ciò che essi realmente sono (*ivi*, p. 168).

Un'avvertenza, per il vero, che occorre considerare al di là del caso italiano, interpellando le figure rappresentative dell'infanzia nel cinema *tout court*, al fine di far emergere i processi culturali, le matrici educative, le tensioni etiche che hanno accompagnato la costruzione dell'immaginario nella società di massa. Se nel secondo dopoguerra, ad esempio, si esaurisce il filone dell'infanzia angelicata che negli anni Trenta tanto successo aveva ottenuto a partire dagli Stati Uniti, è anche per l'impossibilità di continuare a coltivare quel tipo di immagine in un mondo uscito devastato dall'esperienza della guerra. Quel che apre le porte ad altre figure maggiormente rappresentative dei tempi nuovi. Dopo l'infanzia felice e spensierata di marca hollywoodiana viene adesso il momento dei "bambini che soffrono spesso e talvolta muoiono" (Ceconi, 2006, p. 44). Un'immagine più dura, più realistica dell'esperienza infantile, rappresentata secondo registri stilistici differenti, dove grande rilievo ha indubbiamente il filone *mélo*, ma ad acquisire un profondo significato di rottura con il canone precedente è il cinema neorealista che proprio in Italia trova la sua patria d'elezione. Con *Sciuscià* di Vittorio De

Sica del 1946 abbiamo praticamente in presa diretta la rappresentazione dell'infanzia duramente provata dalla guerra; la genesi stessa del film sembra riflettere significativamente il cambiamento di registro che sta maturando, dove alla fine, messi al bando gli elementi paternalistici e convenzionali della sceneggiatura iniziale, ad emergere, in quello che è ormai il clima del dopoguerra, è “una visione per così dire universale del fallimento di una umanità adulta che non è in grado di affrontare le proprie responsabilità e ricostruire sulle macerie della guerra” (Maida, 2024, p. 109). Un'infanzia innocente, costretta suo malgrado al ruolo della vittima, che trova due anni dopo in *Germania anno zero* di Roberto Rossellini la sua più tragica e in certo senso definitiva rappresentazione.

Nei decenni successivi, con l'affermazione della società dei consumi, con le tensioni del '68 e soprattutto con la crescita del protagonismo giovanile, altre figure a loro modo paradigmatiche vengono sulla scena, riflettendo i mutamenti dell'immaginario che sono in corso in una società che vive profonde e radicali trasformazioni. Sarà soprattutto François Truffaut, com'è noto, ad aprire piste inedite nello sguardo cinematografico sull'infanzia e l'adolescenza. Una società dove a mutare significativamente sono proprio i rapporti intergenerazionali, con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano dei modelli educativi, mediante la rottura dei canoni tradizionali e l'apertura di nuove prospettive di senso. Anche la rappresentazione cinematografica cambia di segno, nella consapevolezza che “i bambini non sono qualcosa di *naturale* cui tornare per salvare il cinema, ma la sede di una lotta ideologica e politica della modernità” (Morreale, 2014, p. 136). Infatti,

tornare a filmare un bambino è, tra gli anni sessanta e settanta, un gesto più complesso, più politico e critico di quanto non fosse con il neorealismo. I bambini non sono la soluzione, ma il problema, o quantomeno la sfida. Non sono più il popolo solo da educare, ma anche da liberare, e da cui addirittura essere liberati (*ivi* p. 138).

Tra sensi di colpa, conflitti, rimozioni, proiezioni fantasmatiche il mondo degli adulti, come documentano tanto la ripresa del filone *mélo* quanto l'affermazione del genere *horror*, mette in scena un volto diverso dell'infanzia, riversandovi le proprie paure ed ossessioni secondo una crescita esponenziale delle pulsioni anche più nascoste ed indicibili (Papa, 2023). Presentati senza più filtri emotivi e barriere morali, i bambini diventano lo specchio defor-

mato di una società attanagliata dalle proprie angosce, dove il male, come ne *L'esorcista* di William Friedkin, può assumere le sembianze terrificanti della piccola Regan MacNeil. Una traiettoria, infatti, “che si avvierà negli anni sessanta e raggiungerà il suo culmine negli anni settanta quando i bambini da angelicamente innocenti diventano diabolicamente assassini” (Cecconi, 2006, p. 45).

Un percorso dal valore altamente simbolico il quale ben rappresenta le trasformazioni dell'immaginario, con tutto il complesso e contraddittorio repertorio di pulsioni che si porta dietro. Molte, tuttavia, al di là della figura paradigmatica del bambino assassino, sono le strade attraverso le quali la cinematografia fa i conti con il mondo giovanile anche alla luce delle sollecitazioni che provengono dal dibattito pedagogico post '68, nei suoi aspetti innovativi, con tutto un campo fecondo di sperimentazioni educative, ma anche con le inquietudini che lo attraversano per via delle profonde trasformazioni sociali in atto. Dallo sceneggiato *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta, ispirato al libro di Albino Bernardini *Un anno a Pietralata*, all'inesausto lavoro di Luigi Comencini, per definizione il regista dei bambini sin dall'immediato dopoguerra, si sviluppa nel cinema italiano, ma anche nella televisione di stato, una significativa attenzione al riconoscimento dei diritti e dei bisogni educativi dei minori. Resta tuttavia il fatto, al di là di questa tradizione di impegno civile, che sul finire degli anni Settanta “gli elementi di cupezza, malinconia e scoramento affiorano sempre di più” (Morreale, 2014, p. 143), come se pochi film fossero in grado sottrarsi ad una “cappa delusa, avvilita, dolente” (Faeti, 1993a, p. 37). Le istanze di rinnovamento degli anni precedenti sembrano ormai affievolirsi, aprendo le porte ad una stagione nuova, quella del riflusso e del ritorno al privato, così anche lo sguardo dei registi cambia angolatura, dove “la spoliticizzazione si trasformò in vera e propria categoria portante della conoscenza estetica” (Miccichè, 1997, p. 11). Se c'è un aspetto che comincia ad essere ambigualmente ricorrente di questo ripiegamento sul privato è quello della solitudine dei bambini, fino ad assumere, negli anni Ottanta, una consistenza tale da non poter essere trascurata, a suo modo rivelativa di più ampi e contraddittori processi in atto nella realtà sociale e culturale.

È in questo contesto storico che prende corpo il cinema di Peter Del Monte, figura affascinante ed appartata, che all'infanzia ha dedicato una specifica attenzione su cui merita portare il nostro sguardo, soprattutto per l'inconsueta e originale poetica che la attraversa.



## Un regista inattuale

Nel panorama cinematografico italiano Del Monte occupa uno spazio ben definito seppur marginale, se assumiamo come criterio la popolarità dei suoi film, la maggior parte dei quali non ha raggiunto i gusti prevalenti del grande pubblico. Fatte salve poche eccezioni, come *Piso Pisello*, *Piccoli fuochi*, *Giulia Giulia* e *Compagna di viaggio*, il suo non è stato un cinema adatto alla società di massa di fine secolo, per via del suo carattere etereo, incorporeo, programmaticamente antinaturalistico e volutamente astratto. E non è forse un caso che siano state alcune tra le pellicole più eccentriche rispetto al suo percorso di ricerca quelle in grado di suscitare un certo interesse nel pubblico, per quanto nemmeno esse, a ben vedere, siano da considerarsi del tutto congrue ai gusti e agli stili dominanti del periodo<sup>2</sup>.

Regista dal “percorso isolato ma coerente” (Zagarrio, 1998, p. 154), con una riconoscibile cifra stilistica che lo colloca tra gli esordienti più promettenti della sua generazione (Rossi, 1988), Del Monte ha realizzato “un cinema pensoso, concentrato sulle piccole cose, e anche sul cinema stesso, romantico ma solo quanto basta, rarefatto ma anche denso, poiché, dietro

<sup>2</sup> Peter Del Monte (1943-2021) si trasferisce a Roma dalla California nei primi anni Cinquanta, al seguito dei genitori, entrambi ebrei, padre di origine napoletana, madre di origine tedesca, che decidono di tornare in Italia dopo aver lasciato il Paese all'inizio della guerra. Laureatosi in Lettere con una tesi sulle *Teoriche del cinema muto in Italia*, si forma al Centro sperimentale cinematografico guidato da Roberto Rossellini durante gli anni della contestazione, dove acquisisce il diploma di regia cinematografica con il mediometraggio *Fuori campo*. Quella convenzionalmente considerata come la sua opera prima, *Irene, Irene*, viene presentata al Festival di Venezia del 1975, suscitando interesse nella critica, che vi riconosce ascendenze bergmaniane, per via della “capacità di creare atmosfere sospese, atemporali, di stabilire un rapporto di complicità, quasi di intimità con i suoi personaggi” (Brunetta, 2001, p. 447). Successivamente, il suo cinema d'autore, pur legato alla lezione dei classici, Bergman e Antonioni soprattutto, si declina secondo differenti registri, dal genere drammatico a quello favolistico, fino ad approdare alla commedia, ma sempre sotto il segno di una vocazione antinaturalistica che costituisce il tratto peculiare del suo cinema. Regista di tredici pellicole, con lunghe pause di produzione, soprattutto dopo il duemila, e alterne fortune di pubblico e di critica, Del Monte costituisce una delle traiettorie più anomale e per certi versi originali nel panorama del cinema italiano, proprio per il coraggio di aver sempre cercato di seguire una strada propria al di là delle regole del mercato e delle sollecitazioni del pubblico. Per un primo approccio alla sua figura, nell'ambito di una letteratura critica che, soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, ne ha riconosciuto il valore artistico, si rinvia a I. Senatore (2017), libro-intervista che consente di avere uno sguardo complessivo sull'intera sua opera.

i piccoli eventi raccontati s'intravedono sempre quelli grandi" (Bernardi, 1997, p. 243). Mediante trame spesso esili, che si sviluppano in una sorta di dimensione atemporale nella quale sogno e realtà finiscono per confondersi, dietro l'apparenza di una poetica delle piccole cose e dei piccoli gesti, egli ha messo in scena situazioni paradigmatiche della condizione umana, pedinandola sin nei suoi lati più oscuri, come evidenzia la ricorrenza del tema del doppio, ad esempio, che da *Irene, Irene* a *L'altra donna*, a *Piso Pisello* a *Giulia, Giulia* attraversa significativamente la sua opera (Rossi, 1988). Nel cinema di Del Monte trovano così spazio la solitudine, l'angoscia, l'emarginazione, la follia, sempre rappresentate con umana partecipazione ma anche con rispettosa discrezione. "Un autore che guarda i suoi personaggi da vicino e da lontano, che li osserva agire o non agire, per esprimere comunque non solo il loro disagio e i loro errori, la loro solitudine o la loro angoscia, ma un disagio, una solitudine, un'angoscia molto più vasti" (Bernardi, 1997, p. 244). In questo senso "le figure umane di Del Monte scontano una sorta di disagio originario" (Lasagna, 2017, p. 11), dove poco sappiamo delle ragioni di cui si alimenta, dei percorsi che lo hanno determinato come tale, volendo suggerirne la dimensione di tipo ontologico, diremmo, in quanto componente costitutiva della condizione umana. Ma tale disagio è anche l'espressione di un bisogno di riconoscimento da parte dell'altro, di una richiesta d'ascolto destinata a restare inevasa, dove alla fine è l'incomunicabilità la cifra che contraddistingue le relazioni umane. Non è allora un caso che nelle sue pellicole ci sia uno sguardo attento alla dimensione di fragilità, con una predilezione "per le aree deboli del paesaggio umano", dove ad essere messe in scena sono prevalentemente figure di donne, bambini, anziani ed emarginati, "per poterne mimare le fantasie intermittenti, l'intercalare immaginoso, le fratture emotive dell'ordine logico del discorso che una narrazione adulta, 'maschile', tenderebbe a rimuovere" (Rossi, 1988, p. 82). Una sottolineatura ricorrente nell'ambito della critica cinematografica che ha riconosciuto in questo sguardo laterale uno degli elementi di maggiore originalità del cinema di Del Monte.

Tra gli autori della sua generazione è uno dei più attratti dalla realtà interiore, dalle fantasie, dalle pulsioni represses, dai sogni, dal lavoro dell'immaginazione ed è uno degli autori che sa accostarsi con più discrezione al sottile territorio di confine che separa dall'inconscio, al mistero dei sentimenti, alla valenza plurima delle emozioni (Brunetta, 2001, p. 448).

Dialoghi scarni, lunghi silenzi, atmosfere rarefatte, personaggi lunari sono gli ingredienti che compongono il suo cinema “antiepico” (Sesti, 1988) che è a tutti gli effetti un percorso di ricerca e di riflessione che si confronta con le grandi domande dell’esistenza. Un cinema, per stessa ammissione dell’autore, che nutre una “sinistra predilezione per i vuoti più che per i pieni” (Senatore, 2017, p. 18), fatto di esistenze mancate, magari dietro la maschera della rispettabilità borghese, di esistenze ai margini, che si aggrappano disperatamente a ciò che può salvarle dal naufragio, di esistenze sognate, come facile evasione o come volontà di riscatto da ciò che non può essere umanamente tollerato. C’è spesso una dimensione di incompiutezza nei personaggi messi in scena da Del Monte, come se qualcosa di irrisolto e di misterioso avvolgesse le loro vite. Intorno ad esse il regista costruisce una poetica delicata e rarefatta che non si sottrae dalla volontà di misurarsi proprio con ciò che è destinato a restare insondabile.

Nel secondo episodio di *Tracce di vita amorosa*, la giovane ragazzina sui libri ci racconta delle stelle comete e ci invita a pensare al mistero dei corpi celesti che piovono da un altrove e poi si smaterializzano in mille pezzi nello spazio. Il cinema di Del Monte riunisce quei frammenti e si rapprende, con silenzioso e perturbante incanto, attorno alle ipotesi di una ricerca filosofica-esistenziale che ha sovente l’andatura cangiante di un’indagine, lontana dai luoghi comuni e dai generi, sugli abissi di senso che dipingono la scena umana (Lasagna, 2017, p. 11).

Una ricerca, nondimeno, condotta con una leggerezza di sguardo lontana da facili estetismi e intenzioni didascaliche, rivendicando sempre l’esigenza di osservare le cose al di là della facciata delle apparenze.

Cerco di fare un cinema astratto, al limite dell’incorporeo. E mi piace proprio questa sfida: riscattare il cinema da quel realismo che sembrerebbe essere la sua natura [...] A me interessa cercare e ritrovare dentro i suoi elementi realistici qualcosa che li superi (Bernardi, Garriba, 1987, cit. in Rossi, 1988, p. 77).

Così il regista si esprimeva in un’intervista degli anni Ottanta, nel periodo più intenso della sua produzione cinematografica, quello nel quale per un momento sembrava affacciarsi la possibilità del successo. A questa cifra stilistica, al di là del carattere prismatico del suo cinema, Del Monte sareb-

be rimasto aggrappato sempre anche al prezzo della marginalità dai circuiti commerciali, rivendicando sino alla fine, come nella lunga intervista concessa a Ignazio Senatore, tre anni dopo aver girato il suo ultimo film, *Nessuno mi pettina bene come il vento*, la volontà di fare un “cinema astratto, ambiguo, sospeso” (Senatore, 2017, p. 18).

Un regista ‘inattuale’, ‘fuori campo’, ‘controvento’, queste le definizioni più ricorrenti nella critica cinematografica per identificarne il ruolo nell’ambito del cinema italiano. Tutte naturalmente pertinenti, perché colgono quella che è la vocazione appartata dell’autore insieme al carattere dominante del suo cinema, a patto però di non farne dei *cliché* entro cui limitare un percorso artistico la cui ricchezza non è comprimibile in nessuna formula precostituita. Inattuale, in ogni caso, Del Monte lo è stato davvero e non solo perché molti suoi film seguono registri stilistici fuori contesto rispetto alle tendenze dominanti dell’epoca, ma anche per aver avuto il coraggio di affrontare temi il cui rilievo si sarebbe manifestato solo in seguito. Com’è il caso de *L’altra donna*, del 1980, dove viene messo in scena il rapporto tra una fatua signora borghese e la ragazza etiopica che ha assunto come domestica, anticipando questioni che la società italiana avrebbe conosciuto pienamente solo in tempi successivi. Ma considerazioni analoghe si potrebbero fare per *La ballata dei lavavetri*, del 1998, dove il tema dell’immigrazione viene affrontato secondo una chiave volutamente non realistica e priva di intenti sociologici, del tutto eccentrica rispetto ai canoni del cinema italiano. Piccoli esempi, accanto a molti altri possibili, dell’esigenza di fare un cinema al di là delle convenzioni e delle mode correnti, collocandosi ‘fuori campo’ per meglio cogliere, da una prospettiva laterale in bilico tra realtà ed immaginazione, ciò che rischia di sfuggire allo sguardo diretto sulle cose.

### *Il mistero dell’infanzia tra tenerezza e crudeltà*

Alla consueta domanda relativa alle ragioni che lo avevano portato come regista ad occuparsi di bambini, Del Monte dava l’unica risposta possibile per chiunque, da adulto, e indipendentemente dal ruolo rivestito, sia chiamato ad occuparsi di loro.

Ho avuto un’infanzia senza continuità, nel senso che io ero un bambino americano, e quando sono venuto in Italia, a dieci anni, non ero più

bambino. Il bambino americano è rimasto là e non so che fine abbia fatto, giocava a baseball, parlava inglese, faceva tutte le cose che fanno i bambini americani, e venendo in Italia ho perso i contatti con quel bambino. Con i miei film forse vivo questa nostalgia, cerco di ritrovarlo (Montini, Spila, 1988, p. 10).

Senza cedere a scontati psicologismi e alle lusinghe della retorica autobiografica, è evidente che ciascuno, crescendo, i conti li fa con il bambino che è stato, con la memoria di un'età della vita perduta per sempre ma che continua ad agire, magari sottotraccia, nel delineare la forma di ciò che stiamo diventando. Davanti al bambino l'adulto, suo malgrado, trova sempre uno specchio nel quale riflettersi. Nel nostro caso, in particolare, c'è un elemento traumatico che ha un rilievo significativo e che neanche durante la vecchiaia viene meno nella vividezza del ricordo, se è vero che a trent'anni dalla precedente intervista Del Monte rievoca ancora lo strappo violento delle radici come aspetto centrale del rapporto coltivato con l'infanzia: "C'è un bambino americano che è rimasto lì e mi sta ancora aspettando, che lo vada a prendere" (Senatore, 2017, p. 48).

Quanto questo vissuto abbia influito sul suo modo di fare cinema con i bambini, in ogni caso, non è questione sulla quale indulgiare qui ulteriormente, salvo il fatto di osservare come la sua riconosciuta sensibilità nell'accostarsi all'infanzia qualche legame con la questione doveva pur averlo, se Del Monte ricordava spesso la violenza intrinseca dell'utilizzo dei bambini sul set cinematografico come il vero problema del rapporto tra il cinema e l'infanzia, poiché "li si prende con l'inganno, si finge di giocare con loro, si inventano dei giochi, e alla fine si ruba quello che serve per il film" (Montini, Pila, 1988, p. 9). Sarà stato forse "l'implacabile congedo" di Dino Jaksic, l'attore bambino protagonista di *Piccoli fuochi*, che dopo l'ultimo ciak, al termine di riprese condotte senza apparenti problemi, urla all'intera troupe: "Maledetti" (Senatore, 2017, p. 38), a rendere particolarmente sensibile il regista alla questione o forse saranno state altre ragioni ancora che non ci è dato sapere. Resta il fatto che per Del Monte la rappresentazione cinematografica del bambino rinvia obbligatoriamente ad una problematicità di fondo il cui significato va al di là dei vissuti e delle memorie personali. Come se in quell'urlo, vero, autentico e non semplice finzione, ci fosse tutta la dolorosa distanza che separa il mondo dei bambini da quello degli adulti, l'innocenza dalla colpa. Nello spazio di quella frattura, nei suoi interstizi nascosti, si posa

lo sguardo del regista, senza indebite idealizzazioni dell'età infantile, ma con la curiosità e la sensibilità di chi i bambini vuole conoscerli davvero nella loro effettiva realtà: "La purezza dei bambini è una proiezione di noi adulti. I bambini sono innocenti, questo sì, senza colpa. Ma capaci di azioni crudeli e feroci" (*ivi*, p. 30).

Due in particolare, almeno negli anni Ottanta, sono le pellicole che fanno convenzionalmente di Del Monte un regista dei bambini: *Piso Pisello* e *Piccoli fuochi*. Il primo, del 1981, da un soggetto di Bernardino Zapponi, racconta l'improbabile vicenda del tredicenne Oliviero, figlio di ex sessantottini dalla vita scombinata e dalle ambizioni artistiche frustrate, che si ritrova ad essere padre senza poter contare sull'aiuto degli adulti: né dei suoi genitori, che non vogliono, poco più che trentenni, assumersi la responsabilità di diventare nonni, né della madre del bambino, sparita, quando questi ha due anni, senza lasciare traccia di sé. Così, i due, padre e figlio, il cui nomignolo è frutto di un gioco di parole nato dalla fantasia felliniana di Zapponi, fuggono da casa e si ritrovano a vagare d'estate in una Milano deserta e surreale di chiara marca postzavattiana, dove giardini pubblici, zoo, luna park, ma anche palazzi, orfanotrofi e discariche assumono "i contorni di un territorio favolistico, reinventato dalla fantasia dei bambini in un susseguirsi di ambienti immaginari" (Rossi, 1988, p. 80). Lì avvengono gli incontri con personaggi adulti sospinti ai margini del contesto sociale, come Bamba il ladro, Corazza mangiafuoco, ora affettuosamente patetici, ora brutalmente incattiviti, dove su tutti spicca la benevola figura di Leopoldo Trieste, nei panni del matto dello zoo, vagabondo che vive nelle fogne e sa parlare con gli animali. Solo i due bambini possono intenderne il linguaggio, in una prossimità umana di commovente e poetica delicatezza.

Favola metropolitana sulla distanza tra l'infanzia e il mondo adulto, con il maturo ma non saccente Oliviero a far da contraltare ai suoi 'distratti' genitori, *Piso Pisello* può essere letto di primo acchito come una parodia della generazione postsessantottina, mettendone alla berlina le velleità, le pose, il linguaggio, pieno di confusi riferimenti freudiani sui temi dell'educazione e dell'emancipazione femminile, con rovesciamenti di ruolo che rendono Oliviero l'unico personaggio responsabile e a suo modo credibile. C'è però forse dell'altro in questo piccolo film, esile e rapsodico, con limiti che la critica ha ampiamente rilevato, al di là di questa caricatura generazionale che molto deve allo sguardo di Zapponi più che di Del Monte. Per quanto eccentrico rispetto allo stile consueto del regista, che infatti vi si riconobbe solo in parte (Senatore, 2017,

p. 29), vi sono elementi tipici del suo cinema che può essere utile richiamare. Anche qui c'è un 'fuori campo' significativo: l'assenza della madre. Tanto la giovane donna che abbandona il figlio al padre tredicenne quanto la madre di Oliviero che parte per la Cambogia lasciano un vuoto che potrà essere colmato soltanto da piccoli e surreali frammenti: "una gamba di manichino, gli occhi immensi o la bocca muta di un cartellone pubblicitario, l'incanto breve di una fata turchina che si rivela allo stupore infantile un travestito di periferia" (Rossi, 1988, p. 78). A restare, infatti, è solo Alessandro Haber nei panni del padre permissivo e scapestrato di Oliviero. Sarà lui, dopo essere stato schiaffeggiato da suo padre perché non ha saputo vigilare sulla fuga del figlio, a cercare Oliviero e Pisello riempiendo la città di manifesti che ha dipinto, recuperando una vena creativa che si era spenta, e sarà ancora lui a partecipare al progetto di recupero del vecchio luna park, dove alla fine decide di rimanere a vivere, trovando così la sua dimensione, contrariamente ad Oliviero che insieme a Pisello torna a casa in vista della ripresa della scuola. Per via del suo registro favolistico, è quindi necessario andare al di là dei contenuti immediati della pellicola, senza limitare lo sguardo alla caricatura dei rapporti intergenerazionali, come talvolta si è fatto, poiché "l'accento non è mai sul messaggio, tanto meno sulla morale o sulla critica dell'esistente, piuttosto sul realismo impossibile delle situazioni, dei corpi e dei loro comportamenti" (Sesti, 1988, p. 25).

*Piccoli fuochi*, del 1985, scritto dal regista in collaborazione con Giovanni Pascutto, resta il film in cui Del Monte esprime al meglio la propria poetica dell'infanzia, quello che maggiormente lo identifica come regista dei bambini. Vi si narra la vicenda del piccolo Tommaso, cinque anni, alle prese con un universo fantastico che compensa i vuoti della solitudine in cui è costretto a vivere. Trascurato dai genitori e affidato ad un'anziana bambinaia, Tommaso è un piromane per gioco che, con la complicità di tre amici immaginari, un re nano, un drago incendiario e un alieno di latta, prima fa in modo di cacciare l'anziana favorendo l'arrivo della più giovane bambinaia Mara, l'indimenticabile Valeria Golino degli esordi, poi progetta l'uccisione del manesco e volgare fidanzato di quest'ultima di cui è innamorato.

"Film unico nel panorama italiano per il suo preciso progetto di mostrare il rimosso fantastico ed erotico dell'infanzia" (Morreale, 2014, p. 146), *Piccoli fuochi* mette in scena una vicenda ricca di elementi di interesse sul piano educativo, perché descrive un percorso di formazione osservato dall'interno, accogliendo i contenuti dell'immaginario di Tommaso, facendone proprie le sue fantasie, in una sospensione tra sogno e realtà di rara efficacia sul piano espres-

sivo. Solo lui, infatti, può veder agire gli amici immaginari, secondo una chiave rappresentativa già parzialmente adottata in *Piso Pisello*, l'unica possibile, d'altra parte, se si intende mettere in scena la dimensione emotiva dell'età infantile nella sua potenza immaginifica e nella sua radicale ambivalenza di significati. "Bambino diviso tra l'impegno doloroso del crescere e la libertà desiderante dell'infanzia" (Rossi, 1988, p. 78), Tommaso vive tra due polarità sempre più inconciliabili: Mara e gli amici immaginari, con questi ultimi che finiscono per diventare un ostacolo alle sue fantasie di innamoramento. "Devi scegliere, o noi o Mara" intima il re a Tommaso. Alla fine, dopo che i tre lo avranno aiutato ad eliminare il rivale in amore, bruciandolo, la scelta cadrà su Mara ed essi verranno congedati in un lungo addio di marca spielberghiana, allontanandosi su un'astronave e sparendo per sempre dalla vita di Tommaso. Ma il percorso che porta a questa separazione dall'alto valore simbolico è tutt'altro che agevole, se la scelta di uccidere il fidanzato di Mara matura nel letto d'ospedale dove Tommaso è ricoverato in seguito al suo reiterato rifiuto di cibo, emblematico disagio del suo male d'amore e disperata richiesta d'aiuto al mondo degli adulti. Polarità inconciliabili perché rinviano ad universi simbolici contrastanti che sempre meno riescono a convivere nello spazio della fantasia del bambino.

I suoi tre amici segreti [...] fanno sentire Tommaso complice e invincibile. Mara viceversa lo rende vulnerabile e lo fa soffrire. 'Loro' sono personaggi di fantasia, urlano, protestano, fanno danni, ma poi finiscono per ubbidire: lei, invece, è imprevedibile, si offre e si ritrae, esalta e illude (Spila, 1988, p. 20).

Con Mara Tommaso condivide tutto: l'ebbrezza dell'avventura e il disagio della noia, l'intimità più profonda e l'esclusione più dolorosa, la bellezza della seduzione e il lutto dell'abbandono. Se lei è il tramite per l'apertura verso mondi sconosciuti, come la femminilità, l'eroticismo e il turbinio delle passioni, è anche, però, in quanto oggetto perduto del desiderio, la ragione del dolore profondo di Tommaso, il suo affacciarsi sull'orlo di un abisso. Alla fine, anche il ritorno di Mara nella vita del bambino non può che sfumare in un'immagine dai contorni confusi, dove realtà e immaginazione sembrano divise da un labilissimo confine.

Con una "favola colta e allusiva come le più belle fiabe della tradizione popolare" (Faeti, 1993b, p. 56) Del Monte mette in scena il suo piccolo romanzo di formazione, chiudendo idealmente il cerchio aperto con *Piso Pisello*.



Inevitabili i raffronti tra le due pellicole. Là tutta quanta la vicenda prendeva corpo nella malinconica assenza di figure materne, qui il femminile deborda da ogni lato: la madre direttiva di Tommaso, la seducente bambinaia, la dolce maestra d'asilo, connettendo il film ad una delle dimensioni fondamentali di tutto il cinema del regista. "Presente o assente, la donna è elemento cardine nel cinema di Del Monte e ne determina i campi desideranti, i flussi d'attrazione, sorella, madre, amica, amante, sogno" (Rossi, 1988, p. 81). Là dove il primo film era in larga parte girato in spazi aperti, trasfigurati dallo sguardo sognante dei bambini, il secondo, viceversa, quasi esclusivamente al chiuso, dove si materializzano le fantasie, i desideri e gli incubi di Tommaso.

*Piso Pisello* era un film diurno e pieno di luce, riconciliante e pieno di buoni sentimenti. *Piccoli fuochi* è un film notturno, onirico, violento. Dall'uno all'altro c'è quasi il passaggio compiuto da Tommaso, dai suoi piccoli fuochi accesi con gli occhi sgranati dalla sorpresa, al grande incendio in cui brucia, con la crudeltà non più inconsapevole dei bambini, l'oggetto del suo odio e anche l'infanzia, che non sarà più tale (Spila, 1988, p. 20).

Volendo continuare con i raffronti, potremmo aggiungere che mentre il primo, all'epoca, venne per lo più considerato alla stregua di una piccola favola, pur con qualche trovata originale, il secondo suscitò invece un interesse più ampio, alimentando un vivace dibattito, soprattutto dopo la sua esclusione dal Festival di Venezia che tanto scalpore suscitò in una parte della critica cinematografica che quel film lo aveva amato con vivo e sincero trasporto (Farassino, 1985). Se da una parte in molti ne apprezzarono lo sguardo coraggioso sulla realtà infantile, colta nei suoi autentici turbamenti emotivi e nei suoi drammi esistenziali, al di là della retorica e dei luoghi comuni, altri, invece, ne richiamarono il carattere morboso, avendo descritto un bambino ritenuto poco credibile nelle manifestazioni del proprio disagio interiore. Significativo questo confronto, e per ragioni che vanno naturalmente al di là dei motivi di ordine estetico, poiché mette in gioco quello che è l'immaginario degli adulti rispetto all'infanzia in una determinata epoca storica, quella degli anni Ottanta, nella quale il protagonismo dei bambini nel cinema assume connotati nuovi e specifici.

Senza poter qui approfondire una questione la cui complessità ci porterebbe lontano dal nostro *focus*, non si può mancare di osservare come la soli-

tudine dei bambini diventi un tema peculiare, e non solo in Italia, si pensi al successo internazionale di *Kramer contro Kramer* (Faeti, 1993a, pp. 34-37), là dove converge un aspetto centrale della società di quegli anni: la crisi dell'istituto familiare e dei modelli educativi tradizionali. È su questo terreno, infatti, che si affermano le nuove modalità di appropriazione dell'infanzia da parte del cinema. Un piano estremamente scivoloso, come si può facilmente intuire, nel quale si intrecciano le aspirazioni libertarie che hanno sorretto il processo di emancipazione sociale scaturito dagli anni Sessanta e il rimpianto nostalgico per i modelli del passato, ritenuti più solidi e confacenti alle esigenze educative dei minori, anche alla luce delle criticità che accompagnano le suddette aspirazioni. Negli anni del riflusso, la questione si aggroviglia in una dimensione vischiosa, poiché la volontà di mettere al centro i bambini, con i loro diritti e i loro bisogni educativi, in un'ottica di liberazione della loro capacità desiderante, può confondersi con l'auspicio di modelli familiari del passato, fondati sull'autorità paterna e su una stabilità familiare per lo più idealizzata. Un cortocircuito pedagogico da cui sarà difficile uscire.

Se circoscriviamo l'attenzione all'Italia, significativo è il caso di *Voltati Eugenio* di Luigi Comencini, tra gli ultimi anelli di una lunga catena di pellicole dedicate all'infanzia da parte del regista veneto. Anche qui abbiamo due genitori inadeguati che, dopo la loro separazione, si rimbalsano le responsabilità nella gestione del figlio preadolescente. Presentati entrambi come caricature della generazione cresciuta col Sessantotto, finiscono per essere sostituiti dai nonni nel loro compito educativo, anche se nemmeno questi, a ben vedere, si dimostrano pienamente all'altezza. E se "il piccolo Eugenio è il centro vuoto, invisibile, intorno a cui ruotano i tanti egoismi degli adulti" (Morreale, 2014, p. 142), la sensazione, ancora una volta, è che i bambini finiscano per essere un pretesto per parlare d'altro, con il rischio, come in questo caso, di fare un film "attentamente connesso con la più sottile aura di restaurazione", dove alla fine si rimpiangono i tempi in cui "i bambini non sparivano e si 'voltavano' se robustamente chiamati" (Faeti, 1993a, p. 39).

Un aspetto, questo, con il quale fare i conti quando si consideri il ruolo del bambino nella cinematografia di quegli anni, poiché rivelativo delle contraddizioni in cui inciampa una società che sembra preda dell'anomia, dove le nuove norme faticano ad affermarsi e quelle vecchie risultano inservibili. Il ritorno al privato diventa così un rifugio che sembra proteggere dalla necessità di comprendere la situazione nella sua complessità sociale e culturale, dove gli stessi modelli educativi, tra fughe in avanti e tentazioni regressive, faticano

ad adeguarsi alla contraddittoria realtà dei processi in atto. Così, anche nel cinema il familismo può tornare come modello di riferimento, nel segno di una chiusura melanconicamente votata alla nostalgia. Per questo, tra gli anni Ottanta e Novanta, ad essere significativi sembrano soprattutto i film in cui bambini e adolescenti cercano di conquistare un proprio spazio di autonomia rispetto alla famiglia: o mediante la fuga *tout court* dal mondo dei grandi, inseguendo il sogno dell'autosufficienza (Corsi, 1993, pp. 78-79) oppure individuando in altri adulti, esterni alla realtà familiare, i punti di riferimento per la propria crescita (Brunetta, 1993, pp. 72-73). Genitori vicari, in un certo senso, mediante i quali una generazione smarrita va in cerca di nuovi modelli da seguire, dove *Mignon è partita* di Francesca Archibugi e *Il ladro di bambini* di Gianni Amelio costituiscono gli esempi forse più significativi, aprendo un filone destinato a crescere e arrivare sino ai nostri giorni, come anche l'ultimo film di Del Monte, *Nessuno mi pettina bene come il vento*, sembra confermare.

Di questo panorama il suo cinema costituisce una componente significativa e insieme una felice anomalia. La sua vocazione antinaturalistica lo porta a raccontare storie che possono dare l'impressione del ripiegamento intimistico, collocandolo in sintonia con un certo modo di rappresentare l'infanzia come ricerca delle radici perdute. Nel suo cinema, infatti, non si pone l'esigenza di descrivere la realtà come essa appare e non vi sono mai espliciti intenti di denuncia sociale. "Altri lo sanno fare meglio me" era solito ripetere (Senatore, 2017, p. 39). La sua intenzione, piuttosto, è quella di mettere in scena situazioni a loro modo paradigmatiche dell'universo infantile e adolescenziale, anche utilizzando il registro favolistico per meglio descriverne le pieghe più sotterranee e nascoste. Ma è tutta la sua parabola cinematografica, non solo i due film commentati, ad essere attraversata dall'esigenza di guardare al mondo dei bambini senza tacere le zone d'ombra dei loro vissuti. I primi episodi di *Tracce di vita amorosa*, ad esempio, sono un campionario della crudeltà e del dolore: un bambino geloso del fratello appena nato che si nasconde in giardino per punire la madre facendole credere di essere scomparso; un ragazzino che cerca di mettere in mostra le proprie abilità ginniche davanti alla ragazzina di cui è innamorato con risultati sconfortanti, mentre lei è attratta da un altro; una giovane vagabonda in cerca d'affetto che si concede a due adolescenti sconosciuti mentre il terzo, innamorato di lei, si rifiuta di approfittare della situazione.

L'ultimo suo film, il cui titolo riprende un verso di Alda Merini, *Nessuno mi pettina bene come il vento*, è ancora una volta un piccolo romanzo di for-

mazione, con Gea, undici anni, ma lei si vanta di averne tredici, che si trova a passare alcuni giorni in casa della solitaria scrittrice, interpretata da Laura Morante, dove i genitori l'hanno temporaneamente lasciata, assecondando la sua insolita richiesta. Ne nasce un sodalizio tra le due, pur non privo di tensioni, che finirà per mutare non tanto la risoluta e scostante ragazzina, che però avrà la possibilità di trovare qualcuno in grado di ascoltarla, ma la scrittrice stessa, che tornerà ad aprirsi al mondo vincendo le proprie resistenze al cambiamento, uscendo dal guscio in cui si era ritirata. A colpire, in questo film, non è tanto l'originalità della trama, che riprende un canovaccio certo non nuovo, semmai l'atmosfera sospesa, la delicatezza di sguardo, il senso di mistero che avvolge i personaggi, anche quando si tratta di descrivere i coatti di provincia che suscitano la curiosità di Gea. Quello stesso senso di mistero con il quale sin dal primo film, *Irene, Irene*, Del Monte si era accostato all'infanzia, come conferma la scena nella quale Alma, la coprotagonista, così si esprime osservando una ragazzina assorta nei suoi pensieri durante un viaggio in battello: "A quell'età una ragazza incomincia a scoprire chi è. È una scoperta così importante che non si può confidare con nessuno. Quella bambina è molto sola, ma è convinta che i suoi pensieri siano l'unica cosa importante al mondo. E in fondo per lei lo sono". Quasi un manifesto di quello che sarebbe stato il suo cinema con i bambini.

Cinema intimista, certamente, ma con uno sguardo aperto sulla realtà infantile il cui significato non si chiude nello spazio del privato, ma sa intercettarne le traiettorie di senso in una dimensione molto più ampia. *Piccoli fuochi*, per tornare al suo più celebre film sui bambini, risulta davvero, sotto questo punto di vista, "smodatamente privato e coraggiosamente universale per i temi trattati" (Spila, 1988, p. 20). Un film, come notava a suo tempo Antonio Faeti, il quale ci dice

che il nostro rapporto con i bambini deve essere sagace e complesso, ci spinge ad evitare le comode formule, a non indugiare nella contemplazione di edenici asili prefreudiani: dopo potrebbero perfino comparire delle 'dade' belle e seducenti come Valeria Golino, senza scatenare il tripudio dell'eros e la vendicativa difesa contro quanti lo bloccano o lo eludono (1993b, p. 56).

Ad essere qui prese di mira erano alcune tendenze pedagogiche che si erano imposte nella società di massa degli anni Ottanta, con i loro sempre più

diffusi e contraddittori dogmatismi educativi, tra l'applicazione di formule derivanti da malintese ideologie libertarie e i protocolli istituzionali di un altrettanto malintesa pedagogia di marca cognitivista. Da questo combinato disposto sembrava scaturire la rimozione della dimensione emotiva e affettiva dell'infanzia, svuotata del suo potenziale trasformativo nello stesso momento in cui si cercava di assecondarne le pulsioni più immediate, depotenziata della sua valenza conoscitiva proprio quando se ne riconosceva il ruolo nella formazione delle intelligenze, con effetti che sarebbero stati davvero di lunga durata, nella scuola come nella società. Tendenze pedagogiche e culturali che, pur muovendo da premesse differenti e apparentemente inconciliabili, finivano per essere accomunate dalla medesima volontà di razionalizzazione e di controllo del processo educativo, risultando spesso estranee alle peculiarità del vissuto emotivo ed affettivo del bambino. Forse per questo allo sguardo di Faeti un regista come Del Monte diventava "il più attento raffiguratore di un'infanzia solitaria, oppressa, infelice, pericolosamente preda di adulti che chiacchierano molto e amano poco, che seguono mode fittizie e si rifiutano di pensare e di vedere" (*ivi*, p. 57).

### Riferimenti bibliografici

- Becchi E. 1994. *I bambini nella storia*. Roma-Bari: Laterza.
- Becchi E., Julia D. (Eds.). 1996. *Storia dell'infanzia*. Roma-Bari: Laterza
- Bernardi S. 1997. Peter Del Monte, poeta "fuori campo". In L. Micciché (Ed.), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*. Venezia: Marsilio.
- Bernardi S., Garriba M. (Eds.). 1987. *Obiettivo Italiano – Anno 1° – Peter Del Monte*. Faenza.
- Brunetta G. 1993. Voci, sguardi, silenzi: il viaggio del bambino nel cinema italiano. In B. Corsi, D. Leoni (Eds.), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema*. Rovereto: Osiride.
- Id. 2001. *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. IV*. Roma: Editori Riuniti.
- Cappa F., Mancino E. (Eds.). 2005. *Il mondo, che sta nel cinema, che sta nel mondo. Il cinema come metafora e modello per la formazione*. Milano: Mimesis.
- Casetti F. 2005. *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani.
- Casiraghi U., Turconi D. 1980. *L'infanzia nel cinema. Bambini e ragazzi sugli schermi del mondo da Lumière a Ferreri*. Ferrara: Catalogo della mostra fotografica.
- Cecconi L. 2006. *I bambini nel cinema. La rappresentazione dell'infanzia nella storia del cinema*. Milano: Franco Angeli.
- Corsi B. 1993. Mostri e ladri di un'infanzia italiana. In B. Corsi, D. Leoni (Eds.), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema*. Rovereto: Osiride.
- Corsi B., Leoni D. (Eds.). 1993. *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema*. Rovereto: Osiride.
- Cremonini G. 1993. Cinema 0-12. Modelli di rappresentazione dell'infanzia nel cinema. In B. Corsi, D. Leoni (Eds.), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema*. Rovereto: Osiride.
- Cunningham H. 1995. *Children and Childhood in Western Society since 1500*. New York: Longman (trad. it di G. Aragnese, *Storia dell'infanzia. XVI-XX secolo* (1997). Bologna: Il Mulino).
- Delgado B. 1998. *Historia de la infancia*. Barcelona: Editorial Ariel (trad. it e Prefazione di A. Giallongo, *Storia dell'infanzia* (2002). Bari: Edizioni Dedalo).
- De Luna G. 1993. *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*. Firenze: La Nuova Italia.

- Id. 2023. *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*. Segrate: Utet.
- D'Incerti D., Santoro M., Varchetta G. 2000. *Schermi di formazione. I grandi temi delle risorse umane attraverso il cinema*. Milano: Guerini e Associati.
- Faeti A. 1993a. La "camera" dei bambini. In B. Corsi, D. Leoni (Eds.), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema*. Rovereto: Osiride.
- Id. 1993b. Con Totò finisce anche il secolo. In B. Corsi, D. Leoni (Eds.), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema*. Rovereto: Osiride.
- Farassino A. 1985. Piccoli fuochi, piccoli giochi... *La Repubblica*, 15 settembre.
- Farnè R. 2006. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: Utet.
- Ferro M. 1977. *Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: Denoël/Gonthier (trad. it. di F. Pesoli, *Cinema e storia. Linee per una ricerca* (1980). Milano: Feltrinelli).
- Flores M. 2020. *Cattiva memoria. Perché è difficile fare i conti con la storia*. Bologna: Il Mulino.
- Franza A., Mottana P. 1997. *Dissolvenze. Le immagini della formazione*. Bologna: Clueb.
- Gallerano N. (Ed.). 1995. *L'uso pubblico della storia*. Milano: Franco Angeli.
- Giannuli A. 2009. *L'abuso pubblico della storia. Come e perché il potere politico falsifica il passato*. Parma: Guanda.
- Gibelli A. 2005. *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla grande guerra a Salò*. Torino: Einaudi.
- Gori G.M. (Ed.). 1994. *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*. Roma: Bulzoni.
- Grazzini G. 1995. *Dolci pestiferi e perversi. I bambini del cinema*. Parma: Pratiche Editrice.
- Iori V. (Ed.). 2011. *Guardiamoci in un film. Scene di famiglia per educare alla vita emotiva*. Milano: Franco Angeli.
- Landy M. 2000. A Cinema of Childhood. In Id., *Italian film*. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment.
- Lasagna R. 2017. Vivement Del Monte! In I. Senatore. Del Monte, *Un regista controvento*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Maida B. 2024. *Sciuscìa. Bambini e ragazzi di strada nell'Italia del dopoguerra. 1943-1948*. Torino: Einaudi.
- Malavasi P., Polenghi S., Rivoltella P. (Eds.). 2005. *Cinema, pratiche educative, formazione*. Milano: Vita e pensiero.
- Micciché L. (Ed.). 1997. *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*. Venezia: Marsilio.

- Montini F. (Ed.). 1988. *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*. Venezia: Marsilio.
- Montini F., Spila P. 1988. Intervista. La solitudine del set. *I Quaderni di Cinecritica*. Peter Del Monte, Supplemento al n. 10 (luglio/settembre) di Cinecritica.
- Morreale E. 2009. *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*. Roma: Donzelli.
- Id. 2014. Bambino. In R. De Gaetano (Ed.), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. I*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ortoleva P. 1991. *Cinema e storia. Scene dal passato*. Torino: Loescher.
- Papa I. 2022. *Bad boys e allievi contesi. Realtà educativa e rappresentazione cinematografica nel ventennio postbellico, in Gran Bretagna e in Italia*. Como-Pavia: Ibis.
- Id. 2023. Terrifying Children in Postwar Italian Horror Cinema. A Historical-Educational Perspective. *Paideutika. Quaderni di formazione e cultura*. 38: XIX.
- Rizzo G. 2014. *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*. Milano: Franco Angeli.
- Rossi G. M. 1988. Peter Del Monte. L'immagine e il suo doppio. In F. Montini (Ed.), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*. Venezia: Marsilio.
- Salizzato C. (Ed.). 1988. Peter & Peter. *I Quaderni di Cinecritica*. Peter Del Monte, Supplemento al n. 10 (luglio/settembre) di Cinecritica.
- Senatore I. 2017. *Del Monte. Un regista controvento*. Alessandria: Edizioni Fallopiano.
- Sesti M. 1988. Antiepisico ma non sembra. *I Quaderni di Cinecritica*. Peter Del Monte, Supplemento al n. 10 (luglio/settembre) di Cinecritica.
- Sorlin P. 2013. *Ombre passeggero. Cinema e storia*. Venezia: Marsilio.
- Spila P. 1988. Recensione. In C. Salizzato (Ed.), Peter & Peter. *I Quaderni di Cinecritica*. Peter Del Monte, Supplemento al n. 10 (luglio/settembre) di Cinecritica.
- Traverso E. 2022. *Passés singuliers. Le "je" dans l'écriture de l'histoire*. Montréal: Lux Éditeur (trad. it. di L. Falaschi, *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*. Bari-Roma: Laterza).
- Uva C. 2014 Storia. In R. De Gaetano (Ed.), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. III*. Milano-Udine: Mimesis.
- Zagarrio V. 1998. *Cinema italiano anni novanta*. Venezia: Marsilio.