



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Con gli occhi dei bambini
La figura del bambino-protagonista
nel romanzo occidentale

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ilaria Crotti

Prof. Valerio Vianello

Laureando

Marta Franchin

Matricola

854155

Anno Accademico

2015/2016

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
LA FIGURA DEL BAMBINO NEL ROMANZO DELL'OTTOCENTO	9
I.1. Premessa: l'eredità della cultura classica	9
I.2. L'infanzia e il romanzo moderno	15
I.3. <i>Oliver Twist</i> : una denuncia sociale attraverso gli occhi di un bambino	18
I.4. <i>Cuore</i> : tra insegnamento e ideologia	24
CAPITOLO SECONDO	
IL ROMANZO DEL NOVECENTO E L'ESPERIENZA DI CALVINO	33
II.1. La crisi del romanzo di formazione	33
II.2. Ricordare l'infanzia: i contributi della psicoanalisi e del romanzo autobiografico	35
II.3. La fine dell'età dell'innocenza	40
II.4. Raccontare "di scorcio": <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i>	43
CAPITOLO TERZO	
IL BAMBINO DI FRONTE ALLA PAURA DEL DIVERSO E DELL'IGNOTO	53
III.1. <i>Il buio oltre la siepe</i> : la paura del diverso	53
III.2. <i>Io non ho paura</i> : la paura dell'ignoto	57
III.3. Il rapporto con il mondo degli adulti	59
III.4. Il mondo fantastico del bambino	66
III.5. La ricerca della verità	72

III.6. Dal romanzo al film: lo spettatore vede con gli occhi del bambino	78
--	----

CAPITOLO QUARTO

IL BAMBINO DI FRONTE AL MALE	87
IV.1. Il male come luogo: il lager	88
IV.2. Il male nella natura umana	104
IV.3. Il male nella società contemporanea	111

CONCLUSIONI	119
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	123
---------------------	-----

INTRODUZIONE

Se nella letteratura per ragazzi non è affatto raro leggere le avventure di bambini e adolescenti alle prese con mondi e vicende più o meno reali o fantastici, è quantomeno inusuale incontrare protagonisti in giovanissima età in romanzi indirizzati prevalentemente agli adulti; a maggior ragione se i temi affrontati trattano di violenza, crimini, discriminazioni e umiliazioni. Tematiche così “adulte” (non a caso si utilizza questo termine) sembrano a prima vista fuori luogo in un romanzo o, più in generale, in una storia che coinvolge in prima persona un bambino, l’emblema per eccellenza di purezza e di innocenza. Pertanto, quando ci troviamo di fronte a opere con tali caratteristiche, c’è da chiedersi: perché l’autore ha scelto come protagonista di questo tipo di “romanzo adulto” proprio un bambino? Quali sono le motivazioni dietro questa scelta? Sono stilistiche, morali, d’effetto? E come risultano la resa finale e la reazione del lettore?

Partendo da quest’apparente incompatibilità tra personaggio e temi trattati, intendo analizzare e riflettere sulla figura del bambino-protagonista nelle produzioni letterarie della contemporaneità, ponendo come unica restrizione il pubblico alle quali queste opere sono destinate: un pubblico di adulti-lettori che seguono e partecipano alla storia del bambino-protagonista ideato e fatto agire da un adulto-scrittore; non menzionerò quindi la grandissima produzione letteraria per l’infanzia e l’adolescenza ma prediligerò le opere più mature. Inoltre ho volutamente scartato da questa selezione opere memoriali e autobiografiche in quanto è mia intenzione analizzare le opere di invenzione, che non

descrivono quindi fatti e persone reali. Trovo interessante infatti come un adulto possa non solo raccontare la storia di un bambino ma immedesimarsi nello stesso e osservare con gli occhi dell'innocenza le vicende storiche o di cronaca e anche ipotizzare come si comporterebbe un bambino in situazioni di difficoltà, siano esse verosimili o assolutamente immaginarie.

Ho preso in esame opere eterogenee per quanto riguarda periodo storico, tematiche trattate e forma.

Dopo un breve excursus sul consolidarsi dell'immagine letteraria dell'infanzia dall'antichità al Settecento, il primo capitolo è incentrato sul romanzo dell'Ottocento, soffermandosi particolarmente sul romanzo che vede per la prima volta come protagonista un bambino, ovvero l'*Oliver Twist* di Charles Dickens, del quale vengono analizzate le tematiche e le motivazioni che gravitano intorno all'uso letterario di uno sfortunato e misero orfano nell'Inghilterra della Rivoluzione industriale. Per il versante italiano, invece, il romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis offre una visione ideale della scuola italiana dopo l'Unità che permette di analizzarne appieno gli intenti moralisti, il pubblico al quale è destinato, il successo e le critiche che ne sono seguite.

Un inusuale portavoce di un Novecento sconvolto dalle due guerre più sanguinose del secolo è invece *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, in cui la testimonianza della lotta partigiana è affidata al punto di vista di un bambino, il monellaccio Pin.

La seconda metà del Novecento apre la strada alle grandi tematiche, come la paura: paura del diverso e lotta contro il razzismo ne *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee, che pone la piccola Scout, una bambina di una cittadina del 'profondo' Sud degli Stati Uniti, nel ruolo di testimone di un ingiusto processo a danno di un uomo di colore e delle reazioni contrastanti dei suoi compaesani; paura dell'ignoto nel romanzo *Io non ho paura* di

Niccolò Ammaniti, in cui Michele, altro piccolo testimone della crudeltà degli adulti, è chiamato a decidere ben presto cosa sia giusto e cosa sia sbagliato, fronteggiando mostri immaginari e reali e decretando l'addio ai giochi dell'innocenza e dell'infanzia.

Infine, viene analizzata la figura del bambino nelle opere letterarie e cinematografiche che hanno come tema comune il Male, in tre particolari declinazioni: Male come luogo fisico, Male radicato nella natura umana e Male corruttivo nella società contemporanea. Luogo prescelto e simbolo del Male fisico del ventesimo secolo è il campo di concentramento, che i bambini protagonisti de *La vita è bella* e de *Il bambino con il pigiama a righe*, nel loro ingenuo candore, faticano a comprendere. Al contrario, ne *Il signore delle mosche* di William Golding, il Male già risiede nella natura umana e l'infanzia non è altro che regressione sociale di un mondo adulto brutale e corrotto. In *Margherita Dolcevita* di Stefano Benni, gli elementi negativi della società contemporanea sono esasperati al massimo e portano alle conseguenze più estreme.

La scelta di tali opere, oltre a essere basata sul mio interesse e gusto personale, fornisce una visione a tuttotondo di come sia mutata e abbia assunto maggior rilevanza simbolica e narrativa la figura dei bambini e dell'infanzia nella letteratura occidentale contemporanea.

CAPITOLO PRIMO

LA FIGURA DEL BAMBINO NEL ROMANZO DELL'OTTOCENTO

I.1. Premessa: l'eredità della cultura classica

Prima di analizzare le opere prese in esame e tracciare un filo conduttore dall'una all'altra occorre fare un passo indietro e soffermarci sulle premesse e sulle precedenti rappresentazioni dell'infanzia nelle produzioni letterarie dell'antichità.

La cultura dell'antica Grecia ci ha trasmesso una complessa e contraddittoria percezione dell'infanzia come età separata dall'età adulta, sia per quanto riguarda i bisogni specifici sia per le manifestazioni di sentimenti nei confronti dei bambini. Le fonti archeologiche documentano, seppur non esaustivamente, questa frattura tra il mondo dei bambini e il mondo degli adulti che si manifesta attraverso pratiche e usi della vita di tutti i giorni: ad esempio, le modalità di sepoltura sono differenti in base all'età del defunto (cremazione per gli adulti, inumazioni per i ragazzi fino al sedicesimo anno di età) e sono stati rinvenuti oggetti di uso quotidiano e giocattoli¹ riservati esclusivamente ai bambini; è interessante notare come già nell'antica Grecia si opera una distinzione tra giocattoli per bambini e giocattoli per bambine, che avevano senz'altro scopi educativi e di preparazione ai ruoli di genere nell'età adulta.

¹ Per approfondire, si veda JOSÉ DÖRIG, *Il giocattolo*, in Enciclopedia dell'Arte Antica di Treccani.it, [www.treccani.it/enciclopedia/giocattolo_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giocattolo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)).

Le testimonianze figurative invece risultano molto controverse: non è chiaro se i gesti e gli atteggiamenti degli infanti raffigurati rappresentino scene di concreta vita quotidiana o modelli ideali e celebrativi.

Le stele funerarie del periodo classico dedicate alle bambine risultano poco realistiche e rimandano a un'immagine ideale, come nella *Stele di bambina con colombe*,² datata 450-440 a.C., che ritrae la piccola defunta in posa statica mentre stringe tra le mani due colombe. La ricorrenza di tali soggetti anche in altre stele, statue e fregi di templi indicano chiaramente una rappresentazione dell'infanzia stereotipata, senza specificità o attenzione nei confronti dei piccoli defunti.

Tuttavia esistono contemporaneamente anche altre opere artistiche che pongono l'attenzione non al modello ma ai sentimenti, come si può notare nella stele marmorea *Melisto*³ (340 a.C.) in cui è raffigurata una bambina con una bambola in mano che sorride vivacemente a un cagnolino. E ancora, una stele di donna,⁴ proveniente dall'Attica e datata 430-420 a.C., che rappresenta una nonna con in braccio il nipotino: i due si scambiano sguardi amorevoli e il bambino in fasce mostra già una mimica facciale specifica in cui «è possibile osservare un'attenzione alla gestualità infantile e la manifestazione di affetto nei confronti del bambino stesso».⁵

Anche nella ceramografia emergono particolari di gesti, mimica e atteggiamenti realistici, perfino nelle scene mitologiche e drammaturgiche. In particolare, le scene di guerra di condottieri che si accaniscono sui bambini inermi possono essere interpretate in modo ambivalente:

² *Stele di bambina con colombe*, 450-440 a.C., New York, Metropolitan Museum of Art.

³ *Melisto*, 340 a.C., Cambridge, Harvard University Art Museum.

⁴ *Stele di Ampharete*, 430-420 a.C., Atene, Archaeological Museum of Kerameikos.

⁵ GABRIELLA SEVESO, *Alcune riflessioni sulle rappresentazioni dell'infanzia e dei bambini nella Grecia antica*, in «Studium Educationis», vol. 3, 2012, p. 23.

Le molteplici raffigurazioni di bambini ritratti in scene di guerra costituiscano forse una tipologia iconografica a sé stante proprio per la profonda ambiguità che ne attraversa i significati: da un lato, infatti, esse mostrano l'infanzia come vittima di crudeltà e di violenza, e quindi una sostanziale indifferenza nei confronti di essa e la totale mancanza del concetto di tutela, dall'altro lato, palesano però i sentimenti di profondo affetto e quindi di disperazione nei confronti delle sorti dei bambini stessi.⁶

Le fonti letterarie, forse meno ambigue rispetto alle precedenti fonti non scritte, possono fornirci maggiori informazioni sulla percezione dell'infanzia nell'antichità.

Innanzitutto occorre fare una distinzione tra opere che trattano di bambini di diversi ceti sociali. Nel caso del bambino-schiavo greco, mancano totalmente documenti che prestino attenzione alla sua infanzia e viene considerato alla stregua di un qualunque schiavo utilizzato per le esigenze agricole.

Di tutt'altro tenore è il famoso passo del lamento di Andromaca⁷ in cui traspare un'attenzione per i bisogni di cura e affetto del figlio Astianatte. Cercando di dissuadere il marito Ettore dallo scendere in battaglia contro Achille, la donna gli ricorda la sorte che spetta a tutti gli orfani, elencando come prima cosa che «priva il bambino di amici», poi in pianto «davanti a tutti abbassa la testa»; solo successivamente Andromaca ci offre l'immagine del figlio, ormai orfano del padre, che viene cacciato dal banchetto perché «non banchetta tuo padre con noi!». L'orfano non viene più riconosciuto come un membro a pieno titolo della famiglia da cui proviene e viene dunque escluso dalla società e dagli «amici del padre». Andromaca quindi ritrae un mondo adulto che nei confronti degli orfani

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ OMERO, *Iliade*, XXII, vv. 482-507: «Il giorno che lo fa orfano, priva il bambino di amici:/ davanti a tutti abbassa la testa, son lacrimose le guance; /nel suo bisogno di fanciullo cerca gli amici del padre, / tira uno per il mantello, per la tunica un altro:/ fra quanti provan pietà, qualcuno gli offre un istante /la tazza, e gli bagna le labbra, non gli bagna il palato./ Ma chi ha padre e madre lo caccia dal banchetto, /picchiandolo con le mani, con ingiurie insultandolo: /“Via di qua! Non banchetta tuo padre con noi!”/ Torna in pianto il bambino alla vedova madre,/ Astianatte, che prima sulle ginocchia del babbo/ midollo solo mangiava e molto grasso di becco: /e quando prendeva sonno e smetteva i suoi giochi, /dormiva nel letto cullato dalla nutrice,/in una morbida cuna, con il cuore pieno di gioia: /e ora soffrirà, e quanto!, perduto il padre caro, /Astianatte, così lo chiamavano i Teucri,/ perché tu solo a loro difendevi le porte e il lungo bastione».

(anche illustri, come nel caso del figlio di Ettore) si mostra duro e privo di affetto, in magistrale contrasto con le preoccupazioni amorevoli della madre. Questa scena tuttavia si può interpretare in maniera diametralmente opposta: Astianatte non ha davvero rilevanza in quanto bambino-personaggio ma ricopre un ruolo funzionale dettato dall'esigenza di creare *pathos* nel canto.⁸ La sorte riservata al piccolo Astianatte sarà ben peggiore dell'isolamento sociale, dello scherno e delle percosse riservate ai fanciulli orfani del suo tempo: morirà scaraventato giù dalle mura di Troia e con lui si estinguerà la dinastia di Priamo.

In campo filosofico, Seveso⁹ si sofferma sui differenti approcci nel trattare l'infanzia. Platone nel *Protagora* descrive le preoccupazioni dei genitori nei confronti dell'educazione, in modo che il loro figlio «divenga quanto più possibile migliore, e ad ogni sua azione o parola gli insegnano che questo è bello, quello brutto, questo è santo, quello è empio, questo da fare e quello da non fare, e se volentieri ubbidisce, bene; altrimenti, così come si fa con un legno contorto e ricurvo, lo raddrizzano con minacce e con percosse».¹⁰ I bambini sono quindi da ammonire e ammaestrare «fin dalla più tenera infanzia» perché non sanno distinguere ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Nel *Timeo*, Platone si spinge oltre formulando la teoria secondo cui l'infanzia è un'età selvaggia, addirittura una «grande malattia» che solo una «retta educazione e istruzione» possono liberare l'individuo e renderlo «integro e perfettamente sano».¹¹ E ancora, nel *Repubblica*

⁸ ANDREA BARABINO, *L'età dell'innocenza*, in www.mediaclassica.loescher.it/l-eta-dell-innocenza.n2550, p. 2.

⁹ G. SEVESO, *Alcune riflessioni sulle rappresentazioni dell'infanzia e dei bambini nella Grecia antica*, cit., p. 28.

¹⁰ PLATONE, *Protagora*, 325 c-d.

¹¹ PLATONE, *Timeo*, 44 a-b: «A causa di tutte queste impressioni esterne, l'anima, adesso come in principio, non appena si lega al corpo immortale, diventa insensata. Quando però il flusso di ciò che serve a far crescere e nutrire giunge con minore intensità e i circoli dell'anima, ripresa la calma, vanno di nuovo per la loro strada, e si rinsaldano con il passare del tempo, allora le orbite di ciascun circolo, procedendo ormai secondo il loro corso naturale e correggendosi, chiamano in maniera corretta l'altro e il medesimo, e rendono assennato chi le possiede. Se inoltre interviene una retta educazione e istruzione, l'individuo liberato dalla

afferma che il bambino è in un'età plasmabile, necessita di attenzioni solo perché «privo di ragione».¹²

Anche Aristotele sostiene il binomio età infantile-età selvaggia, affermando che osservando i bambini «è dato scorgere delle tracce e dei germi di quelli che diventeranno in futuro i tratti del loro carattere, benché la loro anima in questo periodo si può dire non differisca affatto da quella delle bestie: dunque non vi è nulla di assurdo se i caratteri psichici degli animali sono ora identici ora prossimi ora analoghi a quelli dell'uomo».¹³

La cultura romana, che molto ha ereditato dalla Grecia antica, sembra possedere sporadiche testimonianze di una rappresentazione vitale e affettuosa dell'infanzia nella letteratura, ma anche qui, superata la prima impressione, ci si rende conto che la figura del bambino è in funzione degli altri soggetti e, dopo qualche verso di apparente protagonismo, viene velocemente rimesso da parte. Vi sono esempi di questo atteggiamento in Catullo¹⁴ e Marziale:¹⁵ entrambi descrivono il bambino nei suoi particolari dolci, come la «boccuccia socchiusa» o «balbettante» proprio dell'*infans*,¹⁶ le «morbide manine» che si tendono verso la madre, la voce che cinguetta; in Catullo, tuttavia, il bambino descritto non è ancora nato e si risolve in un augurio per i novelli sposi, mentre l'epigramma di Marziale contrappone la vivacità di una bambina di quasi sei

più grande malattia, diventa integro e perfettamente sano».

¹² PLATONE, *Repubblica*, 377c; 378a: «Dobbiamo sorvegliare gli inventori di favole, accettando dalle loro invenzioni ciò che è buono e respingendo ciò che è cattivo. Convinceremo le balie e le madri a raccontare ai bambini solo quello che è approvato da noi e a plasmare con le favole gli animi infantili molto più di quanto essi modellino i corpi con le mani [...] non credo si dovrebbe narrare con tanta leggerezza ai bambini, che sono esseri ancora privi della ragione».

¹³ ARISTOTELE, *Ricerche sugli animali*, VIII, 1, 588°.

¹⁴ CATULLO, *Liber*, 61, vv. 216-220.

¹⁵ MARZIALE, *Epigrammi*, V, 34.

¹⁶ In latino, *infans* ha il significato di «che non parla, che non sa o non può parlare», indicava quindi il periodo che intercorre tra la nascita e la comparsa del linguaggio.

anni al tenebroso mondo delle «ombre nere» che la hanno accolta prima del previsto. Quindi i veri soggetti di entrambi i testi non sono i bambini ma la loro mancanza.¹⁷

Ciò che è emerso finora è l'impressione che la letteratura antica mostri uno scarso interesse per la figura del bambino; infatti, sia l'arte figurativa che la letteratura trasmettono i valori e le inquietudini del tempo in cui sono state prodotte e, come abbiamo brevemente osservato, l'età infantile era oggetto di attenzione per quanto riguarda le prime cure e l'educazione per preparare i bambini alla vita da adulto, non come periodo specifico della vita. Cominciò a svilupparsi una maggiore attenzione in questo senso solo nel Rinascimento quando si aprirono le prime scuole, inizialmente riservate alla formazione del clero; tra il '500 e il '600 le istituzioni scolastiche aprirono i battenti anche per i figli maschi delle famiglie abbienti. Fu in questo periodo che l'infanzia iniziò a essere identificata come l'età dell'innocenza, in cui bisognava «preservare i bambini dalle brutture della vita, in particolare in relazione alla sessualità, rinvigorirli fisicamente e moralmente».¹⁸

In epoca illuminista si sviluppa la teoria dell'uomo originariamente buono, il “buon selvaggio”, che la società corrompe portandolo al vizio e alla cattiveria. Jean Jacques Rousseau elabora pertanto un'educazione “preventiva” che indirizzi sulla giusta strada il bambino nel suo percorso di crescita. Nell'*Emilio* (1762) vengono illustrate l'educazione da seguire e le fasi dell'infanzia:

La crescita del ragazzo è divisa in tre sezioni: la prima sino ai dodici anni circa, periodo in cui non è ancora possibile il pensiero complesso e i bambini, secondo Rousseau, vivono come animali; la seconda va dai dieci o dodici anni sino ai quindici, periodo in cui comincia a svilupparsi la ragione; la terza va dai quindici in su, periodo

¹⁷ ANDREA BARABINO, *L'età dell'innocenza*, cit., p. 3.

¹⁸ PAOLA BOLGIANI, *L'invenzione dell'infanzia, l'invenzione dello sviluppo*, in www.istitutoipol.it/elenco_testi.asp, p. 2.

in cui il ragazzo va facendosi infine adulto. A questo punto Emilio incontra una giovane donna, chiamata Sofia, con cui potrà completarsi.¹⁹

Al di là dei dichiarati intenti pedagogici, anche in quest'opera il giovane protagonista non ha voce in capitolo; è chiamato a farsi modello di un ideale sociale ed è lo stesso Rousseau-narratore-pedagoga ad avere il ruolo centrale di protagonista. Emilio, come i suoi precedenti e più antichi compagni, vive della luce riflessa degli adulti.

I.2. L'infanzia e il romanzo moderno

Un precursore di notevole portata per la caratterizzazione della figura del bambino come protagonista è il romanzo di formazione.

Questo genere getta le sue radici nel *Bildungsroman* della letteratura tedesca di fine Settecento: il protagonista solitamente è un adolescente o giovane adulto nel pieno del suo percorso di maturazione per diventare un «individuo in sé e per sé» totalmente integrato nella società in cui «percepisce – da cittadino convinto, non da suddito timoroso – le norme sociali come qualcosa di suo»²⁰ e nell'epilogo riesce a trovare il suo posto nel mondo.

Un trentennio dopo, il romanzo di formazione si diffonde anche in Francia e in Russia, ma con caratteristiche diametralmente opposte: i nuovi eroi «non sono più docili, 'normali', disposti a lasciarsi plasmare, ma infervorati e intrattabili, 'cupi e strani'».²¹ La gioventù non trova il senso che va cercando, non ci sarà un lieto fine e giungerà la «morte che lo isola: non solo da un assetto sociale in cui non s'è mai trovato completamente a suo

¹⁹ Ivi, p. 4.

²⁰ FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 18.

²¹ Ivi, p. 83.

agio, ma anche e soprattutto da quelle tensioni collettive cui è rimasto pur sempre legato, e cui – forse – ha affidato nell'intimo il senso più profondo della propria esistenza».²²

Ma è in Inghilterra che il romanzo di formazione subisce un forte cambiamento per quanto riguarda temi e personaggi e si differenzia significativamente dal romanzo di formazione “continentale”: l'attribuzione di «un valore emblematico e duraturo, se non proprio alla nascita, quanto meno all'infanzia dei rispettivi protagonisti».²³ In poche parole, l'infanzia si conquista un ruolo più rilevante nel romanzo.

Un romanzo che nella sua narrazione accompagna il protagonista dalla nascita fino alla vecchiaia è *David Copperfield* (1849-1850) di Charles Dickens. Fu pubblicato inizialmente a puntate su un mensile di proprietà dello scrittore, riscosse un incredibile successo dal pubblico e fu il romanzo più amato dallo stesso Dickens.²⁴ I primi capitoli sono incentrati sull'infanzia del protagonista, che guarda con sorpresa e curiosità il mondo che lo circonda, ponendo domande agli adulti sulle cose che ancora non comprende, assaporando con serenità e innocenza quei primi anni di vita. L'idillio però si infrange brutalmente a sette anni, quando la madre si risposa con un uomo freddo e severo, che non esita a usare sul piccolo David punizioni corporali, finché non viene deciso di allontanare il bambino di casa e chiuderlo in un collegio. Dopo travagliate avventure e sofferenze patite lungo tutto l'arco della vita, David ritrova la piena serenità solo nella vecchiaia, terminando così il romanzo e la sua stessa esistenza con un lieto fine.

Mentre *David Copperfield* si mantiene in linea con il genere del romanzo di formazione, una delle prime opere di Dickens, *Oliver Twist* (1837-1839), si allontana del

²² Ivi, p. 132.

²³ Ivi, p. 202.

²⁴ «Of all my books, I like this the best. It will be easily believed that I am a fond parent to every child of my fancy, and that no one can ever love that family as dearly as I love them. But, like many fond parents, I have in my heart of hearts a favourite child. And his name is DAVID COPPERFIELD» (tratto dalla Prefazione all'edizione del 1867).

tutto dal genere, operandone addirittura un rovesciamento. E, ancora più straordinario, è il fatto che si tratti del primo vero romanzo in lingua inglese ad avere un bambino come protagonista.

Seguirono altri romanzi incentrati sulle avventure di bambini e ragazzi, come *Tom Sawyer* (1876) e *Huckleberry Finn* (1884) di Twain, *Piccole donne* (1868) di Alcott, *I ragazzi della via Paal* (1906) di Molnar. Si tratta però di letteratura prettamente per ragazzi su cui non mi soffermerò, tuttavia è rilevante far notare come siano presenti anche in queste opere delle critiche velate alla società, in particolare *I ragazzi della via Paal* offre interessanti spunti di riflessione antimilitaristi, su come sia ingiusto, pur essendo adottato nel gioco tra bambini, il "sistema della guerra" tipico degli adulti.

Sul versante italiano, l'Ottocento non sembra essere un secolo fecondo di romanzi incentrati sull'infanzia. I due casi di maggior rilievo sono entrambi – di nuovo – romanzi per ragazzi: *Pinocchio* (1881) di Carlo Collodi e *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis.

Cuore, per la sua forma di diario e per la sua ricchezza di precetti ed esempi morali, ha uno scopo pedagogico ben dichiarato, su cui mi soffermerò più avanti.

Pinocchio invece presenta molte più sfaccettature e significati nascosti: paradossalmente, benché considerato da sempre un iconico libro per bambini nell'immaginario italiano e internazionale, potrebbe richiamare diversi caratteri del romanzo di formazione: le avventure del burattino di legno, i suoi viaggi e le lezioni di vita conquistate a caro prezzo (si pensi anche solo all'incontro con il Gatto e la Volpe o alle conseguenze della sua permanenza nel Paese dei Balocchi) sono elementi che creano un percorso di formazione del protagonista in cui l'infanzia è il viaggio e il "diventare uomo" la meta. Anche *Pinocchio* si staglia dunque come un modello nell'ampia tradizione ripercorsa fino a questo punto:

Non è un caso che proprio la letteratura dell'età borghese, con il suo culto dell'infanzia, conferisca per la prima volta "dignità letteraria" all'eroe bambino. Il primo romanzo che ha per eroe un bambino e che di conseguenza termina con la fine dell'infanzia (giovinezza) del suo protagonista è l'*Émile* di Rousseau. Narra la storia della formazione di questo eroe intesa come sviluppo delle sue predisposizioni naturali e intona, con l'idea del bambino "puro" e "incorrotto", il grande tema che da allora in avanti accompagna la letteratura europea. Anche dove il romanzo d'infanzia viene poi sviluppato piuttosto come romanzo pedagogico (*Konrad Kieffer* di Salzmänn) o in chiave di realismo sociale (nell'*Oliver Twist* di Dickens), i piccoli eroi di cui si narra sono esseri estranei, come i bambini debbono necessariamente apparire nel processo di civilizzazione. È *Pinocchio* di Collodi l'opera in cui il romanzo d'infanzia ha trovato la sua forma classica. *Pinocchio* narra la trasformazione del bambino in uomo. Il suo grande tema è la fine dell'infanzia: la difficoltà e l'inevitabilità di questa fine.²⁵

L'Ottocento è stato un secolo ricco di innovazioni e trasformazioni continue, che ha creato un mito dell'infanzia dal duplice volto, favolistico e crudele al tempo stesso. E l'*Oliver Twist*, il romanzo emblema di questo filone, ne è un esempio lampante.

I.3. *Oliver Twist*: una denuncia sociale attraverso gli occhi di un bambino

Oliver Twist fu pubblicato a puntate sulla rivista «Bentley's Miscellany»²⁶ dal febbraio 1837 all'aprile 1839 ed è uno dei primi esempi di "romanzo sociale", nonché il primo romanzo della letteratura inglese con protagonista un bambino.

La vicenda è ambientata nella Londra vittoriana al tempo della Rivoluzione Industriale, in cui miseria, degrado e sfruttamento del lavoro minorile sono all'ordine del

²⁵ DIETER RICHTER, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, p. 74.

²⁶ Rivista letteraria fondata da Richard Bentley e pubblicata dal 1836 al 1868. Oltre alla collaborazione con Charles Dickens, che ne fu il primo editore, la rivista pubblicò anche lavori di importanti scrittori del tempo, tra i quali Wilkie Collins e Edgar Allan Poe.

giorno. Oliver è un orfano nato nei sobborghi di Londra. La madre muore subito dopo averlo dato alla luce e il piccolo Oliver cresce in un orfanotrofio. Compiuti i nove anni, viene mandato all'ospizio dei poveri, dove patisce fame e maltrattamenti. Un giorno gli orfani dell'ospizio tirano a sorte per decidere chi debba chiedere una porzione in più della scarsa e insipida zuppa della mensa e tocca a Oliver: il direttore dell'orfanotrofio rimane scioccato dalla coraggiosa richiesta e lo punisce, definendolo poi un bambino problematico e indisciplinato. Per liberarsi di lui, diffonde un annuncio in cui offrono 5 sterline a chiunque voglia prendersi carico di Oliver come apprendista. Alla porta si presenta Gamfield, uno spazzacamino violento e bisognoso di denaro, ma il giudice non approva l'apprendistato e manda Oliver dal signor Sowerberry, un becchino. Qui il bambino è maltrattato dalla padrona di casa e da un altro apprendista, reagisce alle provocazioni e viene punito severamente. Decide quindi di fuggire e cercare fortuna a Londra, dove giunge dopo giorni di viaggio. Stremato dalla fame, viene accolto da Fagin, un vecchio ebreo che gestisce una banda di ladruncoli da strada e che insegna i 'trucchi del mestiere' al giovane Oliver spacciandoli per un gioco. Nella sua prima 'uscita', un suo compagno rapina un anziano gentiluomo e Oliver viene incolpato al suo posto. Tuttavia il gentiluomo, tale signor Brownlow, capisce che Oliver è innocente e lo accoglie in casa sua, desiderando toglierlo dalla cattiva strada. Fagin però lo fa riportare indietro dal furfante Sikes e dalla sua amante Nancy. Oliver viene quindi costretto a partecipare a una rapina in villa, dal quale ne esce ferito da un colpo di pistola. Abbandonato in strada, viene soccorso da due donne caritatevoli, Rose e Maylie, che informano il signor Brownlow delle disavventure del ragazzo. Nel frattempo, Nancy racconta al signor Brownlow i piani di Fagin e di Monks, nientemeno che il fratellastro di Oliver, e per questo suo tradimento viene uccisa

da Sikes. Con l'arresto dei furfanti e la morte di Sikes, la vicenda si conclude; Oliver inoltre viene a conoscenza dell'identità dei suoi genitori e può ottenerne l'eredità.

La critica di Dickens è plurilaterale e copre vari strati della società, dai più bassi e malfamati in cui si ricorre a un uso insensato della violenza, alle istituzioni inglesi corrotte e rigidamente autoritarie. A fare da contraltare a questi tiranni sociali sono gli esponenti della borghesia, persone colte (come si evince dalla passione del signor Brownlow per la lettura), generose e di buon cuore. E, soprattutto, trattano Oliver da loro pari, nonostante la giovane età:

«Ho intenzione di parlarti in tutta onestà; perché credo che tu sia perfettamente in grado di capirmi, proprio come lo sarebbero persone ben più grandi di te».²⁷

Tra i personaggi si evidenzia una chiara dicotomia tra buoni e malvagi. I malvagi sono chiaramente gli antagonisti, il gruppo di ladri e malfattori che vogliono Oliver solo per loro tornaconto personale e che verranno immancabilmente puniti nel finale. Fagin, il vecchio ebreo, pur dimostrandosi generoso nell'accogliere Oliver, agisce sempre per un secondo fine; addirittura, rinchiuso in una cella in attesa dell'esecuzione, rifiuta di pentirsi per le sue malefatte e, ormai ridotto alla disperata follia, cerca perfino di corrompere Oliver per fuggire. A rappresentanza del bene c'è il gruppo di adulti che salvano, fisicamente e moralmente, Oliver con la loro bontà e gentilezza; anche Nancy è un personaggio positivo che ha sempre avuto a cuore il bambino, vedendo in lui l'ingenuità e l'innocenza di chi ancora non ha subito la corruzione della strada. Dopo aver, suo malgrado, aiutato a riportare Oliver da Fagin, Nancy si sfoga con risentimento contro il vecchio ebreo che l'ha portata sulla strada del furto e della prostituzione:

²⁷ CHARLES DICKENS, *Oliver Twist*, trad. it. di Walter Nella, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011 (London 1837), p. 123.

«Parole cortesi, vecchio delinquente! Sì; te le meriti da me. Ho rubato per te da quando ero una bambina alta nemmeno la metà di lui (indicò Oliver). E da allora ho continuato per dodici anni. Lo sai? Su, parla! Lo sai?»

«Su, su» rispose l'ebreo, con intento pacificatorio; «Se l'hai fatto, è stato per campare!»

«Oh, sì!» riprese la ragazza, non parlando, ma riversando le parole come un urlo ininterrotto e impetuoso. «Mi ci sono guadagnata da vivere; è la mia vita, e il freddo, l'umidità e i marciapiedi luridi sono la mia casa; e tu sei il farabutto che mi ci ha mandata tanto tempo fa, e che continua a tenermici giorno dopo giorno... fino alla mia morte!»²⁸

E Nancy aveva ragione: viene infatti uccisa dopo aver tentato di rimediare a un'intera vita di malaffare. Inoltre è significativo che in un romanzo sociale che tratta del peggio dei bassifondi londinesi, le descrizioni dei luoghi e degli 'impieghi' dei vari personaggi siano appena intuibili dal lettore. Le tinte, in generale, della narrazione di Dickens sono molto tenui per argomenti così tragici. E la vita di Nancy ne è un esempio su tutti.

La Nancy di *Oliver Twist* è poco più d'una cifra: dell'ambiente in cui si muove, del linguaggio che vi si doveva parlare, il Dickens non dà alcuna idea precisa; non accenna neppure oscuramente – ha osservato Humphry House – al fatto che l'atmosfera di malaffare in cui Oliver viveva a Londra, doveva essere «imbevuta di sesso» (*drenched in sex*), perché le donne che come Nancy avevano l'ufficio d'invescare i giovani nella malavita certamente usavano con loro ogni genere di bassa seduzione. Questo rifuggire dai particolari troppo realistici non si limita del resto in Dickens alla vita sessuale; il House ha osservato pure come, con tutto il suo cumulo d'aggettivi, il Dickens, nella descrizione dei bassifondi di Londra, non precisi mai gli oggetti più ripugnanti, ma parli di «aria inquinata da ogni impurità che avvelena la salute e la vita», di «aria impregnata di odori pestilenziali», di «uomini e donne ubriachi che si rotolavano tra la sporcizia». «Sporcizia» (*dirt*) è una parola che ricorre

²⁸

Ivi, p. 146.

di frequente nelle descrizioni dickensiane di Londra, che non vanno oltre a tale genericità. [...] La borghesia divenne sensibile all'orrore della miseria e della sozzura, e a questa acuita sensibilità s'accompagnò da un lato il desiderio di torcere il viso, dall'altro il desiderio di curare quei mali; ma la cura poteva solo effettuarsi se quei mali fossero rivelati in tutta la loro turpitudine, e di questa la schizinosità non voleva sapere: onde un circolo vizioso a cui non seppe sfuggire lo stesso Dickens.²⁹

Ma come si caratterizza il personaggio di Oliver Twist? All'interno del romanzo Dickens ripete e conferma più volte che il piccolo Oliver ha buon cuore, è ingenuo e sempre innocente; pur essendo stato trascinato in ogni sorta di crimine, alla fine del romanzo ha mantenuto la sua fedina penale (nonché la coscienza) pulita. Dimostra gratitudine e affetto verso chi lo aiuta ed è gentile con lui, rifugge la violenza verbale e fisica e, se proprio non può fuggire, china la testa e subisce. È un protagonista passivo, non può e non riesce a opporsi al volere degli adulti, è sottomesso in quanto bambino, ma non può fare a meno di osservare ogni cosa e interpretare ciò che non comprende, come ad esempio l'addestramento di Fagin, visto dal piccolo Oliver solo come un gioco bizzarro di "sfila il fazzoletto" e non come un furto vero e proprio. Tuttavia, la purezza di Oliver sembra far presa nei cuori delle persone di animo gentile (come il giudice che, ascoltando la disperazione e le suppliche del bambino, decide di non affidarlo a morte sicura costringendolo a lavorare come spazzacamino). Il bambino dunque, modello di incorrotta virtù ma che già ha subito molte angherie dalla vita, nella sua impossibilità di ribellarsi alle leggi dei grandi, opera un cambiamento più profondo nelle persone che gli prestano attenzione, arrivando a toccare il cuore di Nancy, che si redime e cerca di proteggerlo, specchio di ciò che era lei stessa prima di subire la corruzione.

²⁹ MARIO PRAZ, *Charles Dickens*, prefazione a CHARLES DICKENS, *David Copperfield*, trad. di Oriana Previtali, Milano, BUR, 2005 (London 1850), pp. 9-10.

I pensieri di Oliver non sono riportati direttamente ma vengono mediati dal narratore in terza persona, onnisciente e incline ai commenti morali, ironici, il più delle volte antifrastici, che fanno sorridere il lettore anche di fronte alla vicenda più cupa.

L'adattamento cinematografico del 2005, diretto da Roman Polanski, ripercorre piuttosto fedelmente la trama principale, pur sfoltendo la ricchezza delle sottotrame del romanzo. Anche il tono ironico di Dickens si mantiene inalterato nella pellicola, nonostante non sia presente un narratore ma siano gli stessi personaggi a restituire quel gioco di patetismo-umorismo a cui il lettore era abituato nell'opera scritta. La fotografia è meno cupa di quanto ci si aspetterebbe, a tratti favolistica, caratterizzata da colori caldi e vivaci; solo le scene di morte si tingono di colori freddi. Quando la fiamma della candela si spegne, Nancy si ritrova al buio a fare i conti con la sua condanna a morte; la fredda scena viene colorata, per un attimo, solo da uno schizzo rosso di sangue. Anche la scena della morte di Sikes si svolge di notte, circondato da luci bianche e azzurre prive di calore; Oliver assiste impotente alla morte del criminale e indietreggia nell'oscurità, sottraendosi alla vista di quel macabro spettacolo e allo spettatore stesso.

L'attore che ha interpretato Oliver Twist, Barney Clark, ha reso fedelmente il personaggio del bambino educato ma timoroso, anche se la critica lo ha definito privo di personalità³⁰ e inappropriato e irritante nel ruolo di Oliver Twist³¹ per questo suo atteggiamento reticente e passivo che in realtà è proprio del personaggio.

Per concludere, il film del 2005 è un «adattamento letterario fatto con gusto e anima, che resta incentrato sulla storia principale, tagliando i personaggi minori e le sottotrame».

³⁰ PETER TRAVERS, *Oliver Twist*, in «Rolling Stone», 2005, www.rollingstone.com/movies/reviews/oliver-twist-20050922: «As played by Barney Clark, Oliver seems bereft of personality».

³¹ TODD MCCARTHY, *Review: 'Oliver Twist'*, in «Variety», 2005, www.variety.com/2005/film/awards/oliver-twist-5-1200523337: «The biggest surprise, then, of his "Oliver Twist" is that it seems so impersonal. [...] Crucially, Barney Clark is disappointingly wan and unengaging in the title role, giving the film a hole in the middle; when he disappears for a spell in the latter-going, it's a bit of a relief».

Mantiene inalterato lo humour nero tipico di Dickens e le scene violente, ma mancano la forza e la potenza dell'opera originale. Da ciò deriva la sensazione che Polanski stia fondamentalmente raccontando una classica storia per bambini.³²

I.4. Cuore: tra insegnamento e ideologia

Cuore, al pari di *Pinocchio*, fu un vero best-seller dell'Italia post-risorgimentale. Fu tradotto in tutto il mondo e pubblicato in 41 edizioni. Tuttavia, al contrario del successo che gode ancora oggi il romanzo di Collodi, quello di De Amicis è stato accantonato, giudicato dai più come datato e troppo retorico. Una critica che negli anni si è spaccata in due, come lo storico Bravo ben esprime in questo ritratto ironico:

Egli fu celebrato, amato, talvolta restò isolato; fu sempre trionfalista, sensibile, pietista e banale; fu oggetto di culto e spesso sottostimato, odioso talora per i suoi atteggiamenti e la vita privata meschina: in ogni tempo suscitò l'interesse, la supponenza, l'astio o la calda passione degli studiosi. Fu il maggiore e il più influente intellettuale gravitante attorno al socialismo torinese.³³

Motivazioni politiche e aspre critiche dai cattolici – che lo accusarono per la mancanza totale di tradizioni religiose all'interno dell'opera – hanno in gran parte contribuito a relegare *Cuore* tra i romanzi per bambini, benché l'intento dell'autore fosse di

³² PETER BRADSHAW, *Oliver Twist*, in «The Guardian», 2005, www.theguardian.com/culture/2005/oct/07/2: «It is an adaptation with gusto and spirit, content to let the central story do the work, having had a thicket of minor characters and subplots chopped out. [...] Polanski respectfully reproduces Dickens's combustible black-comic rage. But despite the pain and fear, the hangings and the beatings, there is always a nagging disquiet that what Polanski thinks he is giving us is basically a much-loved children's classic. [...] His *Oliver Twist* does not flag or lose its way and it is always watchable, but the book's original power and force have not been rediscovered».

³³ GIAN MARIO BRAVO, *L'evoluzione di Torino dalla scienza all'utopia*, in *Città e pensiero politico italiano dal Risorgimento alla Repubblica. Atti del Convegno (Milano, 16-18 febbraio 2006)*, a cura di Roberto Ghiringhelli, Milano, Vita e Pensiero, 2007, p. 50.

educare i giovani alle *virtus civili* del giovane Stato unitario, quali l'amore per la patria, per la famiglia e per il lavoro, la carità e la misericordia, l'obbedienza e la sopportazione. Al contrario di *Pinocchio*, che voleva formare "l'uomo", il libro di De Amicis voleva formare il "cittadino" della nuova Italia unificata. Quindi *Cuore* «non è affatto un libro per l'infanzia, ma, casomai, un libro *sull'*infanzia, perché è un libro sulla scuola in cui la base dell'apprendimento è il sentimento, l'emozione che poi dà le consegne alla ragione».³⁴

Cuore fu pubblicato il 17 ottobre 1886, in occasione del primo giorno di scuola nazionale. L'anno di ambientazione è il 1882 e il luogo è la scuola Baretto di Torino, anche se la scuola rappresentata vuole essere il più generica possibile; deve ergersi a modello di ogni scuola italiana e ogni scuola italiana deve riflettersi in essa:

La scuola di *Cuore* vuole essere una scuola qualunque di una qualunque parte d'Italia. È vero che è a Torino, non foss'altro perché quella utopia non poteva essere altro che l'espressione di una mentalità illuminista del nord. [...] La scuola di De Amicis è in città e non poteva essere altrove, perché la città funge, deve fungere, come costante stimolazione educante: i monumenti, la topografia, le sfilate delle truppe, il re, il carnevale, il giorno dei morti, il mercato, le varie botteghe artigiane, i negozi, le imprese edili, i mezzi di trasporto (l'omnibus) ecc.³⁵

Una scuola rigorosamente laica, in cui vi siano insegnamenti morali, senso civile e patriottismo, che formi un nuovo popolo italiano attraverso l'uniformazione linguistica e culturale che conduce a una coscienza nazionale condivisa.

Il libro si apre con una dedica di De Amicis ai suoi lettori:

Questo libro è particolarmente dedicato ai ragazzi delle scuole elementari, i quali sono tra i 9 e i 13 anni, e si potrebbe intitolare: *Storia d'un anno scolastico*,

³⁴ PINO BOERO, GIOVANNI GENOVESI, *Cuore. De Amicis tra critica e utopia*, Milano, Franco Angeli, 2009, p. 11.

³⁵ Ivi, p. 16.

scritta da un alunno di terza d'una scuola municipale d'Italia. – Dicendo scritta da un alunno di terza, non voglio dire che l'abbia scritta propriamente lui, tal qual è stampata. Egli notava man mano in un quaderno, come sapeva, quello che aveva visto, sentito, pensato, nella scuola e fuori; e suo padre, in fin d'anno, scrisse queste pagine su quelle note, studiandosi di non alterare il pensiero, e di conservare, quanto fosse possibile, le parole del figliuolo. Il quale poi, 4 anni dopo, essendo già nel Ginnasio, rilesse il manoscritto e v'aggiunse qualcosa di suo, valendosi della memoria ancor fresca delle persone e delle cose. Ora leggete questo libro, ragazzi: io spero che ne sarete contenti e che vi farà del bene.³⁶

Il libro *Cuore* viene presentato in forma di diario, in cui il fittizio protagonista di terza elementare, Enrico Bottini, racconta gli avvenimenti intercorsi nei dieci mesi di vita scolastica, da ottobre a luglio, alternando ai suoi pensieri le lettere di suo padre e di sua madre e nove racconti mensili (assente nel mese di luglio) dettati dal maestro. Questa pluralità di segmenti narrativi (le lettere, i racconti mensili, gli episodi scolastici di cui è testimone Enrico) contribuiscono a creare dinamicità narrativa e esempi su più livelli di quella virtù civile che De Amicis voleva trasmettere. Inoltre, tramite questo stratagemma letterario, l'autore afferma che l'educazione al bambino non deve essere impartita solo a scuola dal maestro, ma anche a casa dai genitori, che devono accompagnare e contribuire alla crescita morale dei figli:

[Il maestro] Perboni si impegna nei racconti mensili e il padre in lunghe lettere al figlio, cui si affiancano, per esibire la coralità della famiglia, anche quelle della madre e (una) della sorella. I racconti sono per tutta la classe – questo è il ruolo democratico del maestro – le lettere sono esclusivamente per Enrico, a rimarcare il ruolo di appoggio mirato della famiglia.³⁷

³⁶

EDMONDO DE AMICIS, *Cuore*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012 (1886), p. 23.

³⁷

P. BOERO, G. GENOVESI, *Cuore. De Amicis tra critica e utopia*, cit., p. 17.

Nel romanzo, le lettere del padre sono molto frequenti e vanno a inserirsi dopo episodi vissuti dal figlio Enrico e che sono particolarmente significativi per la sua crescita; vanno inoltre a redarguire il bambino qualora egli avesse fatto o espresso nel diario azioni e pensieri poco rispettosi.

Certi rimproveri ai giorni nostri fanno sorridere, basti pensare all'indignazione del padre che sgrida Enrico solo perché nel suo diario descrive con queste parole l'episodio in cui il maestro dà la medaglia a Stardi:

Quanto deve aver faticato, povero Stardi! Il maestro glielo disse questa mattina, benché fosse impaziente e di malumore, quando diede le medaglie: – Bravo Stardi; chi la dura la vince.³⁸

A cui il padre, nel capitolo successivo, risponde:

Il tuo compagno Stardi non si lamenta mai del suo maestro, ne son certo. – Il maestro era di malumore, era impaziente; – tu lo dici in tono di risentimento. Pensa un po' quante volte fai degli atti d'impazienza tu, e con chi? con tuo padre e con tua madre, coi quali la tua impazienza è un delitto. [...] Rispetta, ama il tuo maestro, figliuolo. Amalo perché tuo padre lo ama e lo rispetta; perché egli consacra la vita al bene di tanti ragazzi che lo dimenticheranno, amalo perché ti apre e t'illumina l'intelligenza e ti educa l'animo; perché un giorno, quando sarai uomo, e non saremo più al mondo né io né lui, la sua immagine ti si presenterà spesso alla mente accanto alla mia [...]. Ama il tuo maestro, perché appartiene a quella grande famiglia di cinquantamila insegnanti elementari, sparsi per tutta Italia, i quali sono come i padri intellettuali dei milioni di ragazzi che crescon con te, i lavoratori mal riconosciuti e mal ricompensati, che preparano al nostro paese un popolo migliore del presente. [...] E pronuncia sempre con riverenza questo nome – maestro – che dopo quello di padre, è il più nobile, il più dolce nome che possa dare un uomo a un altr'uomo.³⁹

³⁸ E. DE AMICIS, *Cuore*, cit., p. 91.

³⁹ Ivi, pp. 92-93.

Partendo quindi da un'ammonizione al figlio, il genitore (ma è chiara e lampante la voce di De Amicis in questa lettera) elogia il ruolo del maestro facendone una vera e propria apologia che eleva anche il ruolo della scuola: se il maestro è come un secondo padre, la scuola dunque è come una famiglia. Attualissima è anche la riflessione sugli insegnanti «mal riconosciuti e mal ricompensati», segno che l'opera di De Amicis è tutt'altro che banale e antiquata, ma andrebbe recuperata dallo scantinato intellettuale e riletta per quello che è, non uno sterile *vademecum* su come dev'essere l'alunno modello ma una riflessione sull'importanza della scuola nazionale nel formare un popolo.

I parallelismi tra le figure del maestro e del padre sono ricorrenti in tutto il libro. In un capitolo, Enrico e suo padre fanno visita a un vecchio maestro di quest'ultimo, Vittorio Crosetti, di ottantaquattro anni, insignito della medaglia di benemerita per sessant'anni d'insegnamento. «Non mi riconoscerà più, certamente. Non importa, io riconoscerò lui» dice il padre di Enrico. Ma il vecchio maestro lo riconosce e lo abbraccia con affetto.⁴⁰ Enrico riceve dunque, dopo l'insegnamento teorico, anche la dimostrazione pratica di cosa sia la riconoscenza dell'alunno verso il proprio insegnante.

Sul piano civile e patriottico, gli insegnamenti giungono principalmente dai cosiddetti racconti mensili. Anche questi, come le lettere, occupano un capitolo a sé stante all'interno del diario di Enrico. Vengono dettati dal maestro Perboni, sono trascritti integralmente nel diario e commentati nei capitoli successivi da Enrico, avvertiti sia come 'compiti da fare per casa' sia come esempio di virtù. Caratteristica comune di questi racconti sono le gesta eroiche dei fanciulli protagonisti e la loro provenienza da tutta Italia.

Infine ecco i racconti mensili, che, visti nella loro struttura narrativa, appaiono, pur all'interno della generale "tristezza", efficaci e persuasivi: la volontà di unire la

⁴⁰ Ivi, pp. 202-204.

nazione anche attraverso le *storie* (non è un caso, infatti, che tutti i racconti mensili abbiano protagonisti fin dal titolo ragazzi delle diverse regioni italiane: *Il piccolo patriota padovano*, *La piccola vedetta lombarda*, *Il piccolo scrivano fiorentino*, *Il tamburino sardo*, napoletano in *L'infermiere di Tata*, *Sangue romagnolo*, torinese in *Valor civile*, genovese in *Dagli Appennini alle Ande*, siciliano in *Naufragio*) conferma la piena consapevolezza di De Amicis sul ruolo dell'istituzione scolastica (e della letteratura a essa legata) nello sviluppo civile ed economico del paese, nell'abbattimento delle barriere regionali, nella costruzione di una lingua, nell'attenuazione delle differenze di classe.⁴¹

Tutti i protagonisti dei racconti mensili hanno un'altra caratteristica comune, ovvero nessuno di essi proviene da una famiglia agiata: alcuni di loro sono orfani o la loro famiglia vive in povertà, il "piccolo patriota padovano" è stato addirittura venduto dai genitori a una compagnia di saltimbanchi. Ma tutti, benché sfortunati o miserabili, sono stati capaci di nobili gesta per la madrepatria.

Siamo di fronte a un chiaro modello costruito sia per educare i fanciulli in età scolare sia per far riflettere gli adulti sull'importanza dell'amor per la patria, quell'Italia appena unita che aveva bisogno di riconoscersi e abbattere differenze e diffidenze regionali.

Sul primo piano narrativo, il lettore conosce attraverso le pagine di diario di Enrico gli alunni della classe terza e le loro rispettive famiglie, ognuna contraddistinta da differenti caratteristiche, lavori ed estrazione sociale. Di riflesso, anche i figli incarnano valori e disvalori. Ad esempio: Derossi è il primo della classe, sempre lodato dal maestro e proviene da una famiglia benestante; il protagonista Enrico, mite ed equilibrato, rappresenta il ragazzo normale anche come rendimento scolastico, rappresenta quindi la borghesia media; Garrone, grande e buono, è dotato di spontanea bontà popolana; Franti è il reietto, il ripetente, il disonesto, figlio di una famiglia del sottoproletariato, poi espulso

⁴¹ P. BOERO, G. GENOVESI, *Cuore. De Amicis tra critica e utopia*, cit., p. 186.

per rissa; Votini è il figlio di una ricca famiglia ma è invidioso; Nobis è superbo quanto il padre e di lui Enrico dice: «Costui è la superbia incarnata perché suo padre è un riccone»;⁴² Stardi, presentato dal padre analfabeta come duro di comprendonio, studierà moltissimo e diventerà il secondo della classe; Coretti, figlio di un rivenditore di legna, studia e lavora allo stesso tempo senza lamentarsi; Rabucco, il Muratorino perché figlio di un muratore, dalla sua ha la simpatia, iconizzata in quel “muso di lepre” che tutti gli chiedono di fare; Coraci, il “ragazzo calabrese”, rappresenta in realtà i ragazzi di tutte le regioni d’Italia ed è un invito esplicito di De Amicis all’unità e all’integrazione, nonché un pretesto per esaltare l’Italia unita. Con le parole del maestro, De Amicis afferma:

Ricordatevi bene di quello che vi dico. Perché questo fatto potesse accadere, che un ragazzo calabrese fosse come in casa sua a Torino e che un ragazzo di Torino fosse come a casa propria a Reggio di Calabria, il nostro paese lottò per cinquant’anni e trentamila italiani morirono. Voi dovete rispettarvi, amarvi tutti fra voi; ma chi di voi offendesse questo compagno perché non è nato nella nostra provincia, si renderebbe indegno di alzare mai più gli occhi da terra quando passa una bandiera tricolore.⁴³

È evidente però che, al di là dei significati morali e politici, sul piano della narrazione, i piccoli protagonisti del romanzo per incarnare i valori e i disvalori di una società recitano un ruolo paradigmatico e cristallizzato, senza un’evoluzione. Anche Stardi, duro di comprendonio ma tenace nello studio, ci viene fin da subito descritto con queste caratteristiche; ottiene l’approvazione e la medaglia dal maestro, ma continua ad agire e a essere così, tenace e con una volontà di ferro nel superare gli ostacoli, quindi non si tratta di una vera e propria evoluzione ma del raggiungimento di un traguardo; Stardi continua così perché è il suo modo di fare, il suo personaggio, il modello di tanti altri ragazzi e

⁴² E. DE AMICIS, *Cuore*, cit., p. 124.

⁴³ Ivi, p. 31.

adulti che lavorano sodo per raggiungere il loro obiettivo, pur partendo svantaggiati e sminuiti. La posizione del personaggio di Franti, il ‘cattivo’, addirittura si aggrava nel corso della narrazione: viene prima sospeso da scuola per otto giorni, poi espulso perché ha aggredito il compagno di classe Stardi che aveva fatto la spia su di lui.

Nel suo provocatorio *Elogio di Franti*, Umberto Eco critica i personaggi annegati nella «languorosa melassa» del diario di Enrico, dove tutti si vogliono bene e le differenti condizioni sociali ed economiche sembrano non porre grandi discriminazioni. Le discriminazioni però ci sono e si notano nella condizione familiare del ragazzo, il cui comportamento aggressivo e da mascalzone ne è solo il riflesso derivato:

[...] la madre di Franti che si precipita in classe a implorare perdono per il figlio punito, affannata, «coi capelli grigi arruffati, tutta fradicia di neve», avvolta da uno scialle, curva e tossicchiante, ci lascia capire che Franti ha dietro di sé una condizione sociale, e una stamberga malsana, e un padre sottoccupato, che spiegano molte cose. Ma per Enrico tutto questo non esiste, egli non può capire il pudore di questo ragazzo che di fronte all’impudicizia feudale della madre che si getta, davanti alla scolaresca, ai piedi del Direttore e di fronte all’intervento melodrammatico di quest’ultimo («Franti, tu uccidi tua madre!», eh via, dove siamo?), cerca un contegno nel sorriso, per non soccombere nello strame: e lo interpreta da reazionario moralista qual è: «E quell’infame sorriso». ⁴⁴

Eco vuole far notare come sia di parte il carattere di Enrico – e di conseguenza l’intero mondo medio-borghese dell’epoca di De Amicis – e come siano gli altri a essere i più ‘malvagi’ e ricchi di pregiudizi della situazione.

Soprattutto Franti, dunque, è vittima dello stereotipo adoperato dall’autore. I personaggi-bambini agiscono come da programma nella dinamica narrativa e i loro modelli

⁴⁴ UMBERTO ECO, *Diario Minimo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 157-158.

stilizzati di vita e famiglia incarnano altrettanti modelli della società borghese di fine Ottocento.

In conclusione, *Cuore* resta un notevole documento su sentimenti e ideali dello Stato italiano dopo l'Unità. De Amicis, affrontando la sfida di scrivere il diario del piccolo Enrico, scrisse non *per* i bambini ma *sui* bambini, però di fatto non descrisse nessun vero e autentico bambino.

CAPITOLO SECONDO

IL ROMANZO DEL NOVECENTO E L'ESPERIENZA DI CALVINO

II.1. La crisi del romanzo di formazione

Il Novecento è un secolo ricco di molteplici innovazioni e vicende storiche che hanno influenzato direttamente e indirettamente la letteratura del tempo. Anche la tematica dell'infanzia è stata strumento e veicolo di tali innovazioni, acquisendo un'importanza ben più rilevante e intimista rispetto ai secoli precedenti.

I primi decenni del Novecento sono anni di crisi per il romanzo di formazione che vede chiudere la sua ultima fase con i capolavori di Conrad, Kafka e Joyce. La data simbolo della fine dell'era del filone del *Bildungsroman* è il 1914,¹ l'anno dello scoppio della Prima Guerra Mondiale: avvertita inizialmente come un gigantesco rito di passaggio che chiamava a raccolta un'intera generazione, ben presto risultò chiaro che la guerra non avrebbe formato la gioventù europea ma l'avrebbe distrutta. Parallelamente, la stessa sorte toccò al genere letterario di formazione. Secondo Moretti, «la guerra è l'atto conclusivo di un processo già in corso: l'apocalittico colpo di grazia a un genere letterario che, al volger del secolo, aveva già i giorni contati».²

¹ *Dedalus* di James Joyce e *America* di Franz Kafka sono stati entrambi conclusi nel 1914.

² F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 257.

Crolla un caposaldo della letteratura di formazione: la saggezza degli adulti, che da sempre fa da «contrappunto costante alle avventure dell'eroe»,³ ora non è più necessaria.

La gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa. [...] cerca così il proprio senso entro se stessa: gravitando sempre più lontano dall'età adulta e sempre più verso l'adolescenza, o la pre-adolescenza, o ancora più in là. Il baricentro allora si sposta: dalla crescita alla regressione. Il mondo degli adulti rifiuta di essere una dimora ospitale? Lo sarà allora l'infanzia.⁴

Come riflesso di questa sfiducia nella maturità, prende il via una singolare tradizione di anti-*Bildungsroman*, che da *Il grande Meaulnes* (1913) di Alain-Fournier, romanzo in cui le vicende dell'adolescenza sembrano sospese nel sogno (un castello misterioso, una festa dai tratti fiabeschi) mentre la realtà dell'età matura cancella ogni magia e amore puro, giunge fino all'exasperazione de *Il signore delle mosche* (1954) di William Golding, nel quale i piccoli protagonisti, naufragati su un'isola deserta, creano una società che regredisce inevitabilmente, facendo emergere i lati bestiali dell'animo umano.

Si chiude dunque la grande stagione del *Bildungsroman*, ma il genere del romanzo di formazione sopravvive fino ai nostri giorni, innestato in altri generi e contraddistinto da presupposti diversi: non rappresenterà solamente l'adolescente alle soglie della maturità che ricerca se stesso e un posto nella società, ma anche la nostalgia per un'infanzia perduta per sempre e, per quei protagonisti-bambini che l'infanzia la stanno ancora vivendo, il rapido percorso di crescita e la fine dell'età dell'innocenza che aveva contraddistinto fino ad allora l'infanzia.

³ Ivi, p. 259.

⁴ *Ibidem*.

II.2. Ricordare l'infanzia: i contributi della psicoanalisi e del romanzo autobiografico

Con l'avvento della psicoanalisi e il tumulto portato dalle innovazioni freudiane, la letteratura del primo Novecento non poteva non subirne l'influenza. L'io del romanzo ottocentesco, in conflitto con la realtà del conformismo borghese, nel romanzo novecentesco entra in conflitto con se stesso e all'interno di se stesso, secondo il principio per cui «l'io non è padrone in casa propria».⁵ Ecco allora che le vicende vengono raccontate dall'io narrante secondo i tempi e i modi in cui i ricordi riaffiorano dal «rimosso alle soglie della coscienza»;⁶ tra questi, possono emergere anche le memorie dell'infanzia.

In particolare, ne *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo il protagonista, l'iconico e «inetto a vivere» Zeno Cosini, tenta di far riaffiorare le memorie della sua infanzia, ma senza successo. Perciò, dato che la terapia psicanalitica proposta dal Dottor S. (*alter ego* di Sigmund Freud o dello stesso Svevo) prevede una visione per intero delle esperienze del paziente per risalire alle radici dei suoi traumi psicologici, Zeno finisce per inventare la sua prima infanzia partendo dall'immagine di un neonato che non può essere lui e che riconduce per logica al figlio della cognata:

Nel dormiveglia ricordo che il mio testo asserisce che con questo sistema si può arrivar a ricordare la prima infanzia, quella in fasce. Subito vedo un bambino in fasce, ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata e che ci fu fatto vedere quale un miracolo perché ha le mani tanto piccole e gli occhi tanto grandi. Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute. Quando arriverai a sapere che sarebbe bene tu sapessi mandare a mente la tua vita, anche quella tanta parte di essa che ti ripugnerà? E intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti

⁵ SIGMUND FREUD, *Una difficoltà della psicoanalisi* (1916), in *Opere complete*, vol. VIII, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1976, p. 663.

⁶ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 255.

avvieranno al dolore e alla malattia cui sarai spinto anche da coloro che non lo vorrebbero. Come fare? È impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. Eppoi – fantolino! – sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma, certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono.⁷

I dettagli personali del bambino sono scarnissimi, praticamente del tutto assenti, solo una vaga immagine di un neonato in fasce, che crea subito un pretesto per ampliare il discorso: quel «fantolino» diventa un'immagine universale – *il bambino* – che veicola la riflessione astratta sulla vita che nasce e si sviluppa (il bambino è, anche qui, «inconscio», ingenuo, ancora puro) e scorre via, conducendo l'essere umano a inevitabili dolori e malattie, alla stregua di un ordigno esplosivo latente, una «combinazione misteriosa» presente in tutti gli organismi e pronto alla detonazione.

L'immagine del bambino ritorna più avanti ne *La coscienza di Zeno* nel momento in cui il protagonista, passeggiando insieme all'amico e rivale Guido, ritorna sul luogo in cui aveva avuto precedentemente l'impulso di ucciderlo; confronta così i suoi sentimenti attuali con quelli passati, ponendosi un dubbio: «Ero io buono o cattivo?». La domanda fa risalire alla memoria di Zeno un altro ricordo della sua infanzia:

Mi vedevo bambino e vestito (ne sono certo) tuttavia in gonne corte, quando alzavo la mia faccia per domandare a mia madre sorridente: «Sono buono o cattivo, io?». Allora il dubbio doveva essere stato ispirato al bimbo dai tanti che l'avevano detto buono e dai tanti altri che, scherzando, l'avevano qualificato cattivo. Non era affatto da meravigliarsi che il bimbo fosse stato imbarazzato da quel dilemma. Oh incomparabile originalità della vita! Era meraviglioso che il dubbio ch'essa aveva già

⁷ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di Cristina Benussi, Milano, Feltrinelli, 2015 (1923), p. 5.

inflitto al bimbo in forma tanto puerile, non fosse stato sciolto dall'adulto quando aveva già varcata la metà della sua vita. [...] Certamente il bimbo quando aveva sentito vagare quel dubbio nella testa da poco libera dalla cuffia, non ne aveva sofferto tanto perché ai bambini si racconta che della cattiveria si guarisce. Per liberarmi da tanta angoscia volli credere di nuovo così, e vi riuscii.⁸

Zeno si affida a un ricordo, veritiero o inventato che sia, per superare una *impasse*: il dubbio sulla sua natura, l'essere buono o cattivo. «Dalla cattiveria si guarisce», così si racconta ai bambini e così Zeno intende liberarsi dal dubbio; torna dunque bambino, ingenuo e dipendente dai giudizi e dalle regole altrui, accetta la propria situazione e si convince di poter guarire.

Nel diario, Zeno racconta allo psicanalista alcuni sogni inventati di sana pianta⁹ solo per compiacerlo. Altri sogni, invece, crede che siano genuine «riproduzioni di giorni lontani» della sua infanzia mentre in realtà non sono altro che «scheletri d'immagini» che non suscitano alcuna emozione in lui, rivelandosi quindi dei ricordi costruiti.

Avrei potuto sospettare subito che non erano tali perché, appena svanite, le ricordavo, ma senz'alcun'eccitazione o commozione. Le ricordavo come si ricorda il fatto raccontato da chi non vi assistette. Se fossero state vere riproduzioni avrei continuato a riderne e a piangerne come quando le avevo avute. [...] In verità, noi non avevamo più che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini.¹⁰

Quasi alla fine del romanzo è collocato un sogno autentico, e non quindi inventato da Zeno, che sembra voler chiudere una «prospettiva circolare dell'autobiografia

⁸ Ivi, pp. 276-277.

⁹ Questo allo scopo di «portare alle estreme conseguenze il carattere artificiale e congetturale dell'analisi»: EMANUELE ZINATO, *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Usepe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di Stefano Brugnolo, Pisa, Pacini Editore, 2012, p. 3.

¹⁰ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 337.

ricongiungendosi all'immagine perturbante del 'bambino in fasce' del Preambolo». ¹¹ Zeno sogna di essere tornato un bambino che, a sua volta, sta sognando:

Sognai di me stesso ridivenuto bambino e soltanto per vedere quel bambino come sognava anche lui. Giaceva muto in preda ad una letizia che pervadeva il suo minuto organismo. Gli pareva di aver finalmente raggiunto il suo antico desiderio. Eppure giaceva là solo e abbandonato! Ma vedeva e sentiva con quell'evidenza come si sa vedere e sentire nel sogno anche le cose lontane. [...] In quella gabbia non v'era che un solo mobile, una poltrona e su questa sedeva una donna formosa, costruita deliziosamente, vestita di nero, bionda, dagli occhi grandi e azzurri, le mani bianchissime e i piedi piccoli in scarpine laccate delle quali, di sotto alle gonne, sporgeva solo un lieve bagliore. Devo dire che quella donna mi pareva una cosa sola col suo vestito nero e le sue scarpine di lacca. Tutto era lei! Ed il bambino sognava di possedere quella donna, ma nel modo più strano: era sicuro cioè di poter mangiarne dei pezzettini al vertice e alla base. ¹²

Un sogno nel sogno, nel quale il Dottor S. riconosce un latente complesso di Edipo e annuncia entusiasta la guarigione di Zeno. Quest'ultimo però non comprende come ciò possa averlo guarito («avevo appreso che avevo desiderato di portar via la moglie – mia madre! – a mio padre e non mi sentivo guarito?»). ¹³ Ancora una volta, Zeno esprime i suoi dubbi sull'effettiva efficacia della psicanalisi, dubbi che lo condurranno alla riflessione finale, in cui afferma la propria guarigione grazie al commercio delle armi e, soprattutto, grazie alla sua «convinzione» di essere già in salute, poiché è «una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere». ¹⁴

¹¹ SILVIA CONTARINI, «*Vedere l'infanzia*»: modelli autobiografici e retorica freudiana nella *Coscienza di Zeno*, intervento al convegno internazionale "Italo Svevo and its legacy", Oxford, 2011, www.weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/svevo_2011.html, p. 14.

¹² I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 341.

¹³ Ivi, p. 342.

¹⁴ Ivi, p. 363.

In definitiva, *La coscienza di Zeno* dichiara l'impossibilità di accedere a ricordi d'infanzia reali: «la rappresentazione dell'infanzia, dopo Freud, è divenuta un enigma», «un groviglio di contraddizioni logiche».¹⁵

Ma la rievocazione e il ricordo dell'infanzia sono oggetto soprattutto del romanzo autobiografico, quel filone proprio del Novecento che unisce la tradizione autobiografica alla forma del romanzo. Il romanzo *non fiction* si diffonde soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, periodo in cui si infittiscono i resoconti sulla guerra, sull'antifascismo e sulla Resistenza, oltre a testi prettamente memorialistici incentrati sulla propria infanzia, realizzati da esponenti di qualunque estrazione sociale. Bisogna nondimeno tener presente che «la memorialistica moderna tende a essere molto narrativizzata» poiché «l'esibizione della centralità dell'io mira proprio a esaltare l'autorevolezza della sua versione degli accadimenti in cui è stato implicato, siano essi storicamente intercorsi o liberamente inventati».¹⁶ Il lettore deve dunque tener conto del valore relativo di questo genere letterario, soppesando quanto di 'vero' c'è in una testimonianza e quanto di 'artisticamente reinterpretato'. Detto questo, passiamo ad alcuni esempi di questo genere letterario.

Memorie d'una ragazza perbene (1960) di Simone de Beauvoir è un romanzo autobiografico che racconta l'infanzia dell'autrice e la sua difficoltà a essere una «brava bambina», in bilico tra un'austera e borghese educazione impartita dalla madre severa e la libertà dell'intellettuale incarnata dal padre. L'emancipazione intellettuale e femminile che ha conquistato in età adulta vogliono essere un esempio per le donne, capaci di raggiungere la stessa libertà e gli stessi risultati degli uomini.

¹⁵ E. ZINATO, *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Usepe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 4.

¹⁶ VITTORIO SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo: La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano. Il Saggiatore, 2007, p. 49.

Un altro esempio è *Padre padrone* (1975) di Gavino Ledda, la testimonianza autobiografica di una dura educazione, condita da abituali percosse, che condanna un bambino di soli sei anni a governare il gregge di famiglia, rinunciando alla scuola. La volontà di emanciparsi dalla condizione di pastore analfabeta però porterà il giovane Gavino a ottenere la licenza di quinta elementare da privatista e in seguito ad arruolarsi nell'Esercito, lasciando così il paese natale.

Ancora una volta emerge nella letteratura incentrata sull'infanzia e sull'adolescenza il desiderio di emancipazione proprio del romanzo di formazione che, come già abbiamo affermato, non si esaurisce ma arricchisce gli altri generi letterari.

II.3. La fine dell'età dell'innocenza

Dalla seconda metà del Novecento in poi, la narrativa italiana pone la sua attenzione sul delicato rapporto tra infanzia e mondo degli adulti, in particolare sul passaggio dall'una all'altra fase. In pieno clima neorealista, i romanzi indirizzati a un pubblico adulto si appropriano delle caratteristiche del romanzo di formazione – desiderio di crescita, maturazione e affermazione della propria personalità – opponendo allo spaesamento dello sviluppo il ricordo nostalgico dell'infanzia perduta:

L'idoleggiamento nostalgico della *infantia felix*, ingenua e baldanzosa, cerca sì di imporsi nell'animo di chi la reimmagina da adulto, scrivendone. Ma l'incanto prende vita solo per contrapporgli il disorientamento penoso suscitato dalle prime difficoltà del farsi grandi, senza esservi stati preparati. Le due grandi tappe dell'età di passaggio, la scoperta dei rapporti di sesso e di quelli economici, acquistano un'aura di struggimento drammatico, come preludio alla fatica senza fine dell'età matura.¹⁷

¹⁷ Ivi, p. 43.

La scoperta del sesso come iniziazione alla vita adulta è una tematica che compare nel romanzo *Agostino* (1943) di Alberto Moravia. Il giovane protagonista ha tredici anni, è orfano del padre e vive con la madre un rapporto affettuoso e spensierato. Durante una vacanza estiva entra in scena un giovane uomo che scuote l'equilibrio familiare e induce Agostino a vedere con occhi diversi la propria madre, ancora giovane, attraente e carica di sensualità. Inoltre, le attenzioni omosessuali di un bagnino e la scoperta dell'esistenza delle case di tolleranza segnano la fine dell'innocenza di Agostino, lasciandolo in bilico tra il mondo dell'infanzia, al quale non può più fare ritorno, e il mondo degli adulti, ancora inaccessibile, nella frustrante e alienante adolescenza: spinto dalla curiosità e dagli istinti, non riesce ad accedere nella casa di tolleranza perché troppo giovane e anche la sua richiesta alla madre di essere trattato da uomo rimane inascoltata.

Un altro orfano, stavolta della madre, è il protagonista quattordicenne de *L'isola di Arturo* (1957) di Elsa Morante. Arturo trascorre una sorta di fanciullezza edenica, in cui «lo spazio e il tempo dell'Isola sono rappresentati come spazio primordiale. Il fanciullo ci vive in uno stato robinsoniano e selvaggio: trasandato, sporco e senza far uso del denaro».¹⁸ Il passaggio all'età adulta avviene tramite una doppia iniziazione sessuale: sul piano fisico, Arturo scopre il sesso grazie alla vedova Assuntina, ma sono le rivelazioni e la presa di coscienza dell'omosessualità del padre che segnano definitivamente il passaggio all'età adulta e l'allontanamento volontario dall'isola di Procida, simbolo dell'infanzia ormai perduta.

Il romanzo ha come sottotitolo *Memorie di un fanciullo* e si presenta nella forma di un romanzo autobiografico: Arturo-adulto racconta in prima persona i ricordi della sua

¹⁸ E. ZINATO, *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 13.

giovinezza, è dotato di «superiorità cognitiva rispetto al se stesso fanciullo» e perciò può «intervenire anticipando ciò che è ignoto al protagonista». ¹⁹

Restando sul piano delle tecniche narrative, si affermano nel panorama italiano i romanzi che eliminano del tutto il fattore del ricordo e offrono al lettore una narrazione in prima o in terza persona dal punto di vista del giovane protagonista:

A caratterizzare questa narrativa è l'adozione di un punto di vista interno al mondo dei ragazzi, che volge a sottolinearne la separatezza da quello degli adulti: una autonomia generazionale destinata a sfociare in un rifiuto pregiudiziale della civiltà costruita dai padri e dalle madri. ²⁰

La separazione tra questi due mondi risulta proporzionalmente maggiore al diminuire dell'età del protagonista, che diventa narratore omodiegetico: il lettore dipenderà quindi dalle conoscenze ed esperienze del bambino, che spesso non comprenderà del tutto le dinamiche del mondo degli adulti e sarà costretto a interpretarlo secondo la propria chiave di lettura, per lo più spiazzante o fantasiosa.

È questo il caso di due romanzi, su cui mi soffermerò più avanti, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino e *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti, diversi per tematiche e contesto storico, ma entrambi validi esempi di come le brutture e i “giochi dei grandi” entrano prepotentemente nel mondo dei bambini, inquinandone l'infanzia e ponendo fine precocemente all'età dell'innocenza. Questa dell'infanzia corrotta è una tematica molto sentita nel panorama letterario italiano di fine Novecento:

Ma davvero tutt'altra diviene la situazione quando il protagonista si lascia sedurre dalle voci degli adulti che lo incitano a contravvenire le leggi primarie della

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo: La narrativa italiana nel secondo Novecento*, cit., p. 43.

convivenza civile: a delinquere insomma. Dal romanzo di formazione passiamo a quello di emarginazione: il ragazzo si colloca nei territori dell'asocialità e si conforma ai criteri comportamentali del disordine costituito. [...] E al paradosso della educazione diseducativa viene conferito maggior risalto abbassando il livello d'età dei soggetti in causa: il gruppo di ragazzini e ragazzine depravati della Simona Vinci di *Dei bambini non si sa niente* (1997) o il piccolo camorrista killer di *Certi bambini* (2001) di Diego De Silva sono coetanei di Pinocchio o della piccola vedetta lombarda, ma i destinatari delle loro fosche imprese sono lettori adulti.²¹

Paradossalmente, l'infanzia diventa più 'adulta' e i piccoli protagonisti vivono esperienze sempre più estreme, arrivando addirittura a compiere l'omicidio. L'antitetico rapporto tra i bambini e il male (sia fare il male sia subirlo) viene affrontato nei più diversi generi letterari e alla luce di differenti tematiche. Prima fra tutti, la guerra.

II.4. Raccontare “di scorcio”: *Il sentiero dei nidi di ragno*

Pubblicato nell'ottobre del 1947 dall'editore Einaudi di Torino, *Il sentiero dei nidi di ragno* è il primo romanzo di Italo Calvino e l'opera con cui si afferma come scrittore. Attingendo dalle sue esperienze personali, in questo romanzo racconta ciò che il paese aveva vissuto, ovvero l'esperienza della guerra civile e della Resistenza, ma in modo innovativo: al contrario delle numerose testimonianze a caldo e documentarie che inondarono il panorama letterario italiano alla fine del secondo conflitto mondiale, *Il sentiero* si presenta come un romanzo incentrato sulle vicende di un bambino che osserva con ingenuità e sfacciataggine le vicende della guerra e della Resistenza partigiana.

Pin è un orfano di circa dieci anni che vive con la sorella Rina in un paesino della Liguria. È il 1943, i militari tedeschi occupano le città e i partigiani si rifugiano nei boschi.

²¹ Ivi, pp. 44-45.

Il bambino, alla costante ricerca di amicizie, è allontanato dai giochi dei suoi coetanei e canzonato dagli adulti a causa delle relazioni della sorella prostituta con i militari nazisti e fascisti. Per provare la sua fedeltà alla Resistenza, Pin viene spinto dagli uomini dell'osteria a rubare l'arma di Frick, il marinaio tedesco amante di sua sorella; una volta ottenuta, la nasconde in un posto che solo lui conosce, ovvero un sentiero in cui fanno il nido i ragni. Viene tuttavia accusato del furto e incarcerato. Riesce a fuggire con l'aiuto di Lupo Rosso, un ragazzo partigiano poco più grande di lui, che lo abbandona suo malgrado nel bosco. Viene trovato da Cugino, un altro partigiano, che lo porta con sé tra le montagne, in uno degli accampamenti segreti della Resistenza. Pin fa la conoscenza di altri antifascisti, alcuni tutt'altro che eroici e caratterizzati dai più diversi valori e ideologie. Pin però scopre la relazione amorosa tra il comandante, detto il Dritto, e Giglia, la moglie del cuoco, e la rivela ai compagni della brigata; il Dritto tenta allora di zittirlo e Pin scappa via, rifugiandosi nel suo luogo segreto, il sentiero dei nidi di ragno. Qui scopre che la pistola non c'è più, probabilmente trovata dal traditore Pelle. Tornato a casa, scopre che Pelle ha dato proprio la pistola che cercava a sua sorella, sempre più complice delle truppe tedesche; furibondo, Pin prende l'arma e scappa ancora. Viene ritrovato da Cugino, che fa intendere al bambino di essere interessato alla prostituta e gli chiede di aspettarlo. Echeggiano degli spari, poi l'uomo torna – troppo presto, secondo Pin – e insieme si allontanano dal paese.

Il personaggio di Pin presenta una forte caratterizzazione basata sui contrari: è maleducato, sboccato e ribelle, «ha una voce rauca da bambino vecchio»,²² canta canzonacce sul sesso, la guerra e le prigionie, ma nonostante tutto ha mantenuto una visione ingenua e innocente del mondo. Il romanzo, anche se narrato in terza persona, offre al

²² ITALO CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2010 (1947), p. 4.

lettore le vicende filtrate dalla personale interpretazione di Pin, che attribuisce un carattere favoloso anche a situazioni comuni o addirittura crudeli:

Quando Pin come Pinocchio erra solo, perduto ed affamato nella campagna, vede un ciliegio: «che sia sorto lì per incantesimo?». Quando pulisce le armi, «non sono più arnesi per uccidere, ma giocattoli strani e incantati». Anche il parco della villa in cui tedeschi torturano i partigiani appare a Pin, che vi viene malmenato, come «uno scenario incantato» al punto che egli «ha quasi dimenticato i colpi ricevuti».²³

E la vera sfida è proprio mostrare il mondo attraverso uno sguardo ancora incantato (e non con il rassegnato disincanto degli adulti), «come ha fatto notare Calvino nella *Prefazione a I nostri antenati*, “il pregio è d’essere favoloso quando si parla di proletariato e di fattacci di cronaca, mentre a esserlo parlando di castelli e di cigni non c’è nessuna bravura”. Ciò significa che la categoria del favoloso, lontano dall’escluderle, comprende la realtà sociale e le atrocità della Storia».²⁴ Calvino, come i suoi contemporanei, ha avvertito la responsabilità di dover dare testimonianza di un importante periodo storico, ma seguendo il suo «ritmo» e «andirivieni»:

A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l’avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d’un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma allo stesso tempo ne rendesse il colore, l’aspro sapore, il ritmo...²⁵

²³ GILBERT BOSETTI, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell’infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Pesaro, Metauro, 2005, p. 320.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XII.

Nasce quindi Pin, un personaggio che in comune con Calvino ha molto più di quanto possa sembrare, nonostante il divario di età e classe sociale tra i due sia ampio. In comune però c'è il rapporto che entrambi condividono con l'esperienza della guerra e la società:

Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto cantata sua provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni «fuori-legge», corrisponde al modo «intellettuale» d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni.²⁶

Lo sbandamento dell'Italia nel 1943 che aveva colto di sorpresa i giovani coetanei di Calvino, ne *Il sentiero* è rappresentato dall'occhio indagatore di Pin che «tenta di decifrare i comportamenti degli adulti in quelle ore decisive».²⁷ Benché infatti Pin conosca molte cose del mondo dei grandi (le canzonacce che canta all'osteria, l'«odore di maschio e di femmina» della stanza della sorella), non riesce a comprendere gli adulti, le loro motivazioni e il loro modo di agire. «Pin ama i grandi, ama fare dispetti ai grandi, ai grandi forti e sciocchi di cui conosce tutti i segreti»,²⁸ ambisce alla loro amicizia e pur di ottenerla si fa sbeffeggiare, deridere e a sua volta provoca gli uomini dell'osteria, infine accetta di rubare la pistola del marinaio. Addirittura, quando viene catturato e malmenato dai militari tedeschi, Pin ostenta una solida fermezza che lo porta eroicamente a non tradire quelli che crede essere suoi compagni.

²⁶ Ivi, p. XX.

²⁷ G. BOSETTI, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, cit., p. 323.

²⁸ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 16.

Piange, invece, un pianto enorme, esagerato, totale come il pianto dei neonati, misto a urla e imprecazioni e a pestate di piedi che lo si sente per tutto il casamento del comando tedesco. Non tradirà Miscèl, Giraffa, l'Autista e gli altri: sono i suoi veri compagni. Pin ora è pieno d'ammirazione per loro perché sono nemici di quelle razze bastarde. Miscèl può star sicuro che Pin non lo tradirà, di là certo sentirà i suoi gridi e dirà: «Un ragazzo di ferro, Pin, resiste e non parla».²⁹

Ma l'ennesima beffa da parte degli adulti arriva poco dopo, quando parla con Miscèl, anch'egli catturato e minacciato, che si rivela presto come traditore: «Ho fatto domanda per la brigata nera. Mi hanno spiegato i vantaggi, lo stipendio che si piglia. Poi, sai, nei rastrellamenti puoi girare per le case e perquisire dove vuoi».³⁰ Anche a Pin viene proposto di entrare nella brigata nera, ma egli risponde malamente.

Con Miscèl Pin è rimasto male non perché giudichi che ha compiuto una brutta azione, che sia un traditore. Solo lo irrita lo sbagliarsi tutte le volte e non poter mai prevedere quel che fanno i grandi.³¹

Pin rifiuta dunque non per morale ma perché ancora una volta non ha compreso le azioni degli adulti, è stato usato e non ha ottenuto il riconoscimento a cui tanto aspira. Il suo giudizio sugli adulti è profondamente negativo:

I grandi sono una razza ambigua e traditrice, non hanno quella serietà terribile nei giochi propria dei ragazzi, pure hanno anch'essi i loro giochi, sempre più seri, un gioco dentro l'altro che non si riesce mai a capire qual è il gioco vero. [...] Non ci si può mai fidare di quel che dicono.³²

²⁹ Ivi, p. 30.

³⁰ Ivi, p. 31.

³¹ Ivi, p. 32.

³² Ivi. pp. 21-22.

Il bambino ormai si sente escluso dal mondo degli adulti, non riesce ad accedervi e ormai non può nemmeno più voltarsi e far ritorno nel mondo dei bambini:

Ma i ragazzi non vogliono bene a Pin: è l'amico dei grandi, Pin, sa dire ai grandi cose che li fanno ridere o arrabbiare, non come loro che non capiscono nulla quando i grandi parlano. Pin alle volte vorrebbe mettersi coi ragazzi della sua età.³³

I bambini non lo accettano nei loro giochi perché turbati dalle storie di violenza e sesso che racconta e dalla sua smania di “fare il grande”. Le madri non vogliono che il monello giochi con i loro figli e lo allontanano, anche a suon di bastonate. A Pin non resta che fantasticare, rifugiarsi ancora nel suo mondo magico, sognare di impressionare i coetanei e vendicarsi degli adulti:

Pin vorrebbe sdraiarsi nella sua cuccetta e stare a occhi aperti e [...] fantasticare di bande di ragazzi che lo accettino come loro capo, perché lui sa tante cose più di loro, e tutti insieme andare contro i grandi e picchiarli e fare cose meravigliose, cose per cui anche i grandi siano costretti a ammirarlo ed a volerlo come capo, e insieme a volergli bene e a carezzarlo sulla testa. Ma invece lui deve muoversi nella notte solo e attraverso l'odio dei grandi, e rubare la pistola del tedesco, cosa che non fanno gli altri ragazzi che giocano con pistole di latta e spade di legno. [...] gli basterebbe una di quelle pistole per bambini che fanno lo sparo con una striscia di fulminanti rossi e con quella fare tanto spavento ai grandi da farli cadere svenuti e chiedergli pietà.³⁴

Ciò che in realtà cerca Pin è un'infanzia come quella dei suoi coetanei, semplice e ingenua, sotto la protezione delle madri che vegliano sui loro giochi. Pin, che vive un'infanzia senza l'insegnamento dei genitori e con il solo esempio della sorella dissoluta e traditrice, vive in una sorta di alienazione da un mondo che non sente proprio e che non

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ Ivi, p. 16.

riesce a chiamare casa, tanto che anche la sua «cuccetta» appare poco più di un rifugio temporaneo: non gli è difficile abbandonare la casa della sorella o l'osteria o lo stesso casolare dei partigiani, e più volte. Addirittura, anche in prigione immagina una possibile vita, in cui lui e il suo padrone, il ciabattino Pietromagro, aprono un laboratorio «per fare le scarpe ai carcerati» e «cantare canzoni ai carcerati e ai secondini», un lavoro «divertente come un gioco» in modo che anche «stare in prigione non sarebbe spiacevole».³⁵ Qualsiasi luogo pare andare bene, a patto che Pin venga accolto e accettato.

Il contatto con la natura, nei boschi vicino all'accampamento dei partigiani, sembra rasserenare il bambino, facendogli scordare le lordure della città degli uomini e svelandogli infinite meraviglie «colorate e nuove»:

Invece, andando al mattino per i sentieri Pin dimentica le strade vecchie dove stagna l'orina dei muli, l'odore di maschio e femmina del letto sfatto di sua sorella, il gusto acre dei grilletti schiacciati e del fumo ch'esce dagli otturatori aperti, il sibilo rosso e rovente delle frustate nell'interrogatorio. Qui Pin ha fatto scoperte colorate e nuove: funghi gialli e marrone che affiorano umidi dal terriccio, ragni rossi su grandissimi invisibili reti, leprotti tutti gambe e orecchie che ad un tratto sbucano sul sentiero e spariscono subito a zig zag.³⁶

Ma ciò non basta: la continua ricerca di un suo posto nel mondo, un rifugio magico al pari del tanto idolatrato sentiero dei nidi di ragno, e le continue delusioni lo fanno sentire sempre più solo e arrabbiato; non potendo sfogare la sua frustrazione sugli adulti stessi, Pin infierisce sugli animali e la natura, dando prova di una cattiveria a tratti sadica, propria del «carnaio del genere umano»:

³⁵ Ivi, p. 43.

³⁶ Ivi, pp. 94-95.

Ma basta un richiamo improvviso e fuggevole e Pin è ripreso dal contagio del peloso e ambiguo carnaio del genere umano: ed eccolo a occhi strabuzzati e lentiggini fitte che spia gli accoppiamenti dei grilli, o infilza aghi di pino nelle verruche del dorso di piccoli rospi, o piscia sopra i formicai guardando la terra porosa sfriggere e sfaldarsi e lo sfangare via di centinaia di formiche rosse e nere. Allora Pin si sente attirato ancora dal mondo degli uomini, degli uomini incomprensibili con lo sguardo opaco e la bocca umida d'ira.³⁷

L'apice della frustrazione lo raggiunge alla fine della sua esperienza tra i partigiani, che si sono rivelati essere uomini comuni, come quelli dell'osteria, con i loro pregi e i molti difetti. Pin, ancora una volta, si sente tagliato fuori:

È triste essere come lui, un bambino nel mondo dei grandi, sempre un bambino, trattato dai grandi come qualcosa di divertente e di noioso; e non poter usare quelle loro cose misteriose ed eccitanti, armi e donne, non potere far mai parte dei loro giochi. Ma Pin un giorno diventerà grande, e potrà essere cattivo con tutti, vendicarsi di quelli che non sono stati buoni con lui: Pin vorrebbe essere grande già adesso, o meglio, non grande, ma ammirato o temuto pur restando com'è, essere bambino e insieme capo dei grandi, per qualche impresa meravigliosa.³⁸

Si contraddice più volte, non sa in quale mondo stare, se essere grande per vendicarsi o bambino a capo dei grandi: sogni utopici e di onnipotenza, che sfociano in un pensiero d'infantile desiderio di avventura e riconoscimento, ovvero il compiere un'«impresa meravigliosa», che renda tutti orgogliosi di Pin. Da questi dettagli si evince la purezza dell'infanzia rimasta ancora intatta, seppur irrimediabilmente infangata.

Un esempio di immaginazione puerile, sognante e cruda allo stesso tempo è l'episodio in cui Pin viene incaricato di seppellire il falchetto di Mancino, il cuoco della brigata. Pin si sofferma a riflettere, utilizzando pensieri corti ed elementari tipici dei

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 150.

bambini, che «basta una piccola fossa; un falchetto non è un uomo». Ma poi apre le palpebre del volatile, «bianche e nude, quasi umane». Allora sogna di lanciare il falchetto in aria, vederlo «partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro», «fino a un paese incantato in cui tutti siano buoni». ³⁹ Il falchetto, prima umanizzato, diventa un compagno che può salvare Pin, portandolo in un luogo ideale in cui il bambino può trovare la felicità. Ma l'idillio finisce improvvisamente: il falchetto è morto e Pin lo ricopre di terra, seppellendo con lui anche i suoi sogni infantili di speranza.

Anche le parole che non conosce sono oggetto di meraviglia per Pin: il lessico dei partigiani è un vero mistero: «un'altra parola misteriosa: *sim! gap!*!». Pin prova a usare questi termini per comunicare con gli adulti, pur senza conoscerne il significato e intavolando conversazioni che lui stesso non comprende. Anche quando apprende che la pistola del marinaio Frick è una P. 38, Pin si entusiasma: «pi-trentotto, che bel nome, pi-trentotto!».

Oltre al lessico, Pin non comprende nemmeno la guerra e le sue dinamiche, per cui quando vede che il gruppo di partigiani torna al rifugio con un uomo «sconosciuto e giallo» non gli viene in mente che potrebbe essere un prigioniero condannato alla fucilazione:

L'uomo va con loro, docile, nei prati secchi e nebbiosi che si stendono alla fine del bosco e nessuno lo vede più tornare e qualche volta, addosso a uno degli altri, si rivede il suo cappello o la sua giacca o le sue scarpe chiodate. Questa è una cosa misteriosa e affascinante e Pin vorrebbe ogni volta accodarsi al piccolo drappello che s'incammina per i prati; ma gli altri lo scacciano con male parole.⁴⁰

³⁹ Ivi, p. 133.

⁴⁰ Ivi, p. 84.

Il Dritto allora gli fa «uno scherzo»: conduce il bambino al prato dove è stato abbandonato un «corpo umano già gonfio a schiena nell'erba». Pin, pur con sguardo «incantato», non si sofferma a chiedersi chi è quell'uomo; vede un rospo che sembra una «mano nera» che «s'aggrappa come la mano d'un annegato» e fugge via terrorizzato. Si riesce quasi a sentire in questa scena la risata «tra i denti cattivi» del Dritto, il comandante che per l'amore della moglie di Mancino mette in pericolo tutti i suoi compagni.

L'ingenuità del bambino – il quale, è da precisare, è tutt'altro che candido e ingenuo quando sorprende i due amanti – è una caratteristica che emerge con più forza se confrontata con l'agire subdolo degli adulti, come lo scherzo maligno del Dritto e l'incontro finale con Cugino: un personaggio solitario, tradito dalle donne, è lui che trova Pin abbandonato nel bosco e lo porta al sicuro nell'accampamento dei partigiani, ed è sempre lui che incontra nuovamente il bambino dopo la sua doppia fuga dall'accampamento e dalla città. Pin si fida ciecamente di quell'uomo: «L'unico con cui si può andare d'accordo è il Cugino, il grande, dolce e spietato Cugino».⁴¹ A lui solo rivela dove si trova il suo luogo segreto, il sentiero dei nidi di ragno, e gli indica la strada per raggiungere la casa di sua sorella. Gli spari che si sentono poco dopo nella notte non fanno presagire nulla a Pin, che si preoccupa solo per il Cugino. Ingenuo e con il cuore ancora puro di bambino, Pin non collega gli spari al ritorno tempestivo dell'amico. Ha trovato la sua guida e il suo conforto: «È davvero il Grande Amico, il Cugino». Così, privo di ogni dubbio, stringe le mani «calde di pane» e «continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano».⁴²

⁴¹ Ivi, p. 143.

⁴² Ivi, p. 159.

CAPITOLO TERZO

IL BAMBINO DI FRONTE ALLA PAURA DEL DIVERSO E DELL'IGNOTO

In questo capitolo saranno presi in esame due romanzi lontani tra loro per luogo e ambientazione temporale, ma che presentano numerose convergenze per quanto riguarda le tematiche affrontate e le modalità di scrittura. Inoltre, in entrambe le opere la figura del bambino è centrale e veicola messaggi morali indirizzati al pubblico adulto. Si tratta de *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee e di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti.

III.1. *Il buio oltre la siepe*: la paura del diverso

Pubblicato nel 1960, *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mockingbird*) consacrò l'allora sconosciuta Nelle Harper Lee a un immediato successo che le valse nell'anno successivo il premio Pulitzer.¹

Ambientato all'inizio degli anni Trenta nell'immaginaria Maycomb, un'agricola cittadina dell'Alabama fortemente ispirata alla natale Monroeville della scrittrice, il romanzo affronta in modo semplice ma profondo il tema del razzismo e delle disparità

¹ Il premio Pulitzer è l'onorificenza nazionale statunitense più prestigiosa per il giornalismo, la scrittura e le composizioni musicali. L'elenco dei vincitori del premio Pulitzer del 1961 è consultabile su www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1961.

sociali. Narratrice e protagonista della storia è Jean Louise “Scout” Finch, «fragile e manesca replica in carta-carbone proprio della scrittrice»,² che da adulta racconta un periodo di tre anni della sua infanzia, trascorso prevalentemente tra la scuola e i giochi estivi con il fratello maggiore Jem e l’amico Dill, ma offuscato nell’estate dei suoi otto anni da una grave vicenda: Tom Robinson, un bracciante nero, viene accusato di violenza sessuale nei confronti di una ragazza bianca, Mayella, figlia dell’ignorante e violento Bob Ewell. Il padre di Scout e Jem, Atticus Finch, è un brillante avvocato nonché un modello di integrità morale e giustizia, il quale si prende carico della difesa dello sventurato Tom. Pur dimostrando l’assenza di prove e la totale innocenza dell’imputato, il tribunale di Maycomb condanna il bracciante; sapendo di non avere altre possibilità, Tom tenta di fuggire ma viene ucciso dalle fucilate delle guardie. Scout e Jem sono molto scossi dalla notizia ma notano con tristezza che ben pochi concittadini ne sono dispiaciuti; questi ultimi anzi definiscono con disprezzo Atticus un “negrofilo” per essersi schierato con la gente di colore. Nel frattempo l’odio di Bob Ewell verso Atticus si inasprisce al punto da spingere l’uomo a cercare di uccidere Jem e Scout nella notte di Halloween, mentre tornavano a casa da una rappresentazione scolastica. I due bambini fortunatamente vengono salvati da Arthur Radley, il misterioso vicino di casa “Boo”, che nella colluttazione uccide Ewell. Per evitare al malato Boo il processo per omicidio e l’attenzione di tutta la cittadina, lo sceriffo dice ad Atticus che archiverà il caso come un incidente.

Il buio oltre la siepe rimane ancora oggi, a distanza di più di cinquant’anni, un romanzo dalle tematiche sempre attuali, caratterizzato da una scrittura semplice e scorrevole, la cui lettura è consigliata sia nelle scuole che ai lettori adulti per il suo

² DANIELE ABBIATI, *Ecco che cosa si nasconde dietro la siepe di Harper Lee*, in «Il Giornale», 4 agosto 2013.

messaggio di denuncia contro un'intolleranza e un razzismo ben radicati negli Stati del Sud degli anni Sessanta e che ancora oggi sopravvivono in molte parti del mondo.

È stato a lungo il primo e unico romanzo pubblicato di Harper Lee, tanto che si ipotizzò che tale rimanesse: un'opera successiva non avrebbe mai potuto competere con un bestseller di portata mondiale che, ormai al pari delle grandi opere, «vive brillantemente di vita propria», sovrastando la sua stessa creatrice.

Harper Lee [...] si presenta alle feste organizzate in suo onore con molta vergogna nel confrontarsi con quell'oggetto che vive brillantemente di vita propria e che lei a questo punto non ha più il coraggio di rivendicare come suo. Per riappropriarsene dovrebbe scriverne un altro, possibilmente all'altezza del primo, ma siccome il successo del primo è stato per lei una sorpresa le pare di non sapere come scrivere il secondo... E di fatto non lo sa e non può pretendere di saperlo, perché la stesura della seconda opera ha una logica distinta dall'avvenimento dell'esordio. Essa comporta per un verso una ripetizione e per un altro una differenza all'interno della ripetizione. Mentre l'esordio inizia e finisce senza variazioni, la seconda opera dovrà per forza cambiare, quando lei invece vorrebbe forse ripetere senza cambiare.³

Ed è così che a sorpresa nel 2015 è stato pubblicato *Va', metti una sentinella (Go Set a Watchman)*, insieme «ripetizione e differenza» del suo predecessore: ambientato una ventina di anni dopo i fatti accaduti ne *Il buio oltre la siepe*, il nuovo romanzo ha come protagonisti gli stessi personaggi ma dalle personalità stravolte. Ciò che ha fatto più discutere i lettori è la figura di Atticus Finch, che da retto e morale avvocato si è trasformato in un bieco segregazionista, addirittura legato al Ku Klux Klan. Per quanto riguarda lo stile, il romanzo «non ha la vivacità del primo, non è così trascinate e commosso. È comunque un libro molto serio che sceglie il sud come terreno di storia e

³ ERMINIA MACOLA, *Il tatto e la lettera. Ritorno sulla scrittura*, in *L'inconscio dopo Lacan. Il problema del soggetto contemporaneo tra psicoanalisi e filosofia*, a cura di Domenico Cosenza e Paolo D'Alessandro, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, pp. 241-242.

scava nelle contraddizioni e nell'ambiguità dei "buoni".⁴ E ancora: «È un nuovo e brutto libro [...] che è sembrato demolire il mito degli uomini di buona volontà in lotta nel Sud americano degli anni '30 contro la segregazione e l'iniquità razziale».⁵

In realtà *Va', metti una sentinella* è stato il primo romanzo scritto da Harper Lee; proposto già nel 1957, non fu accettato dall'editore, che convinse l'autrice a rivedere la storia, processo che portò nei due anni successivi alla nascita de *Il buio oltre la siepe*. Il primo scritto fu quindi abbandonato e 'ritrovato' in una cassetta di sicurezza da Tonja Carter, avvocato dell'autrice, quindi pubblicato con il consenso della stessa. Tuttavia Harper Lee aveva dichiarato di non essere interessata a pubblicare un altro romanzo:

«Ti sei mai chiesto - si rivolse Harper molti anni dopo all'amico reverendo Thomas Lane Butts - perché non abbia mai scritto un altro romanzo?»

«Certamente - rispose lui - come milioni di altre persone.»

«Innanzitutto - disse lei - per niente al mondo mi esporrei di nuovo a quel tipo di clamore e pubblicità. Apprezzo troppo la mia privacy. E poi, perché provare a ridire un'altra volta ciò che avevo già detto?»⁶

Quali che siano state davvero le dinamiche che hanno portato Harper Lee a questo tardivo ripensamento riguardo alla pubblicazione di *Va', metti una sentinella*, non sviscerano la grande fama e il profondo messaggio racchiuso nel suo capolavoro, il «libro che fece esplodere cinquant'anni prima, nel proprio Paese e nel resto del mondo, la bomba antirazzista».⁷

⁴ GOFFREDO FOFI, *Harper Lee torna a Maycomb*, in «Internazionale», 4 dicembre 2015.

⁵ VITTORIO ZUCCONI, *La coscienza americana e le colpe dei padri*, in «La Repubblica», 20 febbraio 2016.

⁶ D. ABBIATI, *Ecco che cosa si nasconde dietro la siepe di Harper Lee*, cit.

⁷ *Ibidem*.

III.2. *Io non ho paura*: la paura dell'ignoto

Niccolò Ammaniti esordisce come scrittore nel 1994, ma solo nel 2001 raggiunge la notorietà a livello nazionale con il suo terzo romanzo, *Io non ho paura*; a quindici anni dalla sua pubblicazione è ormai considerato un classico della letteratura contemporanea italiana, studiato nelle scuole e largamente apprezzato da un pubblico sempre maggiore di lettori.

Il protagonista, Michele Amitrano, racconta in prima persona i fatti accaduti nell'estate del 1978 quando aveva nove anni. La storia si svolge ad Acque Traverse, un piccolo paesino del Sud Italia immerso nell'afa e nei campi di grano. Mentre gli adulti passano il tempo chiusi in casa, i bambini giocano all'esterno tra gare in bicicletta ed esplorazioni nella campagna. È proprio nel corso di una di queste scorribande che i bambini scoprono una casa abbandonata. Michele è costretto dall'amico e capo della banda Antonio, soprannominato "il Teschio", a esplorare il rudere; qui scorge un corpo nel fondo di un misterioso buco. Spaventato, torna in fretta dagli amici senza farne parola. Il mistero del buco lo ossessiona al punto da farlo tornare molte volte in quel luogo, prendendo man mano coraggio e avvicinandosi sempre di più; fa così la conoscenza di Filippo, un bambino della sua stessa età tenuto prigioniero in condizioni disumane. Tra supposizioni fantasiose e concreti indizi, Michele scopre che tutti gli adulti del paese sono coinvolti nel rapimento di Filippo, organizzato da Sergio, un amico di famiglia ospitato a casa sua. Michele decide di fidarsi con il suo migliore amico Salvatore, ma quest'ultimo lo tradisce. Il padre di Michele allora gli proibisce di tornare da Filippo. Ma il tempo sta per scadere: i grandi hanno deciso di uccidere il bambino e Michele tenta di farlo fuggire, ma rimane intrappolato al suo posto e ferito dal suo stesso padre, che non lo riconosce. Il romanzo si

conclude con l'arrivo degli elicotteri della polizia e dei soccorsi mentre Michele, sempre meno cosciente, è cullato dall'abbraccio del padre in lacrime.

Il tema del romanzo è la paura: paura dell'ignoto, per prima cosa, e successivamente paura della morte, che agli occhi del bambino si concretizza nel corpo a prima vista immobile di Filippo e nei mostri notturni che popolano il mondo fantastico della sua infanzia. Michele dovrà superare tutte le sue paure per crescere e affrontare i veri mostri, che scopre essere ben diversi da quelli immaginari. Faccia a faccia con la crudele realtà, il bambino sarà costretto a dire addio alla spensierata e ingenua infanzia, età magica dei giochi e dell'innocenza. Per queste sue molteplici caratteristiche, *Io non ho paura* è allo stesso tempo un romanzo d'avventura, d'orrore e di formazione.

Riguardo alla scelta del bambino come protagonista del romanzo, in un'intervista Ammaniti afferma:

«In realtà io i bambini li odio», confessa con divertimento. «Se li scelgo come protagonisti delle mie trame è perché attraverso i loro occhi si può scoprire il mondo. E grazie alle loro fantasie si può reinventarlo. È un tema antichissimo, nel romanzo. Mark Twain e Dickens, ed anche Stephen King, l'hanno sperimentato prima di me.»⁸

Anche in *Io non ho paura* lo sguardo unico e puro del bambino è un elemento fondamentale e irrinunciabile della narrazione, vero mezzo per «scoprire il mondo». E in un mondo così brutale e malvagio, in cui gli uomini fanno del male a un innocente anziché proteggerlo, la figura del bambino-protagonista si erge come testimone e giudice della logica malvagia degli adulti.

⁸ SIMONETTA FIORI, *Lo scrittore bambino che gioca col bestseller*, in «La Repubblica», 23 novembre 2003.

III.3. Il rapporto con il mondo degli adulti

In entrambi i romanzi il mondo degli adulti viene percepito come nettamente separato dal mondo dei bambini, seppur con qualche differenza sostanziale.

La comunità de *Il buio oltre la siepe* si dimostra perlopiù cordiale con i bambini protagonisti. I vicini di casa della famiglia Finch sono persone che si potrebbero trovare in qualsiasi cittadina: la pettegola e sempre informata zitella Stephanie Crawford, la vecchia e scorbutica signora Dubose, l'amorevole amica di famiglia miss Maudie, l'amico e coetaneo Dill che passa le estati a Maycomb dalla zia e il misterioso vicino "Boo" Radley che non esce di casa da ormai quindici anni. Per i bambini, Boo rappresenta una chimera su cui costruire storie del terrore e il fatto di non averlo mai visto di persona non fa che attrarli sempre di più. Boo però è una persona reale, un malato recluso nella sua stessa casa, che nota i bambini e inizia con loro una sorta di bizzarra corrispondenza, lasciando piccoli regali nell'incavo di un albero. I due fratelli pensano che si tratti di un nascondiglio segreto di qualche bambino, di certo non di un adulto:

"Jem, credi che quel nascondiglio appartenga a qualcuno?"

"No, di qua non passa molta gente, oltre a noi... a meno che non si tratti di un grande..."

"I grandi non hanno nascondigli."⁹

Ai grandi non interessa il mondo dell'infanzia fatto di giochi e nascondigli (e Boo è solo l'eccezione che conferma la regola, in quanto è un alieno anche nel mondo dei grandi); anzi, i bambini si sentono osservati e giudicati negativamente dagli adulti:

"Detesto che i grandi ci guardino così," disse Dill. "Si ha sempre l'impressione

⁹ HARPER LEE, *Il buio oltre la siepe*, trad. it. di Amalia D'Agostino Schanzer, Milano, Feltrinelli, 2016 (1960), p. 42.

di aver fatto non so che cosa.»¹⁰

Reciprocamente, forse anche gli adulti hanno paura dello sguardo accusatorio dei bambini. È quanto accade davanti alla prigione in cui è rinchiuso Tom Robinson, prima del processo: un gruppo di uomini circonda Atticus con l'intenzione di raggiungere il prigioniero e farsi giustizia da soli, al che si intromettono i bambini e Scout, ignara delle reali intenzioni del commando, riconosce tra questi uomini il padre di un suo compagno di classe e lo saluta, chiedendogli come sta il figlio. Il genitore, smascherato e imbarazzato, ordina agli altri uomini di ritirarsi. Più tardi a casa, Atticus commenta:

“E infatti c'è voluta nientemeno che una bambina di otto anni per farli rientrare in sé!...” proseguì Atticus. “Ciò dimostra che anche una banda di bruti può essere fermata, semplicemente perché sono pur sempre essere umani. Chissà... forse avremmo bisogno di una polizia composta di bambini... Voi ragazzi stanotte siete riusciti a far sì che Walter Cunningham si mettesse nei miei panni per un attimo, e ciò è bastato.”¹¹

Il «mettersi nei panni» del genitore ha frenato la banda di bruti, ma Atticus Finch è ben più di un genitore: è il padre ideale, un modello di eroe e antieroe (difende Tom senza riuscire a salvarlo), un educatore che non nasconde ai figli il lato crudele della vita ma che tenta di spiegarlo con parole semplici, perché «quando un bambino ti chiede qualcosa rispondigli a tono. Non seguire vie traverse. I bambini sono bambini, ma si accorgono prima degli adulti se si dà una risposta evasiva, e l'ambiguità confonde loro le idee ancora di più». ¹² Non stupisce dunque che Scout chieda con candore il significato di parole come “sgualdrina” e “stuprare”.

¹⁰ Ivi, p. 220.

¹¹ Ivi, pp. 163-164.

¹² Ivi, p. 94.

La straordinarietà del personaggio di Atticus si dimostra sia nel privato che in pubblico (come afferma miss Maudie: «Atticus Finch a casa sua si comporta come nella pubblica strada»),¹³ perché oltre a essere un brillante avvocato è un uomo che crede fortemente nell'istituzione della giustizia e nei pari diritti, come proclama nell'arringa finale del processo:

Noi sappiamo che non tutti gli uomini furono creati eguali, nel senso che molta gente vorrebbe farci credere: sappiamo che vi sono persone più intelligenti di altre, più capaci di altre per natura, uomini che riescono a guadagnare più denaro, donne che fanno dolci migliori, individui dotati di qualità negate invece alla maggioranza degli uomini. Ma c'è una cosa, nel nostro paese, di fronte alla quale tutti gli uomini furono davvero creati uguali: un'istituzione umana che fa di un povero l'eguale di Rockefeller, di uno stupido l'eguale di Einstein, e di un'ignorante l'eguale di un rettore di università. Questa istituzione, signori, è il tribunale.¹⁴

Atticus però è ben consapevole che i cittadini di Maycomb sono ancora lontani dal raggiungere la piena uguaglianza e anche tra le fila degli avvocati c'è chi non la pensa ancora come lui: il modo di agire dell'avvocato dell'accusa ha infastidito i bambini, tanto che Dill esce dal tribunale in lacrime e spiega a Scout:

“Quel modo che aveva di dirgli giovanotto, e di schernirlo, e di guardare la giuria ogni volta che Tom rispondeva...”

“Be’, Dill, dopo tutto non è che un negro!”

“Non me ne importa un fico secco. Non è giusto, ti dico che non è giusto trattarli a quel modo. Nessuno ha il diritto di parlare a una persona in quella maniera... è una cosa che mi fa stare veramente male!”¹⁵

Nonostante la sua sensibilità, Scout spesso ripete inconsciamente le parole che sente

¹³ Ivi, p. 53.

¹⁴ Ivi, pp. 211-212.

¹⁵ Ivi, p. 205.

dai vicini, come la risposta data a Dill: «non è che un negro!». E quando interviene Dolphus Raymond, «il finto ubriaccone, isolato perché ha una moglie nera e un nugolo di figli mulatti»,¹⁶ Scout è riluttante a seguirlo perché non sa se la zia Alexandra, persona molto ‘chiusa’ e bigotta rispetto ad Atticus, ne sarebbe stata scontenta. Le parole di Raymond rivelano il suo pensiero – e di riflesso quello dell’autrice – riguardo a come il cuore dei bambini si indurisca con la crescita:

“Gli istinti di questo ragazzo non sono stati ancora travati dalla vita. Aspetta che diventi un po’ più grande e vedrai che non si sentirà più male e non piangerà più. Forse avrà l’impressione che le cose, così come stanno, non siano proprio giuste, ma non lo vedrai più piangere tra qualche anno.”

“Per che cosa non piangerò più, signor Raymond?” La virilità di Dill già cominciava ad affermarsi.

“Non piangerai accorgendoti che gli uomini riducono la vita dei propri simili a un inferno, specie quella dei negri, senza nemmeno riflettere un istante sul fatto che sono uomini come noi!”¹⁷

Infatti ai bambini l’innocenza di Tom Robinson appare lampante. Mentre attendono il verdetto, Jem è sicuro dell’esito del processo: «Vinceremo, Scout. È impossibile che non vinciamo!... Saranno cinque minuti che [Atticus] parla: ha spiegato tutto in modo così chiaro e semplice... come avrei potuto spiegarlo io a te: anche tu avresti capito!».¹⁸

Ma l’intolleranza ha la meglio e si compie il peccato: condannare a morte un innocente, il *mockingbird*¹⁹ del titolo del romanzo, da cui l’espressione “*to kill a mockingbird*” che:

¹⁶ ALESSANDRA MILANESE, *Il buio oltre lei*, in «L’Arena», 1 novembre 2013.

¹⁷ H. LEE, *Il buio oltre la siepe*, cit., pp. 207-208.

¹⁸ Ivi, pp. 208-209.

¹⁹ Il *Mimus polyglottos*, conosciuto anche come “tordo beffeggiatore”, è un uccellino diffuso nel Nord America e assente in Italia, per cui nel romanzo viene tradotto come passero, merlo, tordo o usignolo.

Esprime l'idea di colpire un "diverso", uno che non fa male agli altri, come appunto un uccellino. La frase è ripresa più volte nel romanzo e si riferisce, principalmente, a Boo: Arthur Radley, il tipo strano del paese, quello che non usciva mai di casa. [...] Anche Tom è un essere che non fa male a nessuno, un usignolo.²⁰

Ed è veramente un peccato uccidere un passero, come spiega miss Maudie a Scout, perché sono creature che non arrecano danno, «non fanno niente di speciale, ma fa piacere sentirli cinguettare».²¹ Eppure solo i bambini si domandano:

“Ma come hanno fatto, come hanno potuto...?”

“Non lo so, ma lo hanno fatto. Lo hanno fatto altre volte, lo hanno fatto stanotte e lo rifaranno in futuro: come vedi, soltanto i ragazzi ne soffrono...”²²

Sono due mondi, quello degli adulti e quello dei bambini, che appaiono sempre più lontani. In *Io non ho paura* questa distanza diventa quasi incolmabile: da un lato ci sono i bambini che giocano liberi all'aperto, alla scoperta del mondo, dall'altro gli adulti, rinchiusi in case fisiche e simboliche fatte di segreti, bugie e disumanità. Sono inoltre intrappolati nei loro personali drammi.

Pino Amitrano, il padre di Michele, sogna di sfuggire alla povertà e portare la famiglia al Nord, per questo acconsente al rapimento del bambino. Sembra un uomo distaccato e severo, ma scherza con i figli e porta loro dei regali ogni volta che ritorna a casa. È molto amato da Michele, ma nel corso del romanzo l'immagine che il bambino ha del padre si incrina, al punto da apparirgli debole e sempre più disperato. Verso la fine, Pino prova rimorso e propone di liberare il bambino sequestrato ma fallisce, non avendo alcuna voce in capitolo:

²⁰ A. MILANESE, *Il buio oltre lei*, cit.

²¹ H. LEE, *Il buio oltre la siepe*, cit., p. 97.

²² Ivi, p. 219.

– Ascoltatemi, ascoltatemi, ridiamoglielo. Ridiamoglielo, – se n'è uscito papà all'improvviso.

Il vecchio lo ha guardato, ha scosso la testa e ha sorriso. – Tu sta' buono, che è meglio.²³

Teresa, la madre, è una donna giovane, bella e formosa, ma «non è una smorfiosa». Sempre al lavoro per la famiglia, («non sedeva mai a tavola con noi»),²⁴ è una donna dotata di forza e carattere, ma è costretta a subire passivamente le decisioni degli uomini del paese. Anche la sua personalità subisce un tracollo verso la fine del romanzo, quando il rimorso per un reato che suo malgrado ha dovuto accettare diventa un peso talmente grande da angosciarla.

Anche Sergio, presentato come amico del padre e ideatore del rapimento, ha alle spalle un profondo dramma: la morte del figlio, forse suicida o forse assassinato. Si dimostra fin da subito un personaggio pericoloso perché lascia intuire a Michele di essersi sbarazzato della moglie del figlio, ritenendola responsabile: «Ma la stronza l'ha pagata... Le ho... Vabbe', lasciamo perdere, che è tardi».²⁵ Viene descritto come un vecchio che «faceva un sacco di rumori», con la pelle flaccida e l'odore di fumo e colonia addosso. Il suo personaggio, benché importante, resta ai margini della vicenda e non subisce alcuna evoluzione, né positiva né negativa.

Infine c'è Felice, fratello maggiore del Teschio ed esecutore materiale del sequestro. Il suo dramma è la solitudine, aggravata da un carattere violento da «tigre in gabbia»,²⁶ i cui frequenti scatti d'ira celano probabilmente un'insicurezza interiore e una latente omosessualità. Proprio la canzone *Parole* di Mina, che Felice «ballava a braccia spalancate

²³ NICCOLÒ AMMANITI, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2011, p. 206.

²⁴ Ivi, p. 62.

²⁵ Ivi, p. 129.

²⁶ Ivi, p. 79.

e ancheggiava come una danzatrice del ventre»,²⁷ è indicativa di come egli, «sbruffone a parole, dimostra di “avere paura” quando si tratta di fare sul serio».²⁸ Nel momento in cui bisogna decidere chi deve andare a uccidere Filippo, Sergio schernisce Felice: «Questo è il tuo problema. Sei nato frocio e non lo sai. [...] parli e straparli, ma tutto quello che fai e dici suona falso, suona frocio. [...] Chiacchierone, sei solo un chiacchierone.»²⁹

Gli adulti agli occhi del protagonista diventano dei mostri. Anche l'immagine del suo stesso padre cambia drasticamente non appena Michele si rende conto che sono stati loro a rapire Filippo per chiederne il riscatto ai genitori benestanti:

Papà era l'uomo nero.

Di giorno era buono, ma di notte era cattivo.

Tutti gli altri erano zingari. Zingari travestiti da persone. E quel vecchio era il re degli zingari e papà il suo servo. Mamma no, però.³⁰

Da quel momento in poi gli adulti si fanno sempre più schivi, cupi e misteriosi, fino al momento in cui sembrano sparire:

I grandi non c'erano più.

Le macchine stavano lì, ma loro non c'erano.

Le case vuote, le porte aperte.³¹

La separazione tra i due mondi è ormai quasi totale. Solo una cosa lega ancora Michele al padre: l'amore filiale. Nel buio della notte e all'apice del pathos, Michele desidera che il padre fugga al sicuro: «Papà, stanno arrivando. Scappa. Scappa». Pino, in

²⁷ Ivi, p. 111.

²⁸ PAOLO CHIRUMBOLO, *La funzione della musica nella narrativa di Niccolò Ammaniti: da Branchie a Io non ho paura*, in «Quaderni d'italianistica», n. 1, 2005, p. 134.

²⁹ N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., pp. 206-208.

³⁰ Ivi, p. 97.

³¹ Ivi, p. 198.

lacrime, abbraccia il figlio che lui stesso ha ferito e implora i soccorritori: «Non l'ho riconosciuto. Aiutatemi, vi prego, è mio figlio».³²

E le ultime righe, minimali, sanciscono la riconciliazione tra i due:

Ora era di nuovo buio.

E c'era papà.

E c'ero io.³³

III.4. Il mondo fantastico del bambino

Si è già discusso di quanto sia presente nell'infanzia l'elemento del fantastico creato dalla mente del bambino, che rielabora e stravolge la realtà per diletto o necessità.

In questo contesto, il fantastico è utilizzato come un modo³⁴ e non come un genere letterario; partendo dalla definizione che ne dà Todorov,³⁵ Ceserani lo contestualizza nella tradizione letteraria che dal primo Ottocento si mescola a differenti metodi narrativi e che «viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore».³⁶ In questa declinazione si ritrova anche nei due romanzi qui presi in esame.

³² Ivi, p. 230.

³³ *Ibidem*.

³⁴ REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 68: «Una volta che lo si consideri [...] più precisamente un *modo*, il fantastico risulta essere una presenza molto forte e persistente nella letteratura della modernità»; ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986, p. 35: «È possibile modificare leggermente lo schema di Todorov e suggerire una definizione del fantastico come *modo*, che poi assume diverse forme di genere».

³⁵ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, citato in R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 52: «Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. [...] Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio, i quali devono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della «realtà» quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico».

³⁶ R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 11. *Ibidem*: «Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e

Ricorrono infatti i medesimi procedimenti narrativi e retorici che Ceserani individua come comuni al modo fantastico: la narrazione in prima persona, derivante dal romanzo epistolare settecentesco, che «il modo fantastico riutilizza e potenzia»;³⁷ il coinvolgimento del lettore attraverso «meccanismi della sorpresa, del disorientamento, della paura»;³⁸ i passaggi di soglia «dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo e della follia» in cui «il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire»,³⁹ le due dimensioni della realtà e dei mostri che si intrecciano continuamente in *Io non ho paura*. Sono ricorrenti anche sistemi tematici della letteratura fantastica: «la notte, il buio, il mondo oscuro e infero»,⁴⁰ che ricorre ne *Il buio oltre la siepe*, soprattutto nella scena finale dell'aggressione notturna, e in *Io non ho paura*, nelle scene in cui Michele pedala di notte e in quelle in cui si cala nel buco, che ricorda una tomba prematura o un ingresso per gli inferi, immagine che si rifà a un'altra importante tematica, quella della «vita dei morti e del loro ritorno sulla terra»,⁴¹ in quanto il piccolo Filippo è metaforicamente un morto che ritorna alla vita grazie a Michele, che lo porta anche fisicamente dall'oscurità alla luce.⁴² Altra tematica del fantastico è il doppio, che nella «figura infantile sdoppiata si riconosce negli elementi complementari, nel rovesciamento di ruoli: Michele diventa Filippo per favorire la fuga dell'amico»,⁴³ un gioco delle parti magistralmente costruito da Ammaniti

altro ancora. E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore».

³⁷ R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 77.

³⁸ Ivi, p. 79.

³⁹ Ivi, p. 80.

⁴⁰ Ivi, p. 85.

⁴¹ Ivi, p. 87.

⁴² La scena della prima liberazione di Filippo, che nel romanzo (N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., pp. 153-155) si riduce a un breve dialogo all'ombra di un albero, è trasposta nel film in modo che risalti la gioia dei bambini che giocano liberi tra le spighe dorate, sotto il sole, immagine molto luminosa di rinascita e felicità.

⁴³ FLAVIANO MASELLA, *Io non ho paura dal libro al film*, articolo disponibile su Treccani.it,

che raggiunge il suo apice proprio nel finale, quando il padre Pino spara a suo figlio, scambiandolo per l'altro bambino.

Nei romanzi di Ammaniti e di Lee queste caratteristiche del fantastico appaiono oltremodo filtrate dalla mente del bambino, dotata della capacità di immaginare e interpretare secondo i dettami favolosi propri dell'infanzia: nascono così storie e leggende che vanno ad arricchire la vita e la percezione della realtà dei piccoli protagonisti.

Ne *Il buio oltre la siepe* l'elemento fantastico tende a concentrarsi nella figura misteriosa del vicino Arthur Radley. Complici la casa fatiscente e le dicerie della gente, Boo per i bambini è «il fantasma cattivo», per cui «tutti i piccoli misfatti impuniti commessi a Maycomb erano opera sua».⁴⁴ E nonostante Jem, più grande della sorella di quattro anni, sia un bambino parecchio scaltro e disincantato, non può resistere al fascino del mistero di Boo e perciò dà una propria descrizione del vicino, giudicata «sensata» da Scout:

Jem fece una descrizione abbastanza sensata di Boo: a giudicare dalle sue orme doveva essere alto circa un metro e novantacinque; mangiava scoiattoli crudi e tutti i gatti che riusciva ad acchiappare, ed era per questo che aveva le mani macchiate di sangue. Aveva una cicatrice lunga e irregolare che gli attraversava tutta la faccia; i denti che gli erano rimasti erano gialli e rotti, gli occhi li aveva molto sporgenti e sbavava continuamente.⁴⁵

La vicenda di Tom Robinson però scuote i due fratelli, che cominciano seriamente a discutere sulle famiglie di Maycomb; queste considerazioni costringono Jem a cambiare opinione perfino su Boo, pur non avendolo ancora mai incontrato:

www.treccani.it/scuola/tesine/scrittura_del_cinema/3.html

⁴⁴ H. LEE, *Il buio oltre la siepe*, cit., p. 15.

⁴⁵ Ivi, p. 20.

“No, Jem, io credo che la gente sia di un tipo solo: gente, e basta!”

“È quel che pensavo anch’io quando avevo la tua età,” disse infine. “Ma se gli uomini sono di un tipo solo, come ti spieghi che non vanno mai d’accordo tra loro? Se sono tutti eguali, perché passano la vita a disprezzarsi a vicenda? Comincio a capire una cosa, Scout: sai perché Boo Radley è rimasto chiuso in casa tutto questo tempo? Perché vuole starci dentro.”⁴⁶

Il processo e la delusione derivante dall’iniqua sentenza hanno sancito per Jem l’addio definitivo all’infanzia, ponendolo di fronte alla dura realtà del suo tempo: la disparità sociale ed etnica e il fallimento del padre e della giustizia. Perdendo l’infanzia, Jem perde la fantasia spontanea che gli ha permesso di dar vita al ritratto immaginifico di Boo, assurdo quanto perfettamente sensato per i bambini.

Anche questo è un argomento molto caro all’autrice, che vuole trasmettere ai lettori la nostalgia per l’infanzia perduta, descritta come un momento magico dell’esistenza:

Così prima di essere il grande romanzo dell’America degli anni Trenta, sul razzismo, e sull’ingiustizia, *Il buio oltre la siepe* è un romanzo sull’età dell’innocenza, sul momento in cui il mondo si spalanca. [...] E dunque l’infanzia per Harper Lee è il giardino dove giocare fino a sera finché Calpurnia non chiama; è papà che torna a casa e voi gli correte incontro, abbracciandolo, mentre lui protesta: «Ormai siete grandi, mi schiacciate». L’infanzia è minacciare Calpurnia che uno di questi giorni andrai ad annegarti nello stagno dei Backer, e allora lei si pentirà!; è urlare a zio Jack: «Non ti rivolgerò mai più la parola. Ti odio e ti disprezzo, e m’auguro che tu muoia domani!»; è Dill che al principio dell’estate ti chiede di sposarlo, per poi dimenticarsene; è l’estate che torna, e continua a tornare, l’estate in cui «il tramonto è una lunga parentesi di serenità».⁴⁷

⁴⁶ Ivi, p. 234.

⁴⁷ TERESA CIABATTI, *Un inno all’età dell’innocenza (che poi passa)*, in «Corriere della Sera», 19 febbraio 2016.

Non c'è nostalgia invece nelle parole del narratore di *Io non ho paura*, solo una distaccata cronaca del luogo in cui si svolge la vicenda e di com'era calda l'estate del 1978. Di riflesso, il mondo immaginario creato dal bambino protagonista è spaventoso, popolato da mostri in agguato in ogni anfratto tenebroso:

Me li immaginavo ai bordi della strada, degli esseri piccoli, con le orecchie da volpe e gli occhi rossi, che mi osservavano e discutevano tra loro.

Guarda! Guarda, un ragazzino!

Che ci fa di notte da queste parti?

Pigliamolo!

Sì, sì, sì, è buono... Pigliamolo!

E dietro c'erano i signori delle colline, i giganti di terra e spighe che mi seguivano, aspettando solo che finivo fuori strada per venirmi sopra e seppellirmi. Li sentivo respirare. Facevano lo stesso suono del vento nel grano.⁴⁸

La fervida immaginazione di Michele ha il potere di dare forma al suo timore indefinito, risvegliare mostri e tramutare le colline in giganti di terra e spighe. Per questo motivo Michele si spaventa quando scorge per la prima volta il corpo di Filippo, bianco cadaverico, spiccare dal baratro nero del buco. Nasce in lui la paura della morte, che viene esorcizzata con gesti scaramantici o cercando di intravedere il volto di Filippo: «Volevo vedergli la faccia».⁴⁹ Infatti non è tanto l'aspetto della morte che spaventa il bambino ma la perdita di umanità, da cui poi nascono i mostri delle leggende:

Era vivo. Aveva fatto finta di essere morto. Perché?

Forse era malato. Forse era un mostro.

Un lupo mannaro.

Di notte diventava un lupo. Lo tenevano incatenato lì perché era pericoloso.

Avevo visto alla televisione un film di un uomo che nelle notti di luna piena si

⁴⁸ N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., p. 212.

⁴⁹ Ivi, p. 54.

trasformava in lupo e assaliva la gente. I contadini preparavano una trappola e il lupo ci finiva dentro e un cacciatore gli sparava e il lupo moriva e tornava uomo. Era il farmacista. E il cacciatore era il figlio del farmacista.

Quel bambino lo tenevano incatenato sotto una lastra coperta di terra per non esporlo ai raggi della luna.

I lupi mannari non si possono curare. Per ucciderli bisogna avere una pallottola d'argento.

Ma i lupi mannari non esistevano.

«Piantala con questi mostri, Michele. I mostri non esistono. I fantasmi, i lupi mannari, le streghe sono fesserie inventate per mettere paura ai creduloni come te. Devi avere paura degli uomini, non dei mostri», mi aveva detto papà un giorno che gli avevo chiesto se i mostri potevano respirare sott'acqua.⁵⁰

Come già si è visto, anche il padre di Michele viene associato a un mostro (l'uomo nero), mentre gli altri adulti si tramutano in zingari che vendono i bambini. Tuttavia Michele ha fatto tesoro dell'avvertimento del padre («Devi avere paura degli uomini, non dei mostri») e comincia pian piano a comprendere: «Mi immaginavo che gli zingari erano una specie di nanetti velocissimi, con le orecchie di volpe e le zampe di gallina. E invece erano persone normali».⁵¹

Non tutte le fantasie sono negative: nei momenti di maggior paura, Michele si identifica con la figura di Tiger Jack, l'eroico e fidato compagno di Tex Willer,⁵² che diventa per il bambino un simbolo di vita e di indomito coraggio.

Anche Filippo, prigioniero per molti giorni nel buco, tra il fango e i suoi stessi escrementi, si appella alla fantasia per sopravvivere:

– Sono tutti morti. Sono tutti morti e vivono in buchi come questo. E in uno ci sono io. Tutti quanti. Il mondo è un posto pieno di buchi dove dentro ci sono i morti. E

⁵⁰ Ivi, p. 56.

⁵¹ Ivi, p. 97.

⁵² *Tex Willer* è una famosa serie a fumetti italiana, creata nel 1948 da Gian Luigi Bonelli e Aurelio Galleppini ed edita da Sergio Bonelli Editore.

anche la luna è una palla tutta piena di buchi e dentro ci sono altri morti.⁵³

Una fantasia tetra e disperata, seppur affascinante, che si apre a uno spiraglio di luce grazie alle visite di Michele che diventa gradualmente suo amico e angelo custode:

– Il signore dei vermi e i suoi nani servitori. Sono scesi e mi hanno lavato tutto. Io ho detto che potevano lavarmi quanto gli pareva ma tu li avresti acchiappati lo stesso e che potevano fuggire quanto volevano ma tu potevi inseguirli per diversi chilometri senza stancarti. [...] Gli ho detto che l'angelo custode li avrebbe acchiappati.⁵⁴

III.5. La ricerca della verità

L'elemento del fantastico nell'immaginazione del bambino assolve a due principali bisogni, ovvero il puro piacere del gioco e una primaria risposta a ciò che non conoscono: l'esigenza di trovare la verità del mondo in cui stanno crescendo conduce i protagonisti di entrambi i romanzi a porre e porsi continue domande. Scout pone molte domande al fratello e agli adulti proprio perché non sa. Il personaggio del padre diventa quindi essenziale per lo sviluppo intellettuale della figlia: è l'educatore che aiuta la bambina a ragionare, senza filtri ideologici precostruiti, lasciando che sia lei a trovare da sola le risposte. Atticus guida i figli nella crescita, stimolando la loro curiosità nello svelare cosa si nasconde nel "buio oltre la siepe", ciò che per loro è ancora sconosciuto.

Quando Scout sente per la prima volta «bambino misto», termine colloquiale e dispregiativo, subito chiede cosa significa al fratello, ai suoi occhi un Atticus ancora acerbo ma già dispensatore di verità:

⁵³ N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., p. 120.

⁵⁴ Ivi, pp. 149-150.

“Jem,” chiesi, “cos’è un bambino misto?”

“Mezzo bianco e mezzo negro. Ne hai visti anche tu, Scout. Sai quel ragazzino con i capelli rossi e ricci che porta i pacchi del droghiere? Lui è mezzo bianco. Sono sempre tristi.”

“Come mai?”

“Perché non sono né carne né pesce. La gente di colore non li vuole perché sono mezzi bianchi; i bianchi non li vogliono perché sono quasi negri, e così loro stanno in mezzo e non sanno con chi andare. Ma adesso dicono che Dolphus ne abbia mandati due al Nord. Al Nord non fanno caso a queste cose.” [...]

“E allora come sai che non siamo negri anche noi?”

“Zio Jack dice che infatti non lo sappiamo. Dice che fino a quel che può ricordare lui i Finch non sono negri, ma che potremmo esser venuti diritto dall’Etiopia all’epoca del Vecchio Testamento.”

“Se risaliamo all’epoca del Vecchio Testamento, è passato troppo tempo perché la cosa importi.”

“Anch’io pensavo così,” disse Jem, “ma da queste parti se uno ha anche solo una goccia di sangue negro, è come se fosse tutto nero.”⁵⁵

Anche Jem, come la sorella, parla di ‘questioni di razza’ nella più assoluta buona fede, ipotizzando che anche loro potrebbero essere in parte negri ma, al contrario dell’ancora ingenua Scout (la frase «Anch’io la pensavo così» ritorna di continuo nelle conversazioni tra i due fratelli), Jem con il tempo ha capito che per la gente di Maycomb basta che una persona abbia anche solo un antenato negro per essere considerata tale: ha compreso dunque il pregiudizio dei concittadini e i loro schemi di pensiero, ma non li approva; ne prende atto. Le conversazioni con Jem si chiudono spesso con un suo commento perentorio, che Scout ascolta e rimugina in silenzio, mentre gli adulti se ne risentono e accusano Jem di essere cinico, al che il ragazzino risponde: «Non sono cinico,

⁵⁵ H. LEE, *Il buio oltre la siepe*, cit., pp. 167-168.

zia Alexandra. Dire la verità non significa essere cinici». ⁵⁶

Un ragionamento estremamente imparziale e ‘adulto’ per dei bambini, che spicca ancor di più se paragonato alle chiacchiere colme di stereotipi degli abitanti del paese:

Per i cittadini di Maycomb, la morte di Tom era tipica. Era tipico di un negro scappare senza voltarsi indietro; tipico della mentalità negra non fare progetti, non pensare al futuro. Il negro vedere la possibilità di scappare? Perde la testa e via, all’impazzata. ⁵⁷

L’aggettivo “tipico” viene ripetuto per rimarcare come, secondo gli adulti della cittadina, in tutte le occasioni i negri si comportino così: darsi alla fuga, non pensare al futuro e non ragionare sono azioni che suggeriscono non troppo sottilmente l’inferiorità dei negri rispetto ai bianchi. Di fronte a un ragionamento così deformato da pregiudizi e commenti generalizzati, gli sforzi di Atticus sono inutili:

Atticus si era servito di tutti i mezzi a disposizione degli uomini liberi per salvare Tom Robinson, ma nei tribunali segreti dei cuori degli uomini non aveva alcuna probabilità di vincere. Tom era morto nell’attimo stesso in cui Mayella Ewell aveva aperto la bocca e urlato. ⁵⁸

Atticus, quale difensore del valore della giustizia e della stessa verità (cioè che Tom Robinson era innocente) ne esce pesantemente sconfitto. Tocca quindi ai bambini farsi portavoce della verità e sbugiardare gli adulti. Particolarmente interessante è il passo in cui, dopo il processo di Tom, Scout si accorge delle convinzioni contraddittorie della sua insegnante, miss Gates, che afferma:

⁵⁶ Ivi, p. 220.

⁵⁷ Ivi, p. 247.

⁵⁸ Ivi, p. 248.

Questa è la differenza tra l’America e la Germania. Noi siamo una democrazia e la Germania è una dittatura. [...] Qui da noi non si perseguita nessuno. La persecuzione avviene quando la gente ha dei pregiudizi.⁵⁹

Scout però, testimone silenziosa delle azioni degli adulti, svela qual è la verità:

“Oggi [miss Gates] non ha fatto che dire che era una cosa orribile trattare così gli ebrei. Non è giusto perseguitare la gente, vero, Jem?”

“Santo cielo, no, Scout: che cosa è che ti preoccupa?”

“Be’, uscendo dal tribunale, quella sera, miss Gates stava... scendendo gli scalini proprio davanti a noi, tu non devi averla vista, parlava con miss Stephanie Crawford. La sentii dire: è ora che qualcuno dia loro una lezione, hanno alzato troppo la cresta e un po’ alla volta si mettono in testa di poterci anche sposare. Jem, come si fa a odiare Hitler in quel modo e poi, a casa propria, comportarsi così con gente che...”⁶⁰

I bambini non si lasciano ingannare e sbugiardano gli adulti: Dill, addirittura, profondamente deluso dall’ingiustizia verso l’innocente Tom, trova come unica soluzione deridere la gente «fatta così»:

“Credo che farò il pagliaccio da grande,” annunciò Dill.

Jem e io ci fermammo.

“Sissignore, il pagliaccio,” ripeté. “Se la gente è fatta così, l’unico rimedio è ridere alle loro spalle, e così entrerò in un circo e passerò la vita a ridere alle loro spalle.”

“Hai le idee molto confuse,” disse Jem. “I pagliacci sono tristi: è il pubblico che ride di loro!”

“Be’, io sarò un pagliaccio diverso dagli altri. Mi metterò in mezzo alla pista e riderò della gente.”⁶¹

⁵⁹ Ivi, p. 252.

⁶⁰ Ivi, p. 253.

⁶¹ Ivi, p. 223.

Liberi da preconcetti e costrizioni della società, i protagonisti de *Il buio oltre la siepe* puntano il dito contro gli adulti, li deridono anche, e invitano i lettori a riflettere, a porsi quelle domande, quei “perché?” che solo i bambini sanno ancora fare.

Anche il protagonista di *Io non ho paura* si pone delle domande, ma non si spinge troppo oltre: riflette, fa supposizioni, immagina e infine spia gli adulti, senza domandare apertamente. Ci prova, il piccolo Michele, una volta sola, quando corre a casa per chiedere chi è davvero Filippo. «Papà mi avrebbe spiegato tutto»,⁶² pensa. Invece suo padre lo vede rincasare tardi, sporco di terra e con i sandali rotti. Si infuria e non vuole ascoltarlo:

Mi ha indicato la porta. – Se vuoi fare quello che ti pare è meglio che te ne vai.
Io non ti voglio. Vattene.
– Aspetta, ti devo dire una cosa.
– Tu non mi devi dire niente, devi uscire da quella porta.
Ho implorato. – Papà, è una cosa importante...
– Se non te ne vai entro tre secondi, mi alzo da questa poltrona e ti prendo a calci fino al cartello di Acqua Traversa –. E improvvisamente ha alzato il tono. – Vattene via!⁶³

Il muro dell’incomunicabilità tra adulti e bambini è stato alzato e Michele non si rivolgerà più al padre ma si limiterà a proseguire la sua ricerca della verità da solo. Alla mamma chiederà lo stretto necessario per lasciare spazio poi alle sue congetture più o meno fantasiose:

– Mamma, dov’è la fettina?
– Non c’è più. Se l’è mangiata tuo padre.
Non era vero. L’aveva presa per il bambino.
Perché il bambino era mio fratello.

⁶² N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., p. 56.

⁶³ Ivi, p. 57.

Come Nunzio Scardaccione, il fratello maggiore di Salvatore. Nunzio non era un pazzo cattivo, ma io non lo potevo guardare. Avevo paura che mi mischiava la sua follia. Nunzio si strappava i capelli con le mani e se li mangiava. In testa era tutto buchi e croste e sbavava. Sua madre gli metteva un cappello e i guanti così non si strappava i capelli, ma lui aveva cominciato a mordersi a sangue le braccia. Alla fine lo avevano preso e lo avevano portato al manicomio. Io ero stato felice.

Poteva essere che il bambino nel buco era mio fratello, ed era nato pazzo come Nunzio e papà lo aveva nascosto lì, per non farci spaventare me e mia sorella. Per non spaventare i bambini di Acqua Traversa.

Forse io e lui eravamo gemelli. Eravamo alti uguale e sembrava che avevamo la stessa età.

Quando eravamo nati, mamma ci aveva presi tutti e due dalla culla, si era seduta su una sedia e ci aveva messo il seno in bocca per darci il latte. Io avevo cominciato a succhiare ma lui, invece, le aveva morso il capezzolo, aveva cercato di strapparglielo, il sangue e il latte le colavano dalla tetta e mamma urlava per casa: - È pazzo! È pazzo! Pino, portalo via! Portalo via! Uccidilo, che è pazzo.

Papà lo aveva infilato in un sacco e lo aveva portato sulla collina per ammazzarlo, lo aveva messo a terra, nel grano, e doveva pugnalarlo ma non ce l'aveva fatta, era sempre figlio suo, e allora aveva scavato un buco, ce lo aveva incatenato dentro e ce lo aveva cresciuto.

Mamma non sapeva che era vivo.

Io sì.⁶⁴

Michele inserisce nella sua interpretazione dei fatti tutto ciò che conosce: il cibo avanzato che poi “scompare”, il caso del pazzo Nunzio, trame degne di film e fumetti, che Michele adora. Pone i presupposti e le condizioni da verificare perché la sua teoria avvalori la tesi:

Se trovavo nel buco anche un pezzettino della fettina voleva dire che quel bambino era mio fratello.⁶⁵

⁶⁴ Ivi, p. 75.

⁶⁵ Ivi, p. 77.

Michele cerca le prove e non esclude nessuna teoria: il suo fine non è sostenere che Filippo sia suo fratello o che il padre sia malvagio, ma semplicemente far luce su quanto sta accadendo intorno a lui. Si potrebbe quasi definire un investigatore dilettante, mentre la piccola Scout ricoprirebbe il ruolo di un imparziale giudice in erba: entrambi i protagonisti tendono dunque alla giustizia. Si riconferma ancora una volta il tradizionale modello del bambino dallo spirito innocente e portatore di verità.

III.6. Dal romanzo al film: lo spettatore vede con gli occhi del bambino

A distanza di un paio di anni, dai romanzi *Il buio oltre la siepe* e *Io non ho paura* sono stati tratti i rispettivi omonimi film. Entrambi gli adattamenti cinematografici non ripropongono fedelmente tutta la serie di avvenimenti dei romanzi, bensì ne traggono il messaggio e lo mostrano allo spettatore secondo stili e tecniche differenti e proprie: siamo di fronte a una interpretazione, non una traduzione da un sistema verbale a uno visivo.⁶⁶ Malgrado alcune simili premesse di partenza, le due regie adoperano scelte molto differenti, complice senz'altro il divario di mezzo secolo che separa sia i due romanzi che le due pellicole.

Il buio oltre la siepe (*To Kill a Mockingbird*) è un film in bianco e nero del 1962 (uscito in Italia nel luglio 1963) e diretto da Robert Mulligan. Vinse tre premi Oscar e nel 1998 l'American Film Institute lo ha inserito al trentaquattresimo posto della classifica dei migliori cento film statunitensi di tutti i tempi, soprattutto per la forte tematica:

Il botto del combinato disposto romanzo+film mise a soqquadro gli anni

⁶⁶ RICHARD ATKINS, *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on "Io non ho paura"* (Novel by Niccolò Ammaniti, Film Adaptation by Gabriele Salvatores), in «Italian Quarterly», n. 173, 2007, p. 68: «This article argues in favour of the notion advanced by both Eco and Venuti that *interpretation* is a far more useful term than *translation* to describe the process of adaptation».

Sessanta come i discorsi di Martin Luther King avevano messo a soqquadro i Cinquanta. Del resto il razzismo, soprattutto negli stati meridionali, continuava a essere un virus letale.⁶⁷

La chiave di lettura della pellicola è dichiarata fin dai titoli di testa: vengono inquadrati in primo piano pastelli, disegni e giochi della piccola Scout, della quale si vedono solo le mani mentre la si sente ridere e canticchiare. Anche se in bianco e nero, la scena risulta vivace e la quotidianità dei gesti della bambina conferisce calore. Una transizione da un ambiente interno a uno esterno introduce la carrellata sul quartiere della casa dei Finch e la voce di una Scout ormai adulta definisce le coordinate spaziali e temporali della vicenda. Come nel romanzo (scritto in prima persona) anche nel film il narratore presenta gli eventi come un lungo flashback e sposta subito la focalizzazione sulla piccola Scout o più spesso sull'intero gruppo dei bambini.

I personaggi e le vicende sfilano con fluidità, seguendo piuttosto fedelmente gli episodi del romanzo: ecco che Jem e Scout incontrano Dill, ospitato per l'estate dalla zia, personaggio fuso con la pettegola Stephanie Crawford: sarà lei a raccontare ai bambini (e allo spettatore) la storia del pazzo Arthur Radley. I tre bambini poi corrono insieme incontro ad Atticus (interpretato da un magistrale Gregory Peck, che ha ottenuto il premio Oscar al migliore attore proprio per l'interpretazione di questo personaggio), il quale si ferma a salutare l'antipatica signora Dubose, la cui intera vicenda e successiva morte non sono raccontate nel film. La sceneggiatura del film si concentra principalmente sugli eventi che riguardano il processo di Tom Robinson e le conseguenti reazioni dei bambini, eliminando vicende minori (è totalmente assente il personaggio della zia Alexandra).

⁶⁷

D. ABBIATI, *Ecco che cosa si nasconde dietro la siepe di Harper Lee*, cit.

La scena dell'aggressione finale è la più riuscita dal punto di vista narrativo: Jem e Scout, la quale indossa l'ingombrante maschera da prosciutto, tornano verso casa dopo la recita scolastica e sono costretti ad attraversare un buio boschetto. Jem, anche se allertato da rumori sospetti, viene ugualmente colto alla sprovvista e aggredito. Da questo momento le inquadrature si fanno ravvicinate e spezzate, combinate a un montaggio veloce e a una musica concitata. I dettagli visibili sono limitati alle mani dell'aggressore e allo stesso Jem, che dopo brevi sequenze di lotta cade riverso a terra. Scout nel frattempo cerca di liberarsi dal pesante costume, ma non ci riesce, risultando goffa e lenta nei movimenti. Il campo visivo della bambina, estremamente limitato dalla fessura per gli occhi del costume, si riflette sulla scelta registica: le inquadrature, anche se non si possono definire delle vere e proprie soggettive, rimandano alla modalità di visione ristretta di Scout, in modo che lo spettatore veda quasi in prima persona la concitazione dell'azione, con primissimi piani sulle mani che lottano e sugli occhi spaventati della bambina. L'uccisione di Bob Ewell e il suo corpo non vengono mostrati; Scout vede solo una figura di spalle che trasporta Jem fino alla loro casa. Finalmente libera dal costume, corre fino alla veranda dove riabbraccia il padre. Solo più tardi, nella stanza da letto dove riposa Jem, Scout scopre che il loro salvatore è Boo, che compare da dietro il battente della porta e viene illuminato «come a fugarne l'ombra misteriosa che l'accompagna» in una soggettiva «che è una visione abbagliante ed epifanica, scoperta e rivelazione al tempo stesso».⁶⁸ Il mostro diventa allora l'amico che lasciava giocattoli e oggetti preziosi nell'incavo dell'albero e il loro protettore. La scoperta, in questo caso, è una soggettiva esclusiva di Scout, che sgrana gli occhi per la sorpresa e si apre a un sincero sorriso.

Il film si conclude con la voce fuori campo dell'adulto Scout:

⁶⁸ STEFANO GAMBELLI, *Parlare con lo spettatore*, articolo disponibile su ReteCinema, www.cinedidattica.net/retecinema/parlare_con_lo_spettatore.html

I vicini portano da mangiare quando muore qualcuno, portano dei fiori quando qualcuno è ammalato e altre piccole cose, in altre occasioni. Boo era anche lui un nostro vicino e ci aveva dato due pupazzi fatti con il sapone, un orologio rotto con la catena, un coltello e le nostre vite.

Una volta Atticus mi aveva detto: "Non riuscirai mai a capire una persona se non cerchi di metterti nei suoi panni, se non cerchi di vedere le cose dal suo punto di vista". Ebbene io quella notte capii quello che voleva dire.

Adesso che il buio non ci faceva più paura, avremmo potuto oltrepassare la siepe che ci divideva dalla casa dei Radley e guardare la città e le cose dalla loro veranda. Accadde tutto in una notte, la notte più lunga, più terribile e insieme la più bella di tutta la mia vita.⁶⁹

Con il richiamo ai regali fatti da Boo e presenti fin dai titoli di testa, il film si conclude, privo della malinconia presente nel romanzo («[Boo] aprì la porta, entrò e la richiuse. Non lo vidi mai più». e «Noi, invece, non avevamo mai rimesso nel tronco dell'albero quel che vi avevamo preso: non gli avevamo regalato niente, e questo mi rendeva triste»⁷⁰).

Nelle parole di Atticus, presenti sia nel romanzo che nel film, risiede la vera morale: calarsi nel punto di vista di un'altra persona, capirla e superare la paura del "buio", l'ignoto; guardare le cose da una diversa prospettiva, come nel film lo spettatore si cala nella dimensione e nel punto di vista del bambino.

Un altro interessante e ben riuscito uso del punto di vista infantile è presente nel film *Io non ho paura*. Diretto da Gabriele Salvatores nel 2003, ha vinto due David di Donatello ed è stato scelto come film per rappresentare l'Italia agli Oscar. La sceneggiatura è stata

⁶⁹ Monologo finale del film *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mockingbird*), regia di Robert Mulligan (1962).

⁷⁰ H. LEE, *Il buio oltre la siepe*, cit., p. 287.

scritta da Francesca Marciano e dallo stesso Niccolò Ammaniti. Sulla differenza tra romanzo e film, l'autore dichiara:

Un libro e un film non sono la stessa cosa. I libri generalmente hanno più forza dei film perché sono fatti un po' dagli scrittori e un po' dai lettori: il lettore si immagina le cose che lo scrittore gli suggerisce. Il cinema è più deciso nell'imporre la sua visione del mondo attraverso le facce dei personaggi, le luci, le ambientazioni. Libro e film sono due opere diverse e il regista interpreta il testo come vuole lui. A volte, raramente, succede che i film siano migliori dei libri perché rimaneggiano la storia che in qual modo migliora.⁷¹

La storia, già pienamente godibile in forma di romanzo, raggiunge il suo pieno potenziale nel linguaggio filmico, tanto più che lo stesso Ammaniti aveva inizialmente pensato *Io non ho paura* come un copione per un film *low budget* che aveva intenzione di girare lui stesso.⁷² Al fine di offrire allo spettatore una maggiore tensione e immedesimazione, Ammaniti scelse di «eliminare la psicologia, cercando di osservare, di non giudicare, di rendere ancora più secca la storia. La storia infatti ha una forza tale che attraverso la scelta dei dialoghi e delle ambientazioni si possono capire i sentimenti. Ho cercato di renderla ancora più minimalista».⁷³

Ma l'impronta del regista Salvatores è ben evidente fin dall'inizio del film.⁷⁴ Mentre nel romanzo la vicenda viene introdotta dal narratore (lo stesso Michele adulto,

⁷¹ CLAUDIA CIPRIANI, *Ammaniti: "Eppure io scrittore vi dico: a volte il film è migliore del libro"* in «Il Secolo XIX», 7 novembre 2002.

⁷² R. ATKINS, *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on "Io non ho paura" (Novel by Niccolò Ammaniti, Film Adaptation by Gabriele Salvatores)*, cit., p. 69: «Initially that shape was as a three page treatment for a screenplay, which he intended to shoot himself as a low budget film in digital format. However, that project was shelved while he worked on what he intended to be his third novel, only to re-surface when, faced with a publisher's deadline and a novel that was far from complete, Ammaniti decided to develop his treatment into a short novel: *Io non ho paura*».

⁷³ C. CIPRIANI, *Ammaniti: "Eppure io scrittore vi dico: a volte il film è migliore del libro"*, cit.

⁷⁴ R. ATKINS, *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on "Io non ho paura" (Novel by Niccolò Ammaniti, Film Adaptation by Gabriele Salvatores)*, cit., p. 70: «The hand of the director is evident in the film's beginning, which differs from the novel in a significant way».

parallelamente a Scout adulta ne *Il buio oltre la siepe*) che colloca tempo e luogo e vengono descritti Michele e la sorellina Maria intenti a raggiungere gli altri bambini, nel film i brevi titoli di testa e il titolo lasciano il posto al buio all'interno del buco, mentre la telecamera si sposta sulla coperta di Filippo e sale in alto, verso l'abbagliante distesa di grano. Il regista dunque mostra fin da subito qual è il tema centrale, ovvero il contrasto fra la 'purezza' dei giochi dei bambini tra il giallo dorato del grano e l'oscurità del buco simbolo dell'orribile e profonda colpa dei loro genitori. Luce e buio si alterneranno per tutto il film, seguendo le direttive gettate dal romanzo: gli adulti chiusi in casa al buio per la maggior parte del tempo, i bambini alla luce del giorno. Se nel film questo schema simbolico è annunciato fin dalla prima scena, nel romanzo invece si apprende solo nel corso della lettura; l'unico suggerimento potrebbe però venire dalla citazione iniziale di Jack London: «Questo solo capì. Di essere caduto nella tenebra. E nell'istante in cui seppellì, cessò di sapere».⁷⁵

Il film prosegue quindi con una narrazione priva di voci fuori campo, secondo il motivo dello «*showing, not just telling*»,⁷⁶ mantenendo il punto di vista di Michele: la macchina da presa che sfiora le spighe di grano, il bambino che spia da dietro la porta, i primissimi piani dei suoi occhi spalancati dallo stupore e dalla paura portano tutta la narrazione al livello del bambino. Un esempio di come sia stata ben resa l'immedesimazione dello spettatore pur senza l'introspezione dei pensieri del protagonista è evidente nella scena del primo contatto verbale con Filippo: la telecamera alterna *close-up* di Michele con il dettaglio in soggettiva delle spighe di grano che coprono la botola, poi stacca e dall'interno del buco (presumibilmente con il punto di vista di Filippo, anche se – come apprenderà in seguito lo spettatore – il bambino non può ancora aprire gli occhi) la

⁷⁵ Tratto dal romanzo *Martin Eden* (1909).

⁷⁶ R. ATKINS, *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on "Io non ho paura"* (Novel by Niccolò Ammaniti, Film Adaptation by Gabriele Salvatores), cit., p. 71.

botola si solleva e fa capolino Michele in un ritaglio di cielo azzurro, successivamente la telecamera torna ancora al punto di vista del protagonista che scorge, con una delicata zoomata, la coperta di Filippo. In un continuo cambio di prospettiva e contrasti di luce-buio, Salvatores comunica allo spettatore la differenza di condizione tra Michele, libero nella campagna assolata, e Filippo, costretto a marciare nel buio e nel fango. La scena è accompagnata da un delicato commento musicale al pianoforte e dall'immane frastuono delle cicale. Una resa minimale ma di forte impatto emozionale.

Anche l'elemento del fantastico e le fantasie del bambino vengono ben rappresentate: nella casa abbandonata, quando per scommessa deve camminare sulla trave, Michele recita a bassa voce: «Era uomo lucertola e poteva anche camminare sui muri. E poi diventa uomo di vetro: se cade, si spezza», attribuendosi i 'poteri' dell'uomo lucertola ed esorcizzando la paura di cadere in un rito dal valore apotropaico, trovando così la forza di superare la prova; oppure quando di notte, da solo e nascosto sotto il lenzuolo, inventa fiabe per spiegare la prigionia del bambino; e ancora, quando recita una filastrocca dal valore apotropaico per scacciare la paura dei mostri mentre corre di notte a cercare Filippo: «Voi ragni pelosi, voi tassi barbassi, lumache bavose e ciechi orbettini, restate lontani dai nostri bambini. Voi bestie notturne amanti del buio, voi che non dormite, se non al mattino, vegliate sul sonno di questo bambino». Gli animali, presenti di frequente nei pensieri del protagonista del romanzo, compaiono anche nel film: all'inizio dopo il titolo, nella transizione dal buco al campo di grano, troneggia un corvo, l'uccello del malaugurio; nel corso della pellicola appaiono varie formiche, serpenti, un riccio e un gufo, oltre all'onnipresente frinire delle cicale.

Come nel romanzo, anche nel film ritorna la componente musicale a fare da sottofondo al racconto. Viene riproposta fedelmente la scena di Felice che balla e canta

Parole parole, ripreso da lontano per simulare il punto di vista di Michele che spia il ragazzo in quel momento intimo. Ulteriore riprova che non c'è luogo migliore della pellicola cinematografica in cui «musica e letteratura possono coesistere rinnovandosi a vicenda».⁷⁷

Il finale viene reinterpretato in maniera differente rispetto all'originale. Nel romanzo il lettore meno accorto si domanda che ne sarà di Michele, in bilico tra la vita e la morte. Il film invece mostra l'elicottero dei carabinieri che sorvola il campo e Sergio che alza le mani in segno di resa; Pino abbraccia il figlio e piange, mentre alle sue spalle Filippo e Michele tendono le mani l'uno verso l'altro, senza toccarsi. Salvatore ha spiegato così la scelta di chiudere il film sulla tensione di un contatto che non si realizza mai:

Non mi sembrava giusto che ci fosse un abbraccio finale fra i due bambini e il padre di Michele che in ogni caso è una persona crudele ed è parte di coloro che hanno fatto del male a Filippo. Ma soprattutto non volevo questa unione perché i due mondi (bambini-adulti) dovevano restare assolutamente separati, come in tutto l'arco della pellicola.⁷⁸

Il regista resta fedele al messaggio del romanzo, volendo però far risaltare il legame tra i due bambini con quelle mani tese e gli sguardi che si incontrano, mentre il padre, pur abbracciando il figlio, appare isolato nel dolore delle sue colpe. Quella che nel romanzo sembrava una riconciliazione tra padre e figlio, nel film prende il significato di una distanza ancora maggiore simboleggiata dalla mano di Michele tesa verso l'amico e non verso il padre. Un finale che anche Ammaniti sembra preferire:

The film's ending is a much stronger statement, and reinforces the adults'

⁷⁷ P. CHIRUMBOLO, *La funzione della musica nella narrativa di Niccolò Ammaniti: da Branchie a Io non ho paura*, cit., p. 135.

⁷⁸ F. MASELLA, *Io non ho paura dal libro al film*, cit.

world/children' world contrast that features repeatedly in the film. Ammaniti's comment can also be viewed as an admission that the novel's ending needed to be more definitive, and that the film adaptation is one of those that "rimaneggiano la storia che in quel modo migliora."⁷⁹

I romanzi e i film analizzati finora dimostrano come la figura del bambino possa veicolare messaggi profondi a un pubblico di lettori e spettatori di tutte le età, senza però essere passivi portatori di morale ma personaggi a tutto tondo, con personalità propria, che lottano al limite delle loro possibilità, senza subire ciecamente il volere degli adulti, spesso in torto ed esponenti dei disvalori di un mondo alla deriva. I bambini dei romanzi contemporanei sono diventati, nel loro piccolo, eroi in lotta contro la paura, i pregiudizi e il male.

⁷⁹ R. ATKINS, *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on "Io non ho paura"* (Novel by Niccolò Ammaniti, Film Adaptation by Gabriele Salvatores), cit., p. 73.

CAPITOLO QUARTO

IL BAMBINO DI FRONTE AL MALE

Come si è precedentemente visto, dalla letteratura del Settecento fino ai giorni nostri la figura del bambino è sempre caratterizzata dall'innocenza, che risalta particolarmente nei contesti familiari e sociali più difficili. Ma cosa succede quando il personaggio del bambino si confronta con l'orrore più grande, il Male? Si creano due principali filoni: nel primo, il bambino mantiene la sua innocenza, grazie all'aiuto degli adulti o contando sulla sua morale incorrotta; nel secondo caso, il bambino viene asservito al Male, divenendone non solo uno strumento ma la sua stessa personificazione.

In questo capitolo si esaminano tre luoghi in cui si può annidare il Male. Il primo è un luogo fisico, sede di uno dei drammi più terribili del secolo scorso: il campo di concentramento nazista. Successivamente, luogo d'incontro tra bambino e Male si trova all'interno della natura umana dell'infante stesso. Infine, la società contemporanea è la sede di un Male esterno al bambino ma che allo stesso tempo cerca di trascinarlo nel folle e corrotto mondo degli adulti.

IV.1. Il male come luogo: il lager

La produzione letteraria e cinematografica incentrata sul tema del campo di concentramento nazista è molto ricca delle testimonianze dei sopravvissuti ai lager, che trascrissero le loro memorie e le pubblicarono sotto forma di romanzi autobiografici. Lo stesso Primo Levi, autore di *Se questo è un uomo* (edizione Einaudi del 1958) e *La tregua* (1963), scrive che «era talmente forte in noi il bisogno di raccontare, che il libro avevo incominciato a scriverlo là, in quel laboratorio tedesco pieno di gelo, di guerra e di sguardi indiscreti».¹ Allo stesso modo, anche alcuni sopravvissuti che furono rinchiusi nei lager da giovanissimi, anni dopo scrissero le loro memorie. È il caso di Jona Oberski, autore di *Anni d'infanzia. Un bambino nei lager* (1978), da cui fu tratto il film *Jona che visse nella balena* (1993). Jona aveva solo due anni quando fu deportato insieme ai genitori nel campo di Westerbork nel 1940. Trascorse i cinque anni più delicati dell'infanzia tra angherie, dolore e morte. La voce narrante del film, appartenente a un Jona più adulto ma pur sempre ragazzo, dona allo spettatore la visione cristallina e non sempre consapevole delle vicende e delle azioni compiute all'interno del lager. Jona però sa di essere fortunato e che la situazione potrebbe essere ben peggiore: «Simona viene da un campo dove dice che i soldati uccidono tutti i vecchi e i bambini. Simona dice che noi siamo fortunati a stare in questo campo».² E fortunata fu anche la sua liberazione: caricato insieme alla madre (il padre era morto tre anni prima di fatica e inedia) in un treno merci diretto ad Auschwitz, Jona sopravvive grazie al fortuito bombardamento che colpisce il vagone dei soldati, provocando il deragliamento. Il caso di Jona rappresenta purtroppo una delle poche eccezioni.

¹ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 157.

² *Jona che visse nella balena*, regia di Roberto Faenza (1993).

Il destino della maggior parte dei bambini deportati nei lager fu tragico: «i Nazisti sostenevano che l'uccisione dei figli di persone ritenute "indesiderabili" o "pericolose" fosse giustificata dalla loro ideologia, sia quella basata sulla "lotta di razza", sia quella che considerava l'eliminazione dei nemici una misura preventiva necessaria alla sicurezza».³ Si stima che nei campi di sterminio morirono un milione e mezzo di bambini; tra questi, un milione erano ebrei. Ritenuti inservibili per i lavori forzati, i bambini sotto i dodici anni venivano perlopiù uccisi immediatamente nelle camere a gas insieme agli anziani e agli inabili. Nelle prime pagine di *Se questo è un uomo*, Primo Levi racconta così il destino di Emilia, figlia dell'ingegnere e amico Aldo Levi, e di tanti altri bambini:

In meno di dieci minuti tutti noi uomini validi fummo radunati in un gruppo. Quello che accadde degli altri, delle donne, dei bambini, dei vecchi, noi non potemmo stabilire allora né dopo: la notte li inghiottì, puramente e semplicemente. Oggi però sappiamo che in quella scelta rapida e sommaria, di ognuno di noi era stato giudicato se potesse o no lavorare utilmente per il Reich; sappiamo che nei campi rispettivamente di Buna-Monowitz e Birkenau, non entrarono, del nostro convoglio, che novantasei uomini e ventinove donne, e che di tutti gli altri, in numero di più di cinquecento, non uno era vivo due giorni più tardi. Sappiamo anche, che non sempre questo pur tenue principio di discriminazione in abili e inabili fu seguito, e che successivamente fu adottato spesso il sistema più semplice di aprire entrambe le portiere dei vagoni, senza avvertimenti né istruzioni ai nuovi arrivati. Entravano in campo quelli che il caso faceva scendere da un lato del convoglio; andavano in gas gli altri.

Così morì Emilia, che aveva tre anni; poiché ai tedeschi appariva palese la necessità storica di mettere a morte i bambini degli ebrei.⁴

Tuttavia, anche nei lager in cui “si mandavano alle docce” i bambini, alcuni sopravvissero. Il 27 gennaio 1945 le truppe sovietiche entrarono nel campo di

³ Tratto dal sito ufficiale dell'United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), che si avvale di una sezione enciclopedica sull'olocausto: www.ushmm.org/wlc/it/article.php?ModuleId=10005142.

⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 17.

concentramento di Auschwitz e contarono, tra i 2819 prigionieri di Auschwitz, anche 180 ragazzi, dei quali 52 avevano meno di otto anni: erano bambini, perlopiù gemelli, che venivano utilizzati come cavie per esperimenti medici e perciò scampati alla selezione iniziale.⁵ Questo è ciò che accadde ad Andra e Tati, due sorelle che nel 1944 avevano rispettivamente 4 e 6 anni. Al loro arrivo al campo evitarono le camere a gas perché furono scambiate per gemelle dai medici nazisti. Scamparono anche alla selezione per gli esperimenti sulla tubercolosi del medico tedesco Mengele perché una *kapò* le avvertì. Andra racconta: «Un giorno ci prese da parte e, senza spiegare perché, ci disse: "Domani vi chiederanno se volete rivedere la mamma, rispondete di no". Dicemmo a nostro cugino Sergio di fare la stessa cosa. Ma lui non ci diede retta».⁶ Sergio fa parte dei tristemente noti “20 bambini di Bullenhauser Damm”.⁷

Ci fu inoltre il caso dei superstiti di Buchenwald, uno dei più grandi lager della Germania orientale: al loro arrivo, nell’aprile 1945, gli alleati trovarono, tra i 21000 detenuti, anche 904 bambini e ragazzi al di sotto dei 17 anni, tutti concentrati negli stessi *block*:

Gli americani trovarono i ragazzini soprattutto in due blocchi, il numero 8 e il 66, altri nel 23 e nel 49. A proteggerli, nutrirli, scaldarli, furono un pugno di detenuti, anch'essi molto giovani, che si batterono con tutte le forze contro i comandanti per assicurare i bambini nei blocchi speciali, e non spedirli sui vagoni piombati destinati a

⁵ In un filmato girato dai soldati dell’Armata Rossa il giorno della liberazione di Auschwitz viene ripresa la lunga fila di bambini che escono dai *block*, condotti all’esterno del campo dai soldati sovietici: www.ushmm.org/wlc/it/media_fi.php?ModuleId=10005142&MediaId=60.

⁶ FEDERICA SENEGHINI, «*Noi, sopravvissute ad Auschwitz perché scambiate per gemelle*», reportage del «Corriere della Sera», 2014, www.corriere.it/reportages/cultura/2014/auschwitz.

⁷ I 20 bambini di Bullenhauser Damm furono sottoposti a esperimenti inumani. «Per mesi il medico delle SS Dr. Kurt Heißmeyer si è servito di loro come cavie per esperimenti medici. Ha immesso con sonde nei polmoni dei bambini bacilli tubercolotici vivi. Ha asportato le ghiandole linfatiche». All’arrivo degli alleati, i nazisti drogarono i bambini, li impiccarono e infine li fecero cremare: dovevano cancellare le prove dei loro crimini. «Durante l’interrogatorio nel 1964 Heißmeyer ha dichiarato: “Per me non esiste alcuna differenza tra ebrei e cavie”» (testo tratto dal sito ufficiale dell’*Associazione i bambini di Bullenhusser Damm*, www.kinder-vom-bullenhusser-damm.de/_italiano/la_storia.html).

mete terminali come Auschwitz. Le SS addirittura temevano di entrare in alcune parti del campo, dove si diceva girasse il tifo. Ora alcuni storici, per quegli ultimi mesi di guerra stanno configurando l'ipotesi di una vera e propria resistenza nei Lager.⁸

Questo è uno dei pochi casi di resistenza all'interno del lager che non sia terminata con la repressione. Lo stesso Levi ricorda che «in alcuni Lager delle insurrezioni si sono effettivamente verificate: a Treblinka, a Sobibor, ed anche a Birkenau, uno dei campi dipendenti da Auschwitz».⁹ Tuttavia non ebbero molto peso numerico e «furono diseguate e guidate da prigionieri in qualche modo privilegiati, e perciò in condizioni fisiche e spirituali migliori di quelle dei prigionieri comuni. Questo non deve stupire: solo a prima vista può apparire paradossale che si ribelli chi soffre meno. Anche fuori dei Lager le lotte raramente vengono condotte dai sottoproletari. Gli “stracci” non si ribellano».¹⁰

Il numero dei bambini ebrei che sopravvisse all'Olocausto fu esiguo (circa il 6-11% del totale di bambini presenti in Europa prima della guerra)¹¹ proprio perché le condizioni che permisero loro di evadere alla “soluzione finale della questione ebraica”¹² furono eccezionali.

È per questo motivo che le opere di finzione ambientate nei campi di concentramento nazisti e che hanno come protagonisti giovanissimi ebrei incontrano generalmente una forte critica: è quanto è successo ai film *Il bambino con il pigiama a righe* e *La vita è bella*.

⁸ MARCO ANSALDO, *Olocausto, gli angeli di Buchenwald. "Così salvarono i piccoli ebrei"*, in «La Repubblica», 27 gennaio 2009.

⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 163.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ RICHARD DEAN ROSEN, *Le bambine invisibili*, trad. it. di Edy Tassy, Milano, Piemme, 2016, p. 21: «Prima della guerra in Europa c'erano circa un milione e cinquecentomila bambini ebrei. Di loro, solo un numero tra il 6 e l'11 per cento è sopravvissuto, contro un terzo del numero totale degli adulti. E fra questi bambini, tra i sessantamila-centosessantacinquemila al massimo, alcuni sono sopravvissuti ai campi di concentramento, mentre gli altri si sono salvati perché si sono nascosti o qualcuno li ha tenuti nascosti».

¹² *Endlösung der Judenfrage* in lingua tedesca, fu il termine usato dal 1940 per indicare inizialmente la deportazione, poi il genocidio sistematico degli ebrei.

Il bambino con il pigiama a righe è un film del 2008 diretto e sceneggiato da Mark Herman, tratto dall'omonimo romanzo bestseller di John Boyne, pubblicato due anni prima. Il protagonista della storia è Bruno Hess, un bambino di otto anni che vive a Berlino un'infanzia felice e agiata. La promozione del padre, un ufficiale nazista, costringe la famiglia a trasferirsi in campagna, vicino a un campo di concentramento. L'istruzione di Bruno e della sorella maggiore Gretel viene affidata a un istruttore che li indottrina sulla storia della Germania e sulla superiorità della razza ariana; al contrario della sorella, Bruno si annoia e sogna di vivere grandi avventure come i protagonisti dei suoi "romanzetti", così definiti con spregio dall'istruttore. Bruno decide quindi di esplorare il bosco e la "fattoria" che vede dalla sua stanza, dove abitano i contadini che indossano "pigiami a righe". Senza farsi scoprire dai soldati, il bambino arriva al limitare del campo e fa amicizia con Shmuel, un suo coetaneo ebreo. Nonostante i racconti di Shmuel, Bruno vuole esplorare il campo, spinto anche dalla visione di un filmato propagandistico che presenta il lager alla stregua di un parco giochi. Il bambino quindi riesce a introdursi nel campo, indossa una divisa a righe portatagli da Shmuel e si mescola agli internati. Nel frattempo, la sua famiglia intuisce dove si è diretto il bambino, ma ormai è troppo tardi: Bruno e Shmuel sono stati mandati alle docce insieme agli altri occupanti del *block*.

Il film, come il romanzo, nonostante l'enorme successo ottenuto¹³ è stato accolto anche da aspre critiche riguardo la credibilità delle situazioni narrate. In primo luogo, nel

¹³ HENRY GONSHAK, *Hollywood and the Holocaust*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005, pp. 270-271: «Many found the movie powerful and insightful about the Holocaust. In the *London Times*, James Christopher wrote, "It is one of the most moving and remarkable films about childhood I've ever seen," concluding that the film "engages with the complexity of the Holocaust in a language that can move children as profoundly as adults." In the *Miami Herald*, Rene Rodriguez observed that "By keeping its child protagonist front and center, [the film] lulls you into a false sense of security, helping its finale... achieve its pulverizing power." [...] Perhaps, the most significant figure to speak in favor of the film was Abraham Foxman, head of the Jewish Anti-Defamation League (ADL). [...] He felt the movie raised important questions about the Holocaust: "Is it possible to sympathize with individuals in a family of a concentration camp commandant? ... Is it appropriate to think about moral complexity in the face of the greatest evil imaginable? And is it possible... to think not simply of evil Nazis and innocent Jews, but of people simply

romanzo si dichiara che il campo di concentramento sia quello di Auschwitz,¹⁴ infatti anche le recinzioni che si vedono nel film sono ispirate a Birkenau, uno dei suoi tre campi principali; tuttavia è assurdo pensare che un esterno potesse intrattenere incontri clandestini con un internato o addirittura entrare nel lager scavando sotto la recinzione (e quindi, all'opposto, qualcuno potesse uscire!), quando le recinzioni erano costantemente presidiate dalle sentinelle delle SS.¹⁵ Altra inesattezza storica è la presenza di Shmuel in una baracca per adulti quando, come già si è visto, i bambini di Auschwitz venivano o soppressi al loro arrivo al campo o tenuti in un *block* separato in attesa degli esperimenti del dottor Mengele.

Per quanto riguarda la narrazione, «dialoghi e situazioni rasentano troppo spesso la banalità e l'intero corso narrativo si poggia con eccessiva accondiscendenza sull'ingenuità del piccolo protagonista».¹⁶ Chiaramente, questa ingenuità esasperata di Bruno è una caratteristica voluta dall'autore e mantenuta dal regista, e da questo punto di vista il bambino non viene minimamente contagiato dal Male come invece accade alla sorella, che subisce un indottrinamento nazista radicale, tanto da cambiare i suoi gusti nell'addobbare la cameretta e la sua acconciatura. L'ingenuità e la voglia di avventure di Bruno invece preservano la sua innocenza, infatti anche se prova a capire cosa stia succedendo a Shmuel non riuscirà mai davvero a comprendere quanto è orribile e disumana la vita nel lager. Oltre alla barriera dell'ingenuità, anche la presenza fisica e simbolica della recinzione accentua la divisione tra i due bambini nel loro modo di vivere e percepire la realtà e lo

being people?».

¹⁴ Ivi, p. 269: «The camp is unnamed, but Bruno calls it “Out-With”, and it seems likely that the boy has mispronounced Auschwitz. (The novel makes clearer that the camp is indeed Auschwitz)».

¹⁵ Ivi, p. 272: «Rabbi Blech felt the novel downplayed the horrors of Auschwitz: “The camps certainly weren’t that bad if youngsters like Shmuel were able to walk about freely, have clandestine meetings at a fence... which even allows for crawling underneath... and as for those people in the striped pajamas – why if you only saw them from a distance you would never know these weren’t happy masqueraders».

¹⁶ GIUSEPPE GANGI, *Il bambino con il pigiama a righe di Mark Herman*, in «Ondacinema», 25 dicembre 2008, www.ondacinema.it/film/recensione/bambino_con_pigiama_righe.html.

stile di narrazione e la colonna sonora hanno la funzione di accrescerne il contrasto: a Bruno si accompagnano toni e momenti avventurosi e fiabeschi, in cui la violenza è presente ma largamente ovattata, mentre sono crudi e asciutti quando compare in scena Shmuel, la cui colonna sonora è formata solamente da silenzio e paura.

Non è solo l'incredibile ingenuità del piccolo Bruno a stupire: anche Elsa Hess, sua madre, inizialmente non sa in cosa consiste davvero il lavoro del marito, crede che sorvegli soltanto un campo di lavori forzati. Nemmeno il fumo delle ciminiere e l'acre odore dei cadaveri non la insospettiscono, finché Bruno non si interessa alla misteriosa "fattoria abitata da contadini in pigiama". Secondo la critica, è impossibile che la moglie di un ufficiale delle SS e la popolazione che viveva nei pressi dei lager non sapessero cosa succedeva oltre le reti di filo spinato. Sulla consapevolezza o meno del popolo tedesco, Primo Levi scrive:

Nascondere al popolo tedesco l'esistenza dell'enorme apparato dei campi di concentramento non era possibile, ed inoltre non era (dal punto di vista nazista) neppure desiderabile. Creare ed intrattenere nel paese un'atmosfera di terrore indefinito faceva parte degli scopi del nazismo: era bene che il popolo sapesse che opporsi a Hitler era estremamente pericoloso. [...] Ciò nonostante, è vero che la gran massa dei tedeschi ignorò sempre i particolari più atroci di quanto avvenne più tardi nei Lager: lo sterminio metodico e industrializzato sulla scala dei milioni, le camere a gas tossico, i forni crematori, l'abietto sfruttamento dei cadaveri, tutto questo non si doveva sapere, ed in effetti pochi lo seppero, fino alla fine della guerra. Per mantenere il segreto, fra le altre precauzioni, nel linguaggio ufficiale si usavano soltanto cauti e cinici eufemismi: non si scriveva «sterminio» ma «soluzione definitiva», non «deportazione» ma «trasferimento», non «uccisione col gas» ma «trattamento speciale», e così via.¹⁷

¹⁷ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 160.

Se forse l'ingenuità della madre può essere in qualche modo giustificata, non è possibile invece soprassedere su un dettaglio finale del film: Bruno è l'unico prigioniero a non avere i capelli rasati.¹⁸ È irrealista che i soldati nazisti non si accorgessero di una "infrazione" così lampante; bisogna ricordare quanto raccontano Levi e gli altri sopravvissuti, ovvero di come fossero maniacali e folli i controlli giornalieri sui prigionieri:

Infiniti e insensati sono i riti da compiersi: ogni giorno al mattino bisogna fare «il letto», perfettamente piano e liscio; spalmarsi gli zoccoli fangosi e repellenti con l'apposito grasso da macchina, raschiare via dagli abiti le macchie di fango (le macchie di vernice, di grasso e di ruggine sono invece ammesse); alla sera, bisogna sottoporsi al controllo dei pidocchi e al controllo della lavatura dei piedi; al sabato farsi radere la barba e i capelli, rammendarsi o farsi rammendare gli stracci; alla domenica, sottoporsi al controllo generale della scabbia, e al controllo dei bottoni della giacca, che devono essere cinque.¹⁹

Risulta quindi impossibile non accorgersi del bambino, in buona salute e con una folta chioma di capelli scuri in testa.

In conclusione, seppur «cinematograficamente scialbo, dalla retorica semplice e didattica»,²⁰ *Il bambino con il pigiama a righe* è un film che cerca di raccontare in modo fin troppo romanzato una delle pagine più oscure della storia contemporanea.

Se il «Time» affibbia l'etichetta di "ridicolo" al film di Mark Herman, non con meno forza viene denigrato *La vita è bella*, definito come una "favola offensiva sui campi di concentramento".²¹

¹⁸ Nel romanzo invece Bruno entra nel campo con i capelli rasati perché aveva preso i pidocchi.

¹⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 29.

²⁰ G. GANGI, *Il bambino con il pigiama a righe* di Mark Herman, cit.

²¹ RICHARD SCHICKEL, *The Boy in the Striped Pajamas: A Failed Holocaust Fable*, in «Time», 7 novembre 2008: «And their looming presence in our minds renders a movie like *The Boy in the Striped Pajamas* ludicrous. [...] at least since equally offensive concentration camp fable, *Life Is Beautiful*».

La vita è bella è un film del 1997 diretto e interpretato da Roberto Benigni e sceneggiato in collaborazione con Vincenzo Cerami. Nel 1999 vinse tre premi Oscar come miglior film straniero, miglior attore protagonista e migliore colonna sonora, oltre a numerosi altri premi prestigiosi.²² Ottenne un incredibile successo a livello internazionale e ad oggi è uno dei film italiani più apprezzati.

La trama si divide in due archi narrativi ben distinti. La prima parte si svolge ad Arezzo nel 1939 e narra la storia d'amore tra Guido, giovane ebreo che lavora come cameriere al Grand Hotel dello zio Eliseo, e Dora, un'insegnante di buona famiglia promessa sposa a Rodolfo, un antipatico burocrate fascista. Guido, con allegria e astuzia, riesce a far innamorare di sé la sua "principessa"²³ e la rapisce durante i festeggiamenti ufficiali del fidanzamento con Rodolfo. Sei anni dopo, Guido e Dora con il figlio di cinque anni Giosué sono una famiglia felice ma, il giorno del compleanno del piccolo, Guido, suo figlio e lo zio Eliseo vengono catturati dai nazisti e caricati su un treno verso il campo di concentramento. Dora, pur non essendo ebrea, insiste per salire sullo stesso treno del marito. Giunti al campo, Guido riesce a tenere nascosto il bambino e allo stesso tempo a proteggerlo dall'orrore, facendogli credere che si tratti in realtà di un enorme gioco a punti per vincere un carro armato vero. Il finale è tragico: Guido viene fucilato dalle SS mentre Giosué e Dora, con l'arrivo degli alleati, possono di nuovo riabbracciarsi.

Il contesto drammatico in cui si svolge la storia è fortemente mitigato dall'humour e dalla commedia, punti di forza del film ma che hanno fortemente contribuito al sollevarsi di numerose critiche; addirittura, ancor prima dell'uscita del film, quando fu resa nota la

²² Al 51° Festival di Cannes vinse il Grand Prix Speciale della Giuria; inoltre vinse 9 David di Donatello, 5 Nastri d'argento, il premio César per il miglior film straniero, 5 Globi d'Oro, 2 European Film Award, un premio medaglia a Gerusalemme e fu inserito dal National Board of Review of Motion Pictures nella lista dei dieci migliori film stranieri del 1998 (fonte: wikipedia.org).

²³ Iconica del film è la frase "Buongiorno, principessa" con cui Guido saluta sempre Dora.

tematica de *La vita è bella*, molti critici erano dubbiosi sulla resa scenica di un attore comico come Benigni posto in una così drammatica situazione storica.²⁴

Il film fu anche definito un “nonsense storico” poiché molti dettagli erano scorretti o non del tutto plausibili: Guido e Dora non si sarebbero potuti sposare nel 1939 perché le leggi razziali entrate in vigore l’anno prima proibirono di fatto il matrimonio tra ebrei e non-ebrei; inoltre è assurdo che Guido sia riuscito a tenere nascosto Giosuè e a spostarsi così liberamente nel lager, che non ha quasi per nulla le caratteristiche di un campo di concentramento e non rende testimonianza delle condizioni terribili in cui si trovavano i prigionieri.²⁵

Per quanto riguarda quest’ultimo punto, ovvero il non mostrare immagini crude o troppo violente, si tratta di una scelta registica ben precisa: non c’era la necessità di esplicitare ulteriormente l’orrore del lager, già fin troppo evidente. Gli orrori sono ugualmente presenti ma nascosti allo sguardo del bambino e dello spettatore.²⁶ Nel presentare il suo film, lo stesso Benigni afferma:

Nel film poi gli orrori non si vedono, perché l’orrore più lo si immagina e peggio è: come insegna Edgar Allan Poe, mai spiare l’orrore dal buco della serratura.

²⁴ CARLO CELLI, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni’s Life is Beautiful/La vita è bella*, in *The Changing Face of Evil in Film and Television*, a cura di Martin F. Norden, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2007, p. 146: «Benigni’s Tuscan clown persona seemed out of place in such a context. When the subject of *Life is Beautiful* became public knowledge, there was apprehension due to Benigni’s reputation as a comedian that he might not approach the subject with appropriate sobriety and respect».

²⁵ ROBERT S.C. GORDON, *Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni’s La vita è bella/Life is Beautiful*, in «Studies in European Cinema», vol. 2, 2005, p. 33: «The dominant complaint was one of irresponsible historical implausibility: Guido marries a non-Jew in 1939, after the banning of intermarriage in the Fascist racial laws of 1938; the camp is too sanitized, too easily navigated and subverted by Guido; the hiding and survival of Giosuè is inconceivable; the camp bears little or no relation to the appalling conditions that prevailed in Nazi concentration and death camp. And indeed, it is hard to argue against the sense that in strict historical terms, the film is something of a nonsense».

²⁶ C. CELLI, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni’s Life is Beautiful/La vita è bella*, cit., p. 153: «The tragedy of the Holocaust is already so enormous that Benigni and Cerami felt no need to attempt to expand it. [...] Elements of horror were carefully avoided to retain the aura of a fable as a means to reach the large numbers of children expected to see the film. In one scene a pile of cadavers is clearly fake, and Guido is murdered off-camera. Instead of depicting the humiliation and suffering of the Nazis’ victims, the film shows Guido’s uncle performing a paradoxical gesture of politeness to a female Nazi guard and reacting with resignation to her hostility».

Bastano degli accenni per far sentire che nell'aria c'è un orco, come nei racconti che ci facevano paura da bambini.²⁷

Per ricostruire il più fedelmente possibile la scenografia e gli ambienti, la regia si avvale della consulenza di Marcello Pezzetti, uno dei massimi storici italiani della Shoah, e di Shlomo Venezia, sopravvissuto e autore di *Sonderkommando Auschwitz* (2007). Non era necessario però determinare in quale campo di concentramento si svolgesse la vicenda:

Un lager che non è un campo di concentramento preciso: che importa sapere se è in Italia, in Germania, o dove? In questa storia è il luogo dove sono portati gli ebrei, ma non è ricostruito filologicamente: è «il» lager.²⁸

L'importante, per Benigni, è evocare gli orrori e il dolore di quei luoghi spaventosi, non raccontarne i particolari raccapriccianti. *La vita è bella* dunque ha tutto il diritto di raccontare una storia d'invenzione, forse improbabile, ma eccezionale al pari di tante altre testimonianze di bambini sopravvissuti ai lager proprio perché tutte le loro storie sono eccezioni.²⁹ In quest'ottica di pura *fiction*, serve a veicolare messaggi ed emozioni:

E così ne è uscito fuori un film fantastico, quasi di fantascienza, una favola in cui non c'è niente di reale, di neorealista, di realismo. Non bisogna cercare niente di tutto questo in *La vita è bella*. Ci interessava di più raccontare l'emozione che vive una famiglia divisa traumaticamente in due piuttosto che i dettagli della follia del

²⁷ ROBERTO BENIGNI – VINCENZO CERAMI, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1998, p. VII.

²⁸ Ivi, p. IX.

²⁹ C. CELLI, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni's Life is Beautiful/La vita è bella*, cit., p. 155: «As Benigni's historical consultant on *Life is Beautiful*, Pezzetti was well aware that 98 percent of the deported children were killed immediately upon arrival at the camps and that the Benigni-Cerami plot in which a parent saves a child in such a setting would have been historically untenable. Yet Pezzetti claims that there were cases of children found alive on the liberation of the death camps, including about fifty at Auschwitz where the majority of Italian Jews were deported. After the film was released, stories appeared from survivors whose testimony seems almost as unlikely as the plot of Benigni's film. Also, Pezzetti has explained that most films on the Holocaust are portrayals of exceptions».

nazismo.³⁰

Il film infatti non è stato ideato come un documentario sull'Olocausto ma come una storia basata sulla forza dell'amore di una famiglia.³¹ Una tematica molto cara a Benigni: la storia del film è ispirata in parte alle vicende di suo padre, Luigi Benigni, che ha combattuto in Albania nella seconda guerra mondiale ed è stato poi internato in un campo di concentramento nazista. Al suo ritorno, però, non ha mai raccontato la propria esperienza nel lager con parole che potessero spaventare o avvilito i figli.³² Benigni decise dunque di usare lo stesso approccio del padre ne *La vita è bella*. Dichiarò infatti che «questa è una storia *sdrammatica*, un film *sdrammatico*. Perché la vita è bella, e anche nell'orrore c'è il germe della speranza, c'è qualcosa che resiste a tutto, a ogni distruzione».³³ Sdrammatizzare, afferma Benigni, è molto importante, perché

Chi ci assicura che non potrebbero ripetersi di nuovo, e persino da noi, se non stiamo attenti, se non ci rendiamo immuni da questa follia, anche ridendone, di un riso liberatorio? Le cose che si fanno troppo sacre diventano pericolose, meglio riderne prima.³⁴

L'umorismo di questo film è sostenuto dal protagonista Guido, che sberleffa perfino l'autorità nazista, alla stregua di un giullare che deride il proprio sovrano e che, in una sospensione delle regole tipica del carnevalesco, attua un rovesciamento sociale. Questo procedimento non è nuovo a Benigni, che anche in altri suoi film precedenti sceglieva

³⁰ R. BENIGNI – V. CERAMI, *La vita è bella*, cit., p. VII.

³¹ C. CELLI, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni's Life is Beautiful/La vita è bella*, cit., p. 156: «Benigni was not really aiming at making a Holocaust film but rather was primarily interested in the story based on the power of love of a family».

³² Ivi, p. 146: «Benigni has recalled that his father never retold the story of his internment in a way that would frighten or depress his children. This respect and protection of innocence made a profound impact on Benigni who sought to repeat his father's approach to the subject in the film».

³³ R. BENIGNI – V. CERAMI, *La vita è bella*, cit., p. VI.

³⁴ Ivi, p. VII.

soggetti e contesti “seri” (la mafia in *Johnny Stecchino*, un serial killer ne *Il mostro*) e li rendeva comici.³⁵ Celli definisce il personaggio di Guido un “pagliaccio rigenerante della tradizione carnevalesca”, in cui la risata esorcizza la paura della morte e permette di accettarla come parte della vita che continua: Guido infatti muore, ma per proteggere il figlio Giosuè che può così continuare a vivere e a ridere.³⁶

Oltre alle immagini visive che suscitano comicità (come Guido che trasporta un incudine, gag classica dei cartoni animati), soprattutto la parola acquista una duplice funzione: si presta come momento comico e allo stesso tempo crea un mondo alternativo per Giosuè, che lo interpreta secondo le regole dettategli dal padre.³⁷ Famosissima è la scena della traduzione dal tedesco delle regole del campo di concentramento: non conoscendo la lingua, Guido fa da interprete degli ordini del caporale tedesco e ne mima il tono e i gesti, il tutto per esporre al figlio le regole del fantastico gioco: «Si vince a mille punti... il primo classificato vince un carro armato vero...».³⁸ L'uso della parola si rivela

³⁵ C. CELLI, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni's Life is Beautiful/La vita è bella*, cit., p. 145-147: «His Guido subverts societal order with a carnival-like suspension of the rules, a reversal of power relationships. [...] Benigni tackled a subject whose aura of historical defeat and pessimistic resignation to evil was much more profound than the topics he had chosen before. [...] If the film is a fable, then the main character Guido negates Nazi/Fascist authority of the camp in order to subvert it. As in a fable, the protagonist adapts to the hostile rules of his enemies by recreating them for his own benefit. The key to success of a protagonist in a fable is the ability not only to act effectively, but also to use language to trick the ogre with a strategic lie that serves as an edifying lesson. The camp is an anti-reality where all rules of civilized behaviour are reversed».

³⁶ Ivi, p. 147: «Thus, the carnival conception of the world may liberate human consciousness and provide a victory over fear when the union between laughter and death in the carnival tradition with death as a necessary moment in the continuity of life. In *Life is Beautiful*, Benigni's Guido appears as a regenerating clown in the carnival tradition to exorcise the audience's fear of mortality and suffering. In this vein, the second half of the film retains openly comedic elements. There is a scene in which Guido struggles to carry an anvil – a cartoon commonplace».

³⁷ CORALINE JOAN K.S. PICART, *Going Beyond Horror: Fantasy, Humor and the Holocaust*, in *The Fantastic in Holocaust Literature and Film: Critical Perspectives*, a cura di Judith B. Kerman e John Edgar Browning, McFarland, Jefferson - North Carolina, 2015, p. 205: «Guido Orefice [...] intentionally, diegetically, edits Holocaust historical reality to create a fantastic game for his son during their internment in a concentration camp, the audience, looking in, also re-edits historical reality, simultaneously displacing it from the on-screen action and yet imaginatively sustaining it as present. This paradoxical interplay between presence and absence of historical reality is, in the film, nowhere more evident perhaps than in Guido's “translation” of the brutal camp rules and regulations as a Nazi corporal delivers than after Guido and Giosuè first arrive in the camp».

³⁸ R. BENIGNI – V. CERAMI, *La vita è bella*, cit., p. 130.

fondamentale anche in un'altra occasione: Giosuè viene richiamato da una donna tedesca che lo scambia per uno dei figli degli ufficiali, così Guido gli dice: «Parlano tutti strano, non si capisce niente. Tu zitto! Se passiamo questa il primo premio è nostro. È il raduno dei primi in classifica, il gioco dello zitto!». ³⁹ Quella sera, Guido serve al tavolo degli ufficiali e a quello dei bambini, in una stanza attigua. Giosuè rompe il silenzio ringraziando un attendente tedesco che gli ha portato il piatto; quest'ultimo si insospettisce e, quando rientra nella stanza con una soldatessa, Guido è intento a insegnare a tutti i bambini tedeschi a dire «grazie». Lo stratagemma funziona, annullando quella differenza linguistica che sarebbe stata fatale per suo figlio. ⁴⁰

Sebbene il protagonista del film e l'artefice di tutti gli imbrogli sia indiscutibilmente Guido, il personaggio per il quale tutto è inscenato e che ne beneficia alla fine è Giosuè; lo spettatore, che per tutta la durata della pellicola simpatizza e si fa complice degli stratagemmi dell'arguto Guido, alla fine, proprio nella scena che precede la sua fucilazione, è portato a immedesimarsi con il bambino: l'occhio della telecamera diventa l'occhio di Giosuè che spia dalla fessura del casotto nel quale è nascosto la buffa marcia militaresca, il "passo d'oca", del padre vestito da donna e che ricambia un incoraggiante sorriso in direzione del bambino. ⁴¹

Il finale tragico del padre lascia presto il posto a quello trionfante del bambino, che vede fermarsi davanti a sé un carro armato vero e proprio, dal quale esce un soldato americano che lo invita a salire. Poco dopo, la riunione con la madre e l'esclamazione

³⁹ Ivi, p. 167.

⁴⁰ C. CELLI, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni's Life is Beautiful/La vita è bella*, cit., p. 149: «Once in the camp, Guido attempts to defrock official language. Guido teaches the German children in the officers' quarters to say "grazie" ("thank you"), thereby cancelling the potentially fatal sign of linguistic difference carried by his son».

⁴¹ Ivi, p. 151: «Benigni emphasises the controlling eye of the child in the film in the sequence in which Giosuè, hidden in a utility box, observes Guido as he is taken away for execution. The camera shows Giosuè's reduced field of vision in a sort of rectangular camera obscura. Once Guido realises that he is within the field of vision of his son, he performs a last comic goose step with a broad smile for the benefit of his chuckling son».

«Abbiamo vinto!» riunisce entrambe le realtà, quella storica dal dramma consapevole del lager e quella favolosa del bambino convinto di aver partecipato a un enorme e bizzarro gioco.⁴² Il simbolo intorno a cui viene edificata la realtà alternativa creata *ad hoc* per il bambino è il carro armato; compare nel film per la prima volta insieme allo stesso Giosuè, come giocattolo che il bambino si trascina dietro nella serra di casa. Il carro armato diventa il simbolo che lega gli imbrogli del padre all'ingenuità innocente del figlio e non a caso viene scelto come primo premio del gioco.⁴³

Inoltre, la voce fuori campo di Giosuè adulto conclude il film dicendo: «Questa è la mia storia. Questo è il sacrificio che mio padre ha fatto per me. Questo è stato il suo regalo per me». Il carro armato diventa un gioco e un regalo, simbolo di salvezza e sopravvivenza, ma anche un rituale di passaggio (Guido racconta a Giosuè che anche lui aveva partecipato a quel gioco insieme a suo padre) anche se invertito: la bugia allontana il bambino dalla realtà per preservare la sua innocenza.⁴⁴ La realtà, si intuisce, verrà affrontata successivamente dopo il gioco e dopo l'esultanza per la vittoria.

⁴² R.S.C. GORDON, *Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni's La vita è bella/Life is Beautiful*, cit., p. 39: «The climax of the film sees Guido killed but the game and Giosué not only survive, but triumph. The film, in other words, has a double ending, split between the twin pillars of Holocaust representation, death and survival. Guido/Benigni's death seems to reinscribe the character into history; but this first ending is cancelled out by the survival of Giosuè, the forgetting of Guido (or at least the trauma of his death) with the arrival of the tank, and the bizarrely untroubled, joyous reunion with Dora. [...] In the dual ending, the film's unresolved anxieties about the relationship of the real or the historical (and also the psycho-historical) to the fantastic are played out as the contrast between experience/knowledge/fatherhood/death and innocence/the child/survival».

⁴³ *Ibidem*: «The token, the symbol that the film offers us for innocence, childhood and survival – and, as we shall see, of the father-son relationship and the fantasy-reality relationship – is the game's ultimate prize, the tank».

⁴⁴ Ivi, p. 40: «There is a spiraling play between reality and fantasy, real tanks and toy tanks, here. And the underlying dynamic of this play, as the final voice-over will tell us, is the dynamic of the gift: "This was his gift to me". The toy tank is a gift, as the game itself is a gift, as the film is to be read as a gift to us. The promise of a real tank is a promise of survival, but also has the shape of a promise of an end to childhood, an entry into reality, since it promises a move from the realm of toys to the realm of the real. [...] Guido tells Giosué that his father had played the same game with him when he was a boy, as if this were a ritual initiation into manhood. The function of such a ritual is inverted, however: this game does not thrust the child out into the world; it rather works to preserve his innocence».

Bisogna ribadire che ne *La vita è bella* non viene negata la realtà storica, si pone solo l'attenzione sull'innocente sguardo di un bambino e sul desiderio di un padre di mantenerlo tale.

Quello che voglio è che il bambino resti sano, integro, e ce la metto tutta e riesco a non farmi piegare fino alla fine, perché quello è proprio un campo di sterminio dove i bambini venivano uccisi pochi giorni dopo l'arrivo, se non addirittura il giorno stesso.⁴⁵

In conclusione, la figura che emerge da questa pellicola è quella di un bambino molto ingenuo e fragile, da proteggere a costo del sacrificio personale e a costo di sovvertire le regole sociali, come trasformare un campo di concentramento nazista in un mondo carnevalesco o trasformare la storia in un gioco e la vita in una continua meraviglia.⁴⁶

Il lager così come viene raccontato sia ne *Il bambino con il pigiama a righe* sia ne *La vita è bella* rappresenta un mondo sconosciuto e spietato, seppur non comprensibile: Bruno vuole addirittura entrare nel lager per aiutare l'amico Shmuel senza sapere davvero com'è quel luogo; Giosuè metabolizza quello che accade nel campo sulla base dell'interpretazione che ne dà suo padre. Entrambi i protagonisti si affidano dunque a un'altra persona (rispettivamente, per l'appunto, Shmuel e Guido) che fungono da intermediari tra l'infanzia e il Male.

Tuttavia, le due storie hanno epiloghi ben diversi: mentre ne *Il bambino con il pigiama a righe* Bruno, trascurato dalla famiglia quasi del tutto assente, sconta con la vita

⁴⁵ R. BENIGNI – V. CERAMI, *La vita è bella*, cit., p. IX.

⁴⁶ R.S.C. GORDON, *Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni's La vita è bella/Life is Beautiful*, cit., p. 43: «*Life is Beautiful* preserves the world of toys, play and magic left behind by Guido, taming the history of the Nazi concentration camps by turning it into a cartoon world in which history is a game».

le sue eccessive ingenuità e curiosità, ne *La vita è bella* Giosuè sopravvive solo grazie al sacrificio estremo del padre, che simboleggia l'Amore che prevale sul Male.

IV.2. Il male nella natura umana

Alla continua ricerca dell'orrorifico, scrittori e registi di genere horror hanno spesso racchiuso il Male nella figura dei bambini: l'evidente contrasto con la purezza dell'infanzia crea "disturbo" e timore nello spettatore che si trova di fronte a una dicotomia difficilmente conciliabile. Spesso in questi casi l'origine del Male è esterna al bambino, che si ritrova ad essere un "contenitore" per le forze oscure e per questo scagionato dai suoi eventuali crimini.⁴⁷ Tra questi film è d'obbligo citare *L'esorcista* (1973), *The Omen* (1976), oltre ai più recenti *The Ring* (2002), *Paranormal Activity 3* (2011), *Sinister* (2012) e tanti altri.

Negli ultimi anni si sono intensificati i film in cui i bambini compiono atti crudeli di loro spontanea volontà senza l'intervento del soprannaturale; sono presenti però in questi casi disagi psicologici che concorrono a giustificare, almeno in parte, la malvagità dei bambini.⁴⁸ Alcuni esempi: *Joshua* (2007), *Il nastro bianco* (2009), *Goodnight Mommy* (2014).

In tutti questi casi, però, a scontrarsi sono sempre il mondo degli adulti e quello dei bambini. In questo capitolo analizzeremo un romanzo che si svolge in una comunità composta interamente di bambini, in un contesto probabile e privo di elementi

⁴⁷ KAREN RENNER, *Evil Children in the Popular Imagination*, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 7: «As strange as it sounds, the history of evil child narratives has largely been a series of efforts to confirm the essential innocence of children. The task is accomplished by the supernatural elements of the plot – Satanic genes in *The Omen*, a possessing demon in *The Exorcist* – that exculpate the child from responsibility for even the most heinous of deeds».

⁴⁸ *Ibidem*: «To be truly evil, a child would have to be capable of mature intention and responsible decision-making».

soprannaturali. Cosa c'è dunque di spaventoso e malvagio in quest'opera? La natura umana, secondo Golding.

Il signore delle mosche è il più celebre romanzo dello scrittore inglese William Golding, premio Nobel per la letteratura del 1983. Fu pubblicato nel 1954 ed ebbe un enorme successo. Il romanzo, annoverabile al genere d'avventura, è in realtà una critica alla società e alla politica nonché una riflessione duramente pessimistica sulla natura umana.

Se i temi e le interpretazioni sono complessi, la trama è semplice e lineare: un gruppo di bambini tra i 6 e i 12 anni, tutti inglesi e di buona famiglia, sono gli unici superstiti di un incidente aereo che li fa naufragare su un'isola del Pacifico. Ralph, un ragazzino di 12 anni, e Piggy, cicciottello e miope, trovano una grande conchiglia e la suonano, radunando tutti i piccoli superstiti. Eleggono Ralph loro capo e Piggy, benché preso costantemente in giro per il suo peso, diventa il consigliere del capo. Ben presto però emerge la figura di Jack, un ragazzino dal temperamento forte e sovversivo, che esprime malcontento e a cui Ralph affida il ruolo di capo dei coristi, addetti a ravvivare il fuoco sulla montagna, per poter essere avvistati dalle eventuali navi di passaggio e tratti in salvo. Jack e il suo gruppo però si autonominano cacciatori e trascurano il fuoco, provocando la rabbia di Ralph. Nel frattempo si diffonde tra i bambini la paura irrazionale di una spaventosa "bestia"; Jack alimenta questa diceria andando alla ricerca del mostro e istituendo poi il culto del "Signore delle mosche" (una testa di maiale impalata), trasformando il suo gruppo in cacciatori sempre più violenti e selvaggi. La situazione ben presto degenera e muoiono Simone e Piggy; Ralph, ultimo esponente della civiltà e della ragione, fugge dai cacciatori che vogliono ucciderlo. L'arrivo provvidenziale di una nave militare di soccorso scongiura l'ennesimo assassinio.

Il signore delle mosche si presta a molteplici interpretazioni sociali, politiche, religiose, filosofiche. Ma il tema che le accomuna tutte, esplicitato dallo stesso Golding nel romanzo, è riassunto nella sua celebre frase: «Gli uomini producono il male come le api producono il miele». Afferma che l'uomo è per sua natura “cattivo”, posizione totalmente opposta a quella del “buon selvaggio” di Rousseau che sostiene che l'uomo sia innatamente buono ma corruttibile dalla società. Secondo Golding invece è la società che tiene a freno gli istinti “bestiali”. Se possibile, il suo pessimismo è aggravato dal fatto che, per sostenere questa teoria, Golding si avvale di eroi negativi che non sono adulti, ma bambini, le personificazioni per antonomasia dell'innocenza e della purezza.

Questo pessimismo e questa sfiducia nella natura dell'uomo stravolgono anche il paradiso tropicale in cui naufragano i bambini, che rievoca le ambientazioni di Stevenson e di Defoe, ma che da edenico si trasforma in infernale a causa delle loro azioni sconsiderate; infatti l'isola fino ad allora incorrotta prende fuoco per ben due volte, la prima per disattenzione, la seconda volutamente per stanare Ralph.

Distruzione e violenza diventano ben presto caratteristiche di Jack, il quale subisce un percorso di crescita inversa – *Il signore delle mosche* è a tutti gli effetti un *bildungsroman* stravolto⁴⁹ – in cui il ragazzo svela pian piano i mostri che cova dentro di sé. Non senza remore: Ralph, Jack e Simone stanno esplorando la foresta e si imbattono in un maialino rimasto intrappolato nel dedalo della vegetazione. Affamati, decidono di ucciderlo e Jack, in possesso di un coltello, è pronto a scagliare il colpo:

Ci fu una pausa, un intervallo: il maialino continuava a gridare e i rampicanti a tendersi e la lama a sfavillare in cima al braccio ossuto. La pausa fu abbastanza lunga perché si capisse che enormità sarebbe stato quel colpo dall'alto in basso: poi il

⁴⁹ O meglio, di un anti-*Bildungsroman*. Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 260.

porcellino si liberò dai rampicanti e scappò via nel sottobosco.⁵⁰

I tre bambini sono terrorizzati e comprendono la gravità di quel gesto – togliere la vita a una creatura indifesa – e per alleggerire la tensione ridono «senza vergogna».

Ma con l'aumentare degli screzi con Ralph, Jack arrossisce spesso e fatica a nascondere la propria vergogna; si immerge nella caccia e nei suoi preparativi, scoprendo una nuova libertà nel nascondersi dietro una maschera minacciosa:

Egli guardava stupefatto, non vedeva più se stesso, ma uno sconosciuto che faceva paura. [...] Cominciò a ballare, e le sue risa divennero grida sanguinarie. Fece una capriola verso Guglielmo, e la maschera sembrava una cosa indipendente, dietro alla quale Jack si nascondeva, liberato dalla vergogna e dalla coscienza di sé.⁵¹

In questo modo Jack non deve più sottostare alle pressioni sociali e morali del gruppo e inizia la sua discesa verso la libertà senza freni del selvaggio: «La maschera di colore lo proteggeva dalla vergogna e dalla voce della coscienza, così poteva guardarli tutti in faccia».⁵²

La vergogna e la paura si impossessano anche dei “piccoli” che dagli incubi notturni creano una “bestia” che li osserva dal mare, dal bosco, dal cielo, nella notte:

In un momento la piattaforma fu piena di ombre gesticolanti che discutevano. A Ralph, seduto, questo sembrava uno scoppio di follia. Paura, bestie... ma un accordo generale sull'assoluta necessità del fuoco, questo no: e quando si cercava di metter le cose a posto, la discussione deviava su temi nuovi e sgradevoli.⁵³

⁵⁰ WILLIAM GOLDING, *Il Signore delle Mosche*, trad. it. di Filippo Donini, Milano, Mondadori, 2001 (London 1954), p. 31.

⁵¹ Ivi, p. 71.

⁵² Ivi, p. 165.

⁵³ Ivi, p. 101.

È questo il vero inizio del tracollo: i valori “civili” di Ralph e Piggy, indirizzati alla volontà di essere salvati il prima possibile tenendo acceso il fuoco di segnalazione, vengono ignorati e l’attenzione si concentra al qui e ora: la paura della bestia, il bisogno di carne, l’ammirazione crescente verso il gruppo dei cacciatori. Piggy si ritrova spesso a inveire contro quella che vede essere la fine della civiltà: «Ma che cosa siamo? Degli esseri umani? O degli animali? O dei selvaggi? Che cosa penseranno, i grandi?».⁵⁴

Anche il sistema dell’assemblea, sempre presentata con un lessico specificamente politico (“adunata”, “capo”, “congresso”, “consensi”, “elezioni”, “leggi”, “maggioranza” ecc.) e basata su un democratico turno di parola, viene spezzata dalle continue provocazioni di Jack, che parla senza permesso e infrange le regole comuni:

«Le leggi!» gridò Ralph «tu non rispetti le leggi!»

«A chi gliene importa?»

Ralph chiamò a raccolta tutte le sue facoltà.

«Ma le leggi sono l’unica cosa che abbiamo!»

Ma Jack gli gridava, in piena rivolta:

«Chi se ne frega delle leggi! Noi siamo forti... siamo cacciatori! Se c’è una bestia, le daremo la caccia! La circonderemo e pim! pum! giù botte!...»

Cacciò un ululato selvaggio e balzò giù sulla sabbia che biancheggiava.⁵⁵

Nonostante l’appello disperato di Ralph al ritorno alle leggi e al rispetto, l’imbarbarimento selvaggio di Jack peggiora, tanto da fargli negare apertamente i valori democratici, come l’uguaglianza e il diritto alla parola:

«La conchiglia! La conchiglia!» gridò Jack. «Non abbiamo più bisogno di nessuna conchiglia. Sappiamo bene chi ha il diritto di parlare. A che cosa è servito che parlasse Simone, o Guglielmo, o Gualtiero? È ora che qualcuno si accorga che deve

⁵⁴ Ivi, p. 102.

⁵⁵ Ivi, p. 105.

star zitto e lasciar decidere gli altri...»⁵⁶

Jack infine lascia il gruppo e molti dei bambini, per timore o ammirazione, lo seguono, costituendo un prototipo di regime che si oppone anche figurativamente al “governo” di Ralph: al suono austero della conchiglia dell’adunata si oppongono la danza frenetica e i canti propiziatori della caccia, al dialogo si oppongono le rappresaglie, all’accessibile spiaggia di Ralph si oppone il castello arroccato di Jack e all’assemblea libera una tribù gerarchica. Nel contesto politico dell’opera, «l’infanzia agisce da metafora biologica per il fenomeno, storicamente inedito, del comportamento di massa. Per l’Europa liberale, la regressione dalla gioventù all’adolescenza all’infanzia è insomma il racconto di un collasso antropologico: dall’individualità autonoma, al singolo come mero membro della massa».⁵⁷ E Golding mostra con forza di cosa è capace una massa senza più controllo: una sera in cui i bambini si ritrovano riuniti intorno al fuoco, ebbri di esaltazione per la danza, compare una figura nel buio che i cacciatori, credendo fosse la “bestia”, attaccano senza pietà:

I bastoni scesero con forza e la bocca del nuovo cerchio stritolò e urlò. La bestia era in ginocchio nel centro, le braccia piegate sul volto. In mezzo a quel terribile fracasso, gridava qualcosa a proposito di un corpo sulla collina. La bestia si trascinò avanti, spezzò il cerchio e piombò giù dall’orlo della roccia, cadde sulla sabbia presso l’acqua. Subito la folla la inseguì, scese dalla roccia, balzò sulla bestia, strillò, colpì, morse, strappò. Non ci furono parole, solo una furia di denti e di unghie che laceravano.⁵⁸

⁵⁶ Ivi, p. 117.

⁵⁷ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 260.

⁵⁸ W. GOLDING, *Il Signore delle Mosche*, cit., p. 179.

Il piccolo Simone muore così, preda della follia collettiva, sotto gli sguardi orripilati e impotenti di Ralph e Piggy. Non sono i loro compagni a spaventarli, ma il Male che scorgono dentro di loro, nella natura di tutti gli uomini: «Io ho paura. Ho paura di noi.»⁵⁹

Il Male li ha trasfigurati, tanto che Ralph, oltre a faticare sempre di più nel riconoscere i bambini sotto il trucco da cacciatori, fatica anche a riconoscerne l'anima:

Aveva perfino intravisto uno di loro, dipinto a strisce brune, rosse e nere, e gli era parso che fosse Guglielmo. Ma in realtà, pensò Ralph, quello non era Guglielmo: era un selvaggio la cui immagine non combaciava con quella di un ragazzo in calzoncini e camicia.⁶⁰

L'arrivo della nave militare e il dialogo con l'ufficiale raggela Ralph, che per fuggire era ormai pronto a uccidere i suoi compagni. Viene redarguito dall'ufficiale,⁶¹ simbolo della civiltà che ritorna e si confronta con i "giochi" dei bambini, diventati ormai reali quanto la guerra degli adulti:

«Avrei pensato,» disse l'ufficiale prevedendo le ricerche che avrebbe dovuto fare «avrei pensato che un gruppo di ragazzi inglesi... Siete tutti inglesi, no?... sarebbero stati capaci di qualcosa di meglio... Voglio dire...»⁶²

A Ralph e agli altri bambini non resta che il pianto nel realizzare di cosa sono stati capaci:

⁵⁹ Ivi, p. 185.

⁶⁰ Ivi, p. 216.

⁶¹ Dal sito ufficiale di William Golding, www.william-golding.co.uk/explore-search/naval-officer: «The Naval Officer appears at the end of *Lord of the Flies* and represents the chance of rescue to the stranded boys. He surveys the war-painted and dirty children holding 'sharp sticks' but initially dismisses their activities as 'fun and games'. When Ralph explains about the two dead bodies, the officer begins to understand what has happened. Golding's allegory of war is fully realised in this scene when the officer chastises the boys for their behaviour before eventually resting his eyes on 'the trim cruiser in the distance'. Of course, the Naval Officer is currently engaged in his own adult and very savage war».

⁶² W. GOLDING, *Il Signore delle Mosche*, cit., p. 239.

Il suo pianto risuonava sotto il fumo nero, davanti all'incendio che distruggeva l'isola, e presi dalla stessa commozione anche gli altri bambini cominciarono a singhiozzare. In mezzo a loro, col corpo sudicio, i capelli sulla fronte e il naso da pulire, Ralph piangeva per la fine dell'innocenza, la durezza del cuore umano, e la caduta nel vuoto del vero amico, l'amico saggio chiamato Piggy.⁶³

I bambini de *Il signore delle mosche* hanno compiuto gli stessi crimini degli adulti, impegnati a combattere nella seconda guerra mondiale; anche qui, l'infanzia degenerata ha perso ogni barlume di innocenza, macchiandosi perfino di omicidio. Tra ragione e istinti animaleschi, tra bene e male, nel romanzo di Golding ha avuto la meglio il Male.

IV.3. Il male nella società contemporanea

Pubblicato nel 2005 dallo scrittore italiano Stefano Benni, *Margherita Dolcevita* è riconducibile al genere del romanzo di formazione, ma non solo: è una critica non troppo velata e a tratti comico-disperata della società e dei valori nocivi che essa porta con sé.

Margherita è una ragazzina di quasi quindici anni ma con un animo puro di bambina, è intelligente, cicciottella e cardiopatica, tre caratteristiche che contribuiscono ad affinare la sua profonda sensibilità verso gli altri e il mondo che la circonda. Vive in una «casa solitaria in mezzo all'erba della periferia»,⁶⁴ dominata dal Prato e dai suoi fantasmi, tra cui la Bambina di polvere, insieme guardiana e regina di quel luogo. La famiglia di Margherita è strampalata ma genuina: il padre Fausto «di mestiere fa il pensionato»⁶⁵ e aggiusta vecchi oggetti dimenticati; la madre Emma è «drogata»⁶⁶ di telenovela e finge di fumare sigarette immaginarie; il fratello maggiore Giacinto è un ultras con «due grandi interessi: il calcio e

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ STEFANO BENNI, *Margherita Dolcevita*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 14.

⁶⁵ *Ivi*, p. 15.

⁶⁶ *Ivi*, p. 16.

il pallone»;⁶⁷ il fratellino Eraclito è «piccolo ma apocalittico», un genio dal «dito da videogioco più veloce del West»⁶⁸ e ha una cotta per la sua insegnante di matematica; il nonno Socrate «ha fatto tutto nella vita»⁶⁹ ed è convinto che morirà avvelenato, perciò ogni giorno ingerisce piccole quantità di veleno per abituare l'organismo; infine Pisolo, il «cancatalogo» della famiglia, che «più che un incrocio è veramente un catalogo di tutte le razze canine e animali e forse vegetali apparse sulla Terra».⁷⁰ Un giorno però la bizzarra ma pacifica vita della famiglia viene scossa dall'arrivo dei vicini, i Del Bene, che fanno erigere un'ipertecnologica abitazione, il Cubo nero, e muovono guerra al Prato. I coniugi Del Bene sono persone ricche e superficiali, la loro figlia è bella quanto snob e perfino il loro cane Bozzo, un aggressivo e spaventoso cane di razza, sembra l'antitesi dell'arlecchiniano Pisolo. Sembra salvarsi solo Angelo, adolescente ribelle che finisce per piegarsi al potere, relegato ai margini della società e della famiglia con l'etichetta di «pazzo». Pian piano i Del Bene convertono la famiglia di Margherita alla loro logica del denaro e dell'apparenza, sotto la quale nascondono oscuri segreti, come un presunto traffico di armi. Il finale, dalla discesa rapida e adrenalinica, porterà la morte sul Prato e nella famiglia della ragazzina, la quale subirà profondi cambiamenti: sarà costretta a crescere e ad abbandonare l'infanzia.

Non è insolito per Benni dar voce ai bambini e ai più deboli, tuttavia Margherita è la prima voce narrante femminile delle sue opere ad avere una costante focalizzazione. È un personaggio in bilico tra l'infanzia e le prime esperienze dell'adolescenza, è molto acuta e scaltra pur mantenendo una visione immaginifica del mondo. «È una Pippi Calzelunghe di oggi, col cuoricino debole, che attraversa la favola nera della inquieta quotidianità

⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Ivi, p. 18.

⁷⁰ Ivi, p. 8.

contemporanea, quella che per Benni adesso non ha più futuro, è destinata a una fine apocalittica».⁷¹

Fin dalle prime pagine del libro, Margherita sente aleggiare una sorta di fatalismo che grava sulla sua famiglia e sul mondo che la circonda. L'incipit del romanzo annuncia la sparizione delle stelle, così care alla ragazzina: «Sono andata a letto e le stelle non c'erano più»,⁷² oscurate dall'enorme cartellone dei "lavori in corso" per la costruzione del Cubo. Inoltre Margherita dimostra di possedere doti quasi profetiche che attraverso i sogni e la sua immaginazione le permettono di intravedere l'epilogo tragico della storia. Nei primi capitoli del romanzo racconta di un sogno fatto da bambina, in cui recitava per dieci volte una filastrocca («Uomo nero, uomo nero / sto giocando o è tutto vero?») e «d'improvviso ho avuto paura che, aprendo gli occhi, il mondo si trasformasse o sparisse. E così è stato: il garage si è dissolto in polvere, l'erba del prato è volata in cielo come pioggia all'incontrario e il sole, il paesaggio, l'orizzonte, tutto è fuggito dalla fessura dei miei occhi socchiusi».⁷³ Un sogno premonitore che anticipa il finale, in cui non solo Margherita ripensa alla stessa filastrocca dell'uomo nero ma assiste in prima persona alla distruzione del garage e del Prato. Similmente, ricorre anche la frase «Qualcuno pagherà per tutto questo», pensiero attribuito alternatamente sia alla stessa Margherita sia a una vendicativa Bambina di polvere.

Fin da subito Margherita ci viene presentata come un personaggio positivo, portavoce dell'autore e dotata di profondità e consapevolezza maggiori perfino a molti adulti: bambina cicciottella e cardiopatica, riesce a ironizzare sulla sua malattia e a

⁷¹ NATALIA ASPESI, *La bionda Margherita e il cubo di vetro nero*, «La Repubblica», 22 aprile 2005.

⁷² S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, cit., p. 7.

⁷³ Ivi, p. 14.

smascherare l'ottusità degli adulti, che si nascondono spesso dietro «eufemismi insulsi e mendaci diminutivi»:⁷⁴

Come vi ho già spiegato, il mio cuore fa ta-tunf-ta invece di ta-ta-tunf. Niente di grave, il cardiologo Granbelluomo dice che forse un giorno sarà necessaria un'operazioncina con una sondina o un trapiantino. Quando i medici usano questi graziosi diminutivi, vuoi dire che sta arrivando una gigantesca sfigona. Magari un tumulone con un lapidone e il mio nomone sopra.⁷⁵

Come negli altri romanzi di Benni, i bambini prestano molta attenzione al linguaggio usato dagli adulti e inventano spesso neologismi altisonanti per esprimere un concetto molto semplice (ad esempio, il «polentopandismo» di cui è “affetto” Giacinto, ovvero la constatazione scherzosa che «lui mangerebbe solo polenta e panda, anche se fosse l'ultimo esemplare del mondo»)⁷⁶ e sono naturalmente inclini a dire la verità; una volta cresciuti, però, agiranno come tutti gli altri adulti, in un ciclo continuo di bugia-verità-bugia che si tramanda di generazione in generazione:

Quando i bambini crescono e diventano adulti, capiscono subito che quello che gli avevano detto da bambini non è vero, eppure riciclano ai loro figli l'antica bugia. E cioè che tutti vogliono consegnare ai bambini un mondo migliore, è un passaparola che dura da secoli, e il risultato è questa Terra, questa vescichetta d'odio.⁷⁷

Il rapporto tra adulti e bambini in questo romanzo è contraddittorio: fiducia e sfiducia verso i grandi si alternano a seconda della situazione, come si alterna anche la certezza di quale sia la verità e del finale da scegliere: «Il primo finale è che siamo dei mostri. [...] Ma

⁷⁴ MILVA MARIA CAPPELLINI, *Stefano Benni*, Firenze, Cadmo, 2008, p. 197.

⁷⁵ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, cit., p. 61.

⁷⁶ Ivi, p. 17.

⁷⁷ Ivi, p. 12.

il secondo finale è diverso, e più sensato». ⁷⁸ Uno è il finale che hanno immaginato i bambini, la lotta contro il male per salvare la propria famiglia, mentre l'altro è il finale per gli adulti, in cui vige la logica del normalizzare anche i più strani avvenimenti, cancellando l'avventura e la magia del mondo dell'infanzia. Margherita ammette: «Per un attimo ho pensato di mollare tutto, farmi una risata e dire: dài, basta con questo gioco, stiamo diventando tutti pazzi», ⁷⁹ una risposta adulta da parte della «bambina in scadenza» che sta crescendo. «Ma Eraclito», ancora totalmente bambino, «mi si è messo davanti» ⁸⁰ facendo vacillare nuovamente le certezze di Margherita e del lettore.

E, proprio perché conscia di questo vacillamento tra l'una e l'altra realtà, Margherita si definisce una «bambina in scadenza», espressione che riecheggia vagamente il personaggio di Pin, il «bambino vecchio» di Italo Calvino. Entrambi i personaggi, seppur per motivi diversi, appaiono infatti confinati nella “zona grigia” tra infanzia e adolescenza, in cui caratteristiche dell'infanzia e della vecchiaia si associano e si compenetrano. La «coalizione benniana tra bambini e vecchi» emerge insistente anche in *Margherita Dolcevita* e ruota intorno alla morte: il nipotino Eraclito e il nonno Socrate sono addirittura collegati telepaticamente e la stessa Margherita afferma: «ogni tanto mi piace pensare che sono una vecchia signora e sto raccontando la mia vita a un angelo». ⁸¹ L'infanzia apprende la saggezza dalla vecchiaia e, in virtù di questo, Margherita rivendica la superiorità morale dei bambini:

Perciò io, che sono una bambina in scadenza, penso:

a) che i grandi non hanno più nulla da insegnarci;

⁷⁸ Ivi, p. 197.

⁷⁹ Ivi, p. 196.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, p. 12.

b) che sarebbe meglio se noi prendessimo le decisioni, e i temi scolastici contro la guerra li scrivessero loro;

c) che dovrebbero smettere di fare i film dove la giustizia trionfa e farla trionfare subito all'uscita del cinema.⁸²

Margherita, filosofa di natura, ha un talento nello sbugiardare gli uomini ponendoli di fronte alle loro contraddizioni:

Ma insomma, ho pensato, quasi tutti i film e la tivù e i giochi per ragazzi ci invitano a ridere e stare allegri, così poi vediamo le puntate successive e compriamo i gadget. Però a scuola non possiamo ridere un minuto. La morale è: non dobbiamo ridere quando siamo contenti noi, ma quando sono contenti loro.⁸³

Neppure il riso dei bambini («l'antidoto, ossia la gioia sovversiva, il carnevale infantile»⁸⁴ che può salvare il mondo dall'«arma batteriologica del secolo: il tedio. Quella che ti convince che aspettare di vivere è meno faticoso di vivere»)⁸⁵ è esente dalla trasformazione operata dalla logica del consumismo sostenuta dai Del Bene: la tendenza a trasformare in bene commerciabile le emozioni, per cui il riso spensierato del bambino viene trasformato in un prodotto acquistabile dal consumatore tramite «i film e la tivù e i giochi per ragazzi».⁸⁶

Margherita quindi rappresenta quei bambini che non si sono ancora lasciati incantare dalle promesse del consumismo omologante, che non cedono ai ricatti morali di adulti privi di scrupoli e che parteggiano per la vittoria del bene sul male, secondo l'antico principio dell'infanzia simbolo di purezza e innocenza.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ivi*, p. 23.

⁸⁴ M.M. CAPPELLINI, *Stefano Benni*, cit., p. 200.

⁸⁵ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, cit., p. 81.

⁸⁶ *Ivi*, p. 23.

Mentre la sua famiglia viene risucchiata in un vortice di superficialità, consumismo e rincorsa sociale per apparire sempre più ricchi e invidiabili al pari dei Del Bene, Margherita fa di tutto per resistere a quella società dell'apparenza, in cui i prati sintetici sostituiscono il vero Prato e al posto delle finestre ci sono schermi che trasmettono false immagini. Ma alla fine Margherita perde la battaglia. I bambini, che sono l'ultima speranza del mondo, non possono fare più nulla: lottano e vengono sconfitti, addirittura muoiono. Vince il Male, mentre la Terra, «questa vescichetta d'odio», non può essere salvata perché insieme ai bambini è morta anche l'infanzia del mondo. Poco prima dell'esplosione, nel grande finale di distruzione e morte in cui c'è spazio solo per un pianto d'abbandono, una voce fioca e infantile – presumibilmente la Bambina di polvere – annuncia l'oscuro futuro dell'umanità:

In pochi anni avete ucciso la lunga infanzia del mondo, era di tutti e l'avete rubata. Non ci saranno più figli. Cresceranno in fretta, per difenderci da voi. Dopo pochi anni impareremo a usare le vostre armi e vi combatteremo. I nostri giochi di soldati diventeranno vera guerra. Quelli che sopravviveranno invecchieranno in un attimo. Finché un giorno qualcuno deciderà che non ha più senso continuare. Questo è ciò che avete voluto, fingendovi forti. Siete morti, impotenti, sconfitti.⁸⁷

Margherita, sempre profetica, vedendo le persone attorno a lei soffrire, aveva già compreso la colpa degli adulti e fa pronunciare al cavaliere von Opfwenderlinger, personaggio protagonista dei tanti inizi dei suoi libri mai scritti, la grave accusa: «Voi avete ucciso l'infanzia del mondo».⁸⁸

⁸⁷ Ivi, p. 201.

⁸⁸ Ivi, p. 153.

CONCLUSIONI

La figura del bambino nel romanzo contemporaneo è ricca di caratteristiche materiali e simboliche che, nella trama in cui si snodano le vicende, offrono al lettore, oltre al piacere vero e proprio della lettura, una denuncia morale e sociale da parte dell'autore, pur non venendo meno nel raffigurare un'infanzia credibile per il piccolo protagonista.

Facendo però un passo indietro, ci si accorge che non sempre è stato così. Si è visto come, fin dall'antichità, le opere che hanno come soggetto la figura di un bambino siano in realtà un mezzo puramente artistico esistente in funzione di altri personaggi adulti oppure un modello per l'educazione dei figli alla futura vita da adulto. È infatti nel mondo antico che si diffonde la teoria dell'infanzia come età selvaggia e bestiale, contrapposta all'istruita e sana età adulta.

Nel Settecento l'immaginario del "buon selvaggio", buono per natura, collide con l'infanzia non ancora corrotta dalla società viziosa: l'infanzia diventa dunque l'età dell'innocenza, che tuttavia ancora non nobilita la figura del bambino dal suo ruolo marginale di modello educativo statico e del tutto irrealistico.

La diffusione nell'Ottocento del romanzo di formazione, indirizzato sia agli adulti sia ai giovani, contribuisce a donare alla figura del bambino un ruolo più rilevante, in quanto l'infanzia diventa una tappa fondamentale nel percorso di crescita e accettazione sociale dell'individuo. Fanno la loro comparsa romanzi incentrati totalmente sui piccoli protagonisti, come *Oliver Twist*, che insieme alla denuncia sociale offre il virtuoso modello

di un bambino che non si ribella mai agli adulti ma che con la sua innocenza e purezza smuove la coscienza delle persone di buon cuore, che decidono dunque di aiutarlo e schierarsi dalla sua parte. Innovativo per la sua forma di diario scritto da un bambino di terza elementare è il libro *Cuore*, uno spaccato della scuola italiana di fine Ottocento ma fortemente impostato come modello per formare lo studente ideale e il futuro cittadino. I bambini della letteratura ottocentesca sono dunque ancora rigidamente ancorati al loro ruolo educativo, benché si possa notare una maggiore personalità e libertà espressiva rispetto ai secoli precedenti.

Un vero e proprio salto di qualità è riscontrabile fin dagli inizi del Novecento.

Con la fine dell'egemonia del romanzo di formazione e la diffusione del romanzo autobiografico di finzione, la figura del bambino diventa sempre più protagonista, diventando in molti casi il narratore interno in prima persona della sua stessa "avventura". Il lettore si ritrova così a interpretare il mondo con gli occhi del bambino, una visione innocente che spesso non comprende la dura realtà in cui sta vivendo, come nel caso de *Il sentiero dei nidi di ragno*: Pin è totalmente in buona fede e non intuisce, al contrario dei lettori meno ingenui, che il suo «Grande Amico» il Cugino possa aver ucciso la sorella.

In altri casi però sono i bambini a vedere con più chiarezza degli adulti: è quanto succede ne *Il buio oltre la siepe*, in cui Scout e Jem non hanno dubbi sull'innocenza dello sventurato Tom, messo a morte per il colore della sua pelle, e anzi sono testimoni delle contraddizioni e dell'ipocrisia degli adulti di Maycomb; anche Michele di *Io non ho paura* ha un dono esclusivo: vede i mostri, gli adulti così incomprensibili e con cui è impossibile dialogare davvero.

Incomprensibile è anche il campo di concentramento, luogo in cui la malvagità umana diventa soverchiante specialmente per i bambini, che rischiano di perdere non solo

la vita ma anche loro stessi. Bruno e Giosuè rappresentano la faccia della stessa medaglia, ma lì dove Bruno di *Il bambino con il pigiama a righe* soccombe per la mancanza di dialogo con la propria famiglia e per eccesso di curiosità e bontà verso l'amico Shmuel, anch'egli una vittima impotente, il piccolo Giosuè di *La vita è bella* sopravvive grazie all'enorme gioco creato su misura per lui e all'amore della sua famiglia, che si sacrifica per proteggerlo dal Male.

E se Golding, attraverso i bambini de *Il signore delle mosche*, dichiara l'assoluta malvagità intrinseca nell'animo umano che può dunque manifestarsi anche nei bambini "innocenti" che mai si sono macchiati di crimini, *Margherita Dolcevita* di Benni lancia una ben più grave accusa: sono gli adulti ad aver ucciso l'infanzia del mondo, ovvero ad aver costretto i bambini a crescere in fretta, privandoli dei giochi e distruggendo l'innocenza tipica della loro età.

Ecco dunque in cosa si differenziano i romanzi contemporanei con protagonisti i bambini dai loro predecessori: la figura del bambino appare quanto mai poliedrica, dotata di naturalità e plausibilità, ovvero rispecchia davvero l'immagine e il comportamento di un bambino reale di quell'età, ma mantiene e a volte amplifica la sua caratteristica di "modello": modello di innocenza, di giustizia, di bontà. Non a caso gli autori si servono del punto di vista di un "piccolo" protagonista per denunciare la malvagità, l'odio e la paura verso chi ci appare diverso, emozioni negative che il bambino, mantenendosi puro nonostante l'inevitabile crescita e fine dell'innocenza che gli adulti corrotti gli provocheranno, rigetta fermamente perché inconciliabili con la sua visione ancora limpida e positiva del mondo.

Per quanto limitata possa essere la scelta dei testi presi in esame in questa tesi, i risultati emersi hanno offerto una panoramica pressoché completa sull'evoluzione e la

considerazione nel tempo della figura del bambino nella letteratura. L'integrazione di ulteriori e successivi romanzi che corrispondono alle caratteristiche di questa ricerca offriranno sicuramente altri interessanti spunti di indagine e discussione, per una tematica, quella del contrasto tra l'innocenza e l'autenticità del mondo infantile e il mondo adulto sempre più caotico e allo sbaraglio, che non si esaurirà molto presto.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ABBIATI, DANIELE, *Ecco che cosa si nasconde dietro la siepe di Harper Lee*, in «Il Giornale»,
4 agosto 2013

ANSALDO, MARCO, *Olocausto, gli angeli di Buchenwald. "Così salvarono i piccoli ebrei"*, in
«La Repubblica», 27 gennaio 2009

ASPESI, NATALIA, *La bionda Margherita e il cubo di vetro nero*, in «La Repubblica», 22
aprile 2005

ATKINS, RICHARD, *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on
"Io non ho paura" (Novel by Niccolò Ammaniti, Film Adaptation by Gabriele
Salvatores)*, in «Italian Quarterly», n. 173, 2007, pp. 67-79

BARABINO, ANDREA, *L'età dell'innocenza*, in [www.mediaclassica.loescher.it/1-eta-dell-
innocenza.n2550](http://www.mediaclassica.loescher.it/1-eta-dell-innocenza.n2550)

BOERO PINO, GENOVESI GIOVANNI, *Cuore. De Amicis tra critica e utopia*, Milano, Franco
Angeli, 2009

BOLGIANI, PAOLA, *L'invenzione dell'infanzia, l'invenzione dello sviluppo*, in
www.istitutoipol.it/elenco_testi.asp

BOSETTI, GILBERT, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, a cura di Corrado Donati, Pesaro, Metauro, 2005

BRADSHAW, PETER, *Oliver Twist*, in «The Guardian», 7 ottobre 2005,
www.theguardian.com/culture/2005/oct/07/2

BRAVO, GIAN MARIO, *L'evoluzione di Torino dalla scienza all'utopia*, in *Città e pensiero politico italiano dal Risorgimento alla Repubblica. Atti del Convegno (Milano, 16-18 febbraio 2006)*, a cura di Roberto Ghiringhelli, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 25-62

CAPPELLINI, MILVA MARIA, *Stefano Benni*, Firenze, Cadmo, 2008

CELLI, CARLO, *Comedy and the Holocaust in Roberto Benigni's Life is Beautiful/La vita è bella*, in *The Changing Face of Evil in Film and Television*, a cura di Martin F. Norden, Amsterdam - New York, Editions Rodopi, 2007, pp. 145-158

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996

CHIRUMBOLO, PAOLO, *La funzione della musica nella narrativa di Niccolò Ammaniti: da Branchie a Io non ho paura*, in «Quaderni d'italianistica», n. 1, 2005, pp. 121-136

CIABATTI, TERESA, *Un inno all'età dell'innocenza (che poi passa)*, in «Corriere della Sera»,
19 febbraio 2016

CIPRIANI, CLAUDIA, *Ammaniti: “Eppure io scrittore vi dico: a volte il film è migliore del libro”*, in «Il Secolo XIX», 7 novembre 2002

CONTARINI, SILVIA, «*Vedere l'infanzia*»: *modelli autobiografici e retorica freudiana nella Coscienza di Zeno*, intervento al convegno internazionale “Italo Svevo and its legacy”, Oxford, 2011, www.weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/svevo_2011.html

DÖRIG, JOSÉ, *Il giocattolo*, in Enciclopedia dell'Arte Antica di Treccani.it, [www.treccani.it/enciclopedia/giocattolo_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giocattolo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica))

ECO, UMBERTO, *Diario Minimo*, Milano, Mondadori, 1963

FIORI, SIMONETTA, *Lo scrittore bambino che gioca col bestseller*, in «La Repubblica», 23 novembre 2003

FOFI, GOFFREDO, *Harper Lee torna a Maycomb*, in «Internazionale», 4 dicembre 2015

FREUD, SIGMUND, *Una difficoltà della psicoanalisi* (1916), in *Opere complete*, vol. VIII, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1976

GAMBELLI, STEFANO, *Parlare con lo spettatore*, in *Il fascino dell'analisi*, articolo disponibile su ReteCinema, www.cinedidattica.net/retecinema/parlare_con_lo_spettatore.html

GANGI, GIUSEPPE, *Il bambino con il pigiama a righe di Mark Herman*, in «Ondacinema», 25 dicembre 2008, www.ondacinema.it/film/recensione/bambino_con_pigiama_righe.html

GONSHAK, HENRY, *Hollywood and the Holocaust*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005

GORDON, ROBERT S.C., *Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni's La vita è bella/Life is Beautiful*, in «Studies in European Cinema», vol. 2, 2005, pp. 31-44

JACKSON, ROSEMARY, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, a cura di R. Berardi, Napoli, Pironti, 1986

LEVI, PRIMO, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005

MACOLA, ERMINIA, *Il tatto e la lettera. Ritorno sulla scrittura*, in *L' inconscio dopo Lacan. Il problema del soggetto contemporaneo tra psicoanalisi e filosofia*, a cura di Domenico Cosenza e Paolo D'Alessandro, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, pp. 237-244

MASELLA, FLAVIANO, *Io non ho paura dal libro al film*, articolo disponibile su Treccani.it, www.treccani.it/scuola/tesine/scrittura_del_cinema/3.html

MCCARTHY, TODD, *Review: 'Oliver Twist'*, in «Variety», 11 settembre 2005, www.variety.com/2005/film/awards/oliver-twist-5-1200523337

- MILANESE, ALESSANDRA, *Il buio oltre lei*, in «L'Arena», 1 novembre 2013
- MINOLA, ANDREA, *Orfani e orfani di guerra nell'Atene classica*, in «Storiadelmondo», n. 78, 2015, www.storiadelmondo.com/archivio.78.html
- MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999
- PICART, CORALINE JOAN K.S., *Going Beyond Horror: Fantasy, Humor and the Holocaust*, in *The Fantastic in Holocaust Literature and Film: Critical Perspectives*, a cura di Judith B. Kerman e John Edgar Browning, McFarland, Jefferson - North Carolina, 2015, pp. 193-212
- PRAZ, MARIO, *Charles Dickens*, prefazione a CHARLES DICKENS, *David Copperfield*, trad. it. di Oriana Previtalli, Milano, BUR, 2005 (London 1850)
- RENNER, KAREN, *Evil Children in the Popular Imagination*, Palgrave Macmillan US, 2016
- RICHTER, DIETER, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002
- ROSEN, RICHARD DEAN, *Le bambine invisibili*, trad. it. di Edy Tassy, Milano, Piemme, 2016
- SBRILLI GILDA, PORTA VINCENZO, PELLEGRINO ALBERTO, MOSCHITTA MARCO, *Quadri d'autore*, vol. B, Firenze, Editore Bulgarini, 2004

SCHICKEL, RICHARD, *The Boy in the Striped Pajamas: A Failed Holocaust Fable*, in «Time»,
7 novembre 2008

SENEGHINI, FEDERICA, «*Noi, sopravvissute ad Auschwitz perché scambiate per gemelle*», in
«Corriere della Sera», 2014, www.corriere.it/reportages/cultura/2014/auschwitz

SEVESO, GABRIELLA, *Alcune riflessioni sulle rappresentazioni dell'infanzia e dei bambini
nella Grecia antica*, in «Studium Educationis», vol. 3, 2012, pp. 19-36

SPINAZZOLA, VITTORIO, *L'egemonia del romanzo: La narrativa italiana nel secondo
Novecento*, Milano. Il Saggiatore, 2007

TELLINI, GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998

TRAVERS, PETER, *Oliver Twist*, in «Rolling Stone», 22 settembre 2005,
www.rollingstone.com/movies/reviews/oliver-twist-20050922

ZINATO, EMANUELE, *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia
rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, in *Il ricordo d'infanzia nelle
letterature del Novecento*, a cura di Stefano Brugnolo, Pisa, Pacini Editore, 2012

ZUCCONI, VITTORIO, *La coscienza americana e le colpe dei padri*, in «La Repubblica», 20
febbraio 2016

TESTI PRESI IN ESAME

AMMANITI, NICCOLÒ, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2011

BENIGNI, ROBERTO – CERAMI, VINCENZO, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1998

BENNI, STEFANO, *Margherita Dolcevita*, Milano, Feltrinelli, 2013

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2010 (1947)

DE AMICIS, Edmondo, *Cuore*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012 (1886)

DICKENS, CHARLES, *David Copperfield*, trad. it. di Orlando Fontana, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011 (London 1850)

—, *Oliver Twist*, trad. it. di Walter Nella, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011 (London 1837)

GOLDING, WILLIAM, *Il signore delle mosche*, trad. it. di Filippo Donini, Milano, Mondadori, 2001 (London 1954)

LEE, HARPER, *Il buio oltre la siepe*, trad. it. di Amalia D'Agostino Schanzer, Milano, Feltrinelli, 2016 (1960)

FILMOGRAFIA

Il bambino con il pigiama a righe (The Boy in the Striped Pyjamas), regia di Mark Herman
(2008)

Il buio oltre la siepe (To Kill a Mockingbird), regia di Robert Mulligan (1962)

Il signore delle mosche (Lord of the Flies), regia di Peter Brook (1963)

Il signore delle mosche (Lord of the Flies), regia di Harry Hook (1990)

Io non ho paura, regia di Gabriele Salvatores (2003)

La vita è bella, regia di Roberto Benigni (1997)

Oliver Twist, regia di Roman Polański (2005)

TRADUZIONI DEI CLASSICI

ARISTOTELE, *Le parti degli animali. La riproduzione degli animali*, Roma-Bari, Laterza, 2001

OMERO, *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963

PLATONE, *Repubblica*, Milano, Mondadori, 1994

PLATONE, *Protagora*, in *Platone. Opere complete*, vol. III, Roma- Bari, Laterza, 2003

PLATONE, *Timeo*, in *Platone. Opere complete*, vol. VI, Roma-Bari, Laterza, 2003

SITOGRAFIA

www.kinder-vom-bullenhuser-damm.de

www.oscars.org

www.pulitzer.org

www.treccani.it

www.usmmm.org

www.william-golding.co.uk