

Silvio Alovio

*Il corpo e l'anima di una nazione.*

*Immagini d'infanzia nella serie Cuore della Film Artistica Gloria*

### 1. *Energie nuove*

Nel corso degli anni Dieci, proprio quando il cinema si afferma anche in Italia come esperienza spettacolare e comunicativa di massa, le modalità di scoperta e riconoscimento dell'infanzia, in atto nel nostro paese già da alcuni decenni, evolvono in dinamiche più complesse. Come ha rilevato Gibelli, «non si tratta più solo di un problema negativo (di disciplinamento e controllo della devianza, ad esempio), com'era stato nel corso del secolo precedente, ma di un investimento positivo, ossia di mobilitazione e attivizzazione di energie nuove»<sup>1</sup>. Le stesse energie, si può aggiungere, che la pedagoga Angelina Buracci, in uno studio del 1916, vede attivate dagli stimoli emozionali esercitati dai film sui piccoli spettatori (sempre più presenti nelle sale, come evidenziato da molti osservatori dell'epoca)<sup>2</sup>.

Per quanto nel coevo dibattito psicologico e pedagogico sul nuovo medium prevalga il convincimento negativo che il cinema eserciti una temibile azione suggestiva sui bambini, la tesi attivistica di Buracci è comunque condivisa, e con essa anche la convinzione che l'esperienza cinematografica – come rileva l'insegnante Luigi Scialdoni nel 1913 – «generi nella mente infantile continui quesiti e soluzioni [e] sagge osservazioni», scolpendo nella memoria «ricordi ed esempi utili alla facoltà inventiva»<sup>3</sup>.

Alla luce del crescente investimento profuso dalla classe dirigente liberale per saldare nelle politiche di massa il legame tra bambini, morale e

<sup>1</sup> A. GIBELLI, *Il popolo bambino*, Einaudi, Torino 2005, p. 6.

<sup>2</sup> A. BURACCI, *Cinematografo educativo*, Sironi, Milano 1916, ora citato in S. ALOVISIO, *La scuola dove si vede*, Kaplan, Torino 2016, pp. 319-337. Per maggiori approfondimenti, cfr. L. MAZZEI, *Angelina Buracci cinepedagoga*, in «Bianco e Nero», n. 570, 2011, pp. 93-101.

<sup>3</sup> L. SCIALDONI, *Il cinematografo nella scuola*, Vallardi, Milano 1913, ora citato in ALOVISIO, *La scuola dove si vede*, cit., p. 315.

nazione, non stupisce che l'utilità dell'esperienza cinematografica infantile di cui scrive Scialdoni sia associata, nel dibattito pubblico, all'efficacia della sua azione edificante e patriottica. Il cinema, si legge in non pochi interventi del periodo, ha il potere di «santificare l'eroismo»<sup>4</sup>, così come quello di trasformare l'inclinazione imitativa dei bambini «in orgoglio nazionale e in riverenza per il glorioso passato della Nazione»<sup>5</sup>.

Queste ultime considerazioni generiche traggono spesso concreta ispirazione dalla contemporanea produzione filmica nazionale e straniera avente bambini nel ruolo di protagonisti o comprimari. Buracci, in particolare, si sofferma sul ciclo di film tratti dai racconti mensili di *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis, individuando nella serie un esempio di eccellente interazione tra lo «scopo ricreativo»<sup>6</sup> e una «sana educazione morale»<sup>7</sup> per la «generazione di domani»<sup>8</sup>.

Il romanzo di De Amicis è stato al centro, per tutto il Novecento, di incessanti polemiche critiche<sup>9</sup> e di numerose riconfigurazioni medialità<sup>10</sup>, a conferma della sua capacità di problematizzare il sogno borghese (sempre incompiuto) di una comunità nazionale laica, patriottica e socialmente solidale. L'adattamento elogiato da Buracci rappresenta a nostro avviso un passaggio fondamentale in tali processi di revisione del capolavoro deamicisiano, sempre funzionali a un rilancio del nesso tra morale e identità della nazione. L'obiettivo che motiva questo contributo risiede nel verificare con quali modalità la serie *Cuore* elabora alcune possibili immagini dell'infanzia<sup>11</sup> legate ai temi e ai caratteri costitutivi di un'italianità in faticosa formazione.

<sup>4</sup> F. ORESTANO, *Il cinematografo nelle scuole*, Istituto Nazionale Minerva, Roma 1914, ora citato in ALOVISIO, *La scuola dove si vede*, cit., p. 237.

<sup>5</sup> M. ROMANI, *L'influenza del cinematografo sull'istruzione*, Alico & Zuccaro, Messina 1922, ora citato in ALOVISIO, *La scuola dove si vede*, cit., p. 355.

<sup>6</sup> BURACCI, *Cinematografo educativo*, cit., p. 51.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>9</sup> Per un'accurata sintesi del dibattito, cfr. A. NOBILE, *Cuore in 120 anni di critica deamicisiana*, Aracne, Roma 2009.

<sup>10</sup> Sugli adattamenti cinematografici di *Cuore*, cfr. A. BOSCHI, *De Amicis al cinema*, in *La scuola nell'Italia unita*, a cura di L. Bellatalla, G. Genovesi, E. Marescotti, Cleup, Padova 2012; C. FARINA, *Quattro passi tra le nuvole*, in «LG Argomenti», n. 3, 2008.

<sup>11</sup> Per maggiori approfondimenti sull'utilità storiografica del concetto di 'immagini d'infanzia', cfr. F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1985, pp. 9-14.

## 2. *Un prolungato successo nazionale*

Tra la primavera del 1915 e l'estate del 1916 la casa di produzione torinese Film Artistica Gloria adatta per il cinema i nove celebri racconti mensili di De Amicis. L'operazione produttiva della Gloria rappresenta uno dei più imponenti e ambiziosi progetti di rappresentazione dell'infanzia mai tentati nella storia del cinema italiano: 5000 metri di pellicola editata, tre direttori di scena (Vittorio Rossi Pianelli, Leopoldo Carlucci, Umberto Paradisi), decine di attori, numerose riprese in esterni tra Piemonte e Genova (dove la Gloria ha un secondo teatro di posa).

L'ingresso dell'Italia in guerra penalizza la distribuzione della serie all'estero (ma si sa con certezza che la serie viene vista in Francia e addirittura in Giappone), mentre i crescenti problemi economici della casa (che sarà liquidata nel novembre 1916) rallentano la distribuzione interna (l'ultimo episodio uscirà quasi due anni dopo il primo, nel gennaio 1917). Malgrado queste difficoltà, però, quasi tutti i film della serie ottengono ampi consensi, come si può dedurre dalla prolungata tenuta dei titoli nei cartelloni di grandi città come Torino, Milano e Roma. La fortuna della serie si estende poi per oltre un decennio, sia grazie ai circuiti in espansione delle proiezioni educative e sia grazie alla diffusione dalle cartoline fotografiche tratte dalla serie<sup>12</sup>.

L'adattamento viene reclamizzato dalla Gloria come una «grande riduzione artistico-didattica», formula che sintetizza efficacemente le due principali motivazioni del progetto: da un lato la legittimazione estetico-culturale del nuovo medium attraverso un richiamo esplicito alla fonte letteraria, dall'altro la finalità educativa.

Per i produttori della Gloria, così come per De Amicis, vi è una forte saldatura tra pedagogia e ideologia. Il progetto cinematografico è animato dall'obiettivo, fortemente politico, di educare il pubblico, prima di tutto infantile e non solo popolare, ai valori identitari, ancora fragili, della nazione. Un obiettivo colto bene dalla critica del tempo<sup>13</sup> e già implicito nella scelta di portare sullo schermo – dell'opera deamicisiana – solo i nove

<sup>12</sup> Le immagini stampate in cartolina da *Alterocca* non erano fotogrammi dei film ma foto di scena realizzate ad hoc, le stesse usate dalla *Gloria* per la promozione pubblicitaria su riviste e libretti di sala e poi utilizzate come immagini di copertina in una popolare serie di quaderni scolastici stampati nei primi anni Venti. Le cartoline sono state integralmente riprodotte in M. TORTORA, Cuore. *Primi schermi*, Rubbettino, Roma 2007.

<sup>13</sup> Un recensore che si firma con lo pseudonimo di Allan Kardec, per esempio, scrive che *Il tamburino sardo* si pone «il proposito degnissimo di avviare nell'animo dei ragazzi la formazione di una coscienza nazionale, e di plasmare il duttile loro spirito, facendone un

racconti mensili e non la parte, ben più corposa, del diario scolastico. I racconti sono infatti le zone del romanzo dove – attraverso la solenne e toccante perentorietà patemica degli *exempla* - «più alta appare la vocazione nazionale deamicisiana, e più netta la sua ideologia di fondo fatta di eroismo, sacrificio e dedizione assoluta»<sup>14</sup>.

I pilastri di questa costruzione ideologica finalizzata a divulgare un'immagine coesa e identitaria della nazione sono indicati con chiarezza dalla stessa Gloria quando, in un comunicato pubblicitario sulla serie, distingue tra i film incentrati sul sentimento di patria (*Il tamburino sardo*, *La piccola vedetta lombarda*, *Il piccolo patriota padovano*) e quelli invece incentrati sul sentimento della famiglia (*Il piccolo scrivano fiorentino*, *Dagli Appennini alle Ande*, *L'infermiere di Tata*, *Sangue romagnolo*). Patria e famiglia, pubblico e privato, Storia e storie sono gli snodi assiologici di una tramatura narrativa che ha la caratteristica peculiare di porre al proprio centro – come soggetto catalizzatore di questi temi cruciali nell'agenda politica del tempo – il bambino.

### 3. *Mobilizzazione bellica e questioni di classe*

Il fatto che la Gloria metta in cantiere un progetto così ambizioso proprio a metà degli anni Dieci non è di certo casuale, per almeno due ragioni. In primo luogo, i bambini si apprestano a diventare anche soggetti del mercato, comprano giocattoli, figurine, cartoline, francobolli, giornalini, e si recano con gli adulti a vedere spettacoli di teatro e proiezioni cinematografiche. In secondo luogo, l'imminenza di una guerra pone la necessità di orientare la società nel suo complesso in direzione dell'impresa bellica comune. Se la preoccupazione di De Amicis era quella di rinsaldare il sempre più grigio presente post-unitario con un'epopea risorgimentale che nell'Italia umbertina della Triplice Intesa non sembrava più avere la presa emotiva e appassionata di un tempo, l'operazione della Gloria invece è funzionale a proiettare questo passato nel futuro di un processo di unificazione che attende ancora il suo pieno compimento, provando a legittimare quindi la partecipazione italiana al conflitto (in sostanza una guerra di aggressione) come la quarta guerra d'indipendenza<sup>15</sup>.

---

carattere e una tempra fortissima di cittadini e di soldati». Cfr. A. KARDEC, *Il tamburino sardo*, in «La Cinematografia Italiana ed Estera», n. 6, 1915, p. 40.

<sup>14</sup> P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 72.

<sup>15</sup> Per maggiori approfondimenti sulla rappresentazione della guerra nei film ispirati a *Cuore*, cfr. B. MAIDA, «Sono un bambino! Che c'entro io con la guerra?» *Infanzia e guerra nei racconti mensili di Cuore*, in «Quaderni del CSCi», n. 12, 2017, pp. 171-176.

Sarebbe riduttivo, tuttavia, cogliere nella serie della Gloria solo le urgenze immediate della mobilitazione bellica. Accanto al tema della guerra, circola diffusamente nei nove episodi un aspetto che era già centrale in De Amicis, ossia la questione sociale, rappresentata nelle sue diverse problematiche, purtroppo ancora attuali nell'Italia del 1915: l'infanzia abbandonata (in *La piccola vedetta lombarda* e *Il piccolo patriota padovano*), l'emigrazione (in *Dagli Appennini alle Ande* e *Naufragio*), la precarietà economica della piccola borghesia (in *Il piccolo scrivano fiorentino*), la gioventù travolta (in *Sangue romagnolo*).

Il legame tra infanzia e questioni sociali attraversa tutta la storia del cinema italiano, ma nel periodo del muto è ricorsivo e genera modelli di rappresentazione dei rapporti di classe quasi aggressivi nella loro perentorietà ideologica, concorrendo, più o meno consciamente, ad elevare la disuguaglianza sociale a questione nazionale. I due fondamenti delle politiche per l'infanzia nell'età liberale, ossia da un lato la netta separazione tra infanzia della borghesia e infanzia del popolo e dall'altro lato la necessità di prendersi cura dei problemi di quest'ultima, pacificando le inamovibili differenze anche in funzione di una fede patriottica condivisa e solidale, ispirano decine di film. In buona parte di essi si può cogliere il profilo di due complementari immagini dell'infanzia, differenziate in base non solo all'identità di classe (da un lato i bambini borghesi o aristocratici, dall'altro i bambini proletari e sottoproletari) ma anche al diverso posizionamento del bambino rispetto a un'azione di particolare valore etico ed eroico, in un contesto civile, familiare o militare (i tre ambiti, come dimostrano i racconti mensili di De Amicis, sono strettamente intrecciati).

Il bambino della borghesia guarda il mondo dalla sua cameretta, legge o ascolta le storie raccontate dai grandi, sogna di fare l'eroe, gioca alla guerra, immagina un intrepido futuro di adulto ma vive il suo presente infantile protetto da una famiglia che lo ama, lo accudisce, lo protegge. Egli non compie quasi mai azioni che possano mettere consapevolmente a rischio la sua vita, se muore ciò accade per malattia improvvisa o per incidenti fortuiti. I piccoli figli della borghesia agiata assumono spesso una funzione risolutiva, ma legata il più delle volte alle loro virtù 'passive' (innocenza, ingenuità, bontà ecc.), e comunque quasi sempre interna all'istituzione familiare.

Il bambino del popolo, invece, è chiamato ad agire dentro quella società di cui patisce i problemi o di cui comprende e condivide le aspirazioni (l'unità della Patria o la pace sociale, per esempio). Egli lotta e combatte in prima persona, appare più attore che spettatore, un attore spesso solo, incompreso, ed è già a suo modo un piccolo adulto. Il suo habitat non è

tanto la famiglia – spesso incompleta, assente e a volte persino indegna – ma il mondo, il lavoro (segnato spesso dallo sfruttamento), l'erranza.

La scelta produttiva della Gloria si concentra sulla rappresentazione di questa seconda immagine d'infanzia: i protagonisti dei racconti mensili sono poveri orfani, bambini abbandonati o addirittura venduti, piccoli immigrati in viaggio da soli per il mondo, figli redenti o compresi di umili contadini. Le sole parziali eccezioni sono rappresentate da *Valor civile* e *Il piccolo scrivano fiorentino*, film nei quali le due immagini d'infanzia descritte poc'anzi coesistono e diventano complementari.

Tutti i piccoli figli del popolo che animano i film della serie, comunque, sono artefici, come prescritto nella seconda immagine d'infanzia, di azioni eroiche esemplari. Se, come scrive Bruno Maida, nel libro di De Amicis le avventure dei racconti mensili erano una «proiezione dei giochi e dei sogni dei bambini borghesi che restano al caldo nelle loro case, ben protetti dai genitori»<sup>16</sup>, la serie cinematografica materializza questa proiezione, e assegna ai bambini borghesi il ruolo di spettatori, di destinatari non esclusivi ma certamente privilegiati delle istanze educative implicite nei nove episodi della serie.

#### 4. *Immaginare i figli del popolo*

Le parole d'ordine che ispirano le scelte della Gloria nel costruire un'immagine dell'infanzia popolare a partire dalla fonte deamicisiana sono essenzialmente due: approfondimento contestuale e intensificazione patemica.

Per il primo aspetto, si può cogliere nei film della serie un'attenzione, più specifica che nei racconti letterari, alla visibilità dei contesti sociali. In *Il piccolo patriota padovano*, per esempio, si amplifica in termini scenici l'antefatto della vendita del bambino (trattato come un cavallo) al direttore della compagnia di saltimbanchi, un episodio liquidato da De Amicis in un paio di righe. Si tratta di un approfondimento importante perché mette in evidenza come il bambino sia già socialmente isolato nel contesto familiare (con finalità ideologiche di cui si dirà a breve) ed evoca

---

<sup>16</sup> B. MAIDA, *L'infanzia nelle guerre del Novecento*, Einaudi, Torino 2017, p. 30. Per maggiori approfondimenti sul rapporto tra guerra e sogni infantili nel primo cinema italiano, cfr. S. ALOVISIO, L. MAZZEI, *Dream little boy, dream of war!*, in *La gran Guerra 1914-1918*, a cura di Á. Quintana, J. Pons, Museu del Cinema-Ajuntament de Girona, Girona 2006, pp. 185-200.

il dramma, all'epoca ancora non risolto, dell'impietoso sfruttamento dei fanciulli poveri. Un'analoga contestualizzazione, carente invece nel racconto di partenza, si ha nel film *Sangue romagnolo*, prodigo di scene relative alla vita balorda e traviata del ragazzo protagonista (la rissa con gli amici, la perdita al gioco ecc.), con un'amplificazione narrativa che ammonisce sui rischi delle cattive amicizie e sulla vita di strada come scuola criminale.

Ancora più importanti dal punto di vista ideologico e pedagogico, tuttavia, sono le scelte che ispirano la seconda parola d'ordine del progetto della Gloria, ossia l'intensificazione di temi e modalità narrativo-espressive presenti nella fonte deamicisiana, già di per sé una quasi perfetta «macchina strappalacrime»<sup>17</sup>. Tra i temi intensificati si evidenzia la centralità della bandiera, elemento chiave delle liturgie patriottiche in formazione. Se in *Cuore*, come osserva Bruno Traversetti, la bandiera sembra quasi sostituire Dio<sup>18</sup>, nei film della Gloria si assiste alla sublimazione iconografica e narrativa di questo processo sostitutivo votato a proporre una sorta di religione laica della nazione. Nel film *Il piccolo patriota padovano*, per esempio, la bandiera, assente nel racconto omonimo, apre e chiude simbolicamente la parabola del piccolo protagonista: in un'inquadratura iniziale vediamo il ragazzo, solo e abbattuto, intento a cercare conforto nella sua bandierina tricolore. Quest'ultima sarà poi, nel finale, il bersaglio degli scherni dei tre viaggiatori, movente della reazione orgogliosa e furente del piccolo patriota. La bandiera sembra fare qui le veci dei genitori, indegni di essere chiamati tali. Il padre del ragazzo padovano è spodestato dal console, esplicita figura paterna vicaria, mentre la bandiera assume quasi connotazioni materne nel suo alludere a una relazione protettiva, di cura affettuosa e di contatto fisico con il ragazzo padovano. Quest'ultimo allora appare, alla fine, figlio non più dei suoi genitori biologici ma di «genitori allegorici»<sup>19</sup> riconducibili alla patria, nome «insieme maschile – in quanto ha la radice di 'padre' – e di genere femminile»<sup>20</sup>.

### 5. *Pedagogie della sofferenza*

Le strategie di intensificazione proposte dalla Gloria coinvolgono però non solo temi specifici ma anche modalità narrative e logiche di

<sup>17</sup> G. ROTONDO, *Ma il maestro Pierboni era socialista o comunista?*, in «LG Argomenti», n. 3, 2008, p. 12.

<sup>18</sup> B. TRAVERSETTI, *Introduzione a De Amicis*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 89.

<sup>19</sup> G.P. CAPRETTINI, *Tante anime e una bandiera. La piccola ve(n)detta lombarda*, in ID., *Modernità all'italiana. Origini e forme dello spettatore globale*, Cartman, Torino 2012, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*

formalizzazione del visibile. In questi casi, accentuare vuol dire patemizzare, ossia enfatizzare nella messa in scena le retoriche del coinvolgimento emotivo ai fini di un'efficace suggestione. Si tratta di retoriche, com'è ovvio, non solo ampiamente collaudate dalla tradizione del *feuilleton* ottocentesco e soprattutto del melodramma post verdiano, ma anche ben radicate in larga parte della produzione filmica italiana del periodo. Nei nove episodi della serie, all'interno di una materia narrativa *larmoyante* poco difforme rispetto ai racconti letterari, queste retoriche sembrano concentrarsi soprattutto sull'intensificazione dell'iconografia legata al sacrificio infantile. La devozione identitaria del bambino nei confronti della patria e della famiglia implica una sorta di mistica del sacrificio che può contemplare al suo grado estremo anche la morte, aggiornando una tradizione martirologica risalente ai bambini-santi della cristianità e poi laicizzata dai bambini-eroi della rivoluzione francese.

L'importanza ideologica del sacrificio si esprime attraverso la centralità scenica del corpo infantile, oggetto di un investimento prima di tutto visivo che radicalizza una patemizzazione del corpo già evidente nella narrazione deamicisiana ma invece più latente nelle prime immagini che illustravano il romanzo.

Prima della serie cinematografica della Gloria, e anche nei decenni successivi, il canone iconografico di *Cuore* è codificato dalle quasi duecento illustrazioni presenti nell'edizione Treves in 4° grande del 1892, firmate da Enrico Nardi, Arnaldo Ferraguti e Giulio Aristide Sartorio. Si tratta di tre autori molto diversi, ma un tratto che accomuna il loro lavoro per *Cuore* è proprio la volontà di non accentuare il pathos legato al dolore sacrificale del corpo infantile, a profitto invece di atmosfere, come suggeriscono Antonio Faeti e Paola Pallottino<sup>21</sup>, di volta in volta pervase da un realismo sociale addolcito con baci e carezze (Ferraguti), da un bozzettismo bonario e aggraziato talora venato di tristezza (Nardi), o da un'inclinazione simbolico-allegorica a tratti vagamente allucinata (Sartorio). Nel monumentale corpus iconografico creato dai tre illustratori non mancano immagini di corpi infantili sofferenti, affaticati, moribondi e deformi, ma a prevalere in questi casi è quasi sempre una compostezza icastica, una stasi pacificata. L'incisione realizzata da Nardi per *La piccola vedetta lombarda*, per esempio, propone una visione già idealizzata del cadavere del piccolo

<sup>21</sup> Cfr. A. FAETI, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino 1972, pp. 112-125; P. PALLOTTINO, *Lacrime e veleni*, in *Cent'anni di Cuore*, a cura di M. Ricciardi, L. Tamburini, Allemandi, Torino 1986, pp. 171-179. Per maggiori approfondimenti sulle illustrazioni di *Cuore*, cfr. C. BERTIERI, *Cuore illustrato*, in «LG Argomenti», n. 3, 2008, pp. 71-79.

protagonista coperto dalla bandiera e dai fiori, un corpo quasi più dormiente che morto, come se fosse una versione maschile e infantile della celebre Ofelia dipinta da John Everett Millais. È vero che un'inquadratura dalla composizione molto simile conclude il corrispondente film della Gloria ma questa è preceduta dalla messa in scena a distanza piuttosto ravvicinata del corpo del ragazzo, prima ferito dai proiettili e poi moribondo. In *Sangue romagnolo*, l'incisione di Ferraguti che apre il racconto mostra in orizzontale il corpo esanime del ragazzo ucciso e in verticale una ramificazione floreale che pare quasi vegliare dolcemente sul sonno della piccola vittima: Nessuna incisione, però, illustra quanto vediamo nel film omonimo, ossia l'agonia del ragazzo, messa in scena nei suoi ultimi istanti come una vera e propria Passione, con una composizione che ricorda la tradizionale iconografia della Pietà. Nel *Tamburino sardo*, Ferraguti mostra solo il corpo del piccolo invalido solo per metà, senza includere la gamba mutilata, invece ben visibile nel film corrispondente, come se il tamburino ci tenesse ad esibirla in quanto donazione di sé alla Patria. In tutti questi casi, il cinema, come osserva Banti a proposito del *Piccolo garibaldino* (film del 1910 che potrebbe quasi idealmente figurare come una sorta di decimo episodio apocrifo della serie), consente di osservare la dimensione corporea del gioco emotivo [...] particolarmente importante perché allude a un carattere essenziale della comunità nazionale: ovvero che il linguaggio delle emozioni è scritto dai corpi, non solo dall'interiorità dei corpi (un cuore che batte, le lacrime che sgorgano) ma dalla mimica corporea (gesti, espressioni facciali, reazioni fisiologiche)<sup>22</sup>.

## 6. Ideologie del corpo infantile

Negli episodi della Gloria i due attori bambini di volta in volta protagonisti, Ermanno Roveri e Luigi Petrungaro, sono dunque prima di tutto dei corpi ben visibili in azione, corpi di volta in volta venduti, martoriati, logorati dalla sforzo eppure sempre capaci di prestazioni fisiche fuori dalla norma. Uno dei recensori più acuti e severi dell'epoca, Pietro Angelo Berton (alias Pier da Castello) apprezza l'interpretazione di Petrungaro proprio per questi aspetti: «la stanchezza, l'ansia, l'angoscia, il dolore fisico», scrive il critico riferendosi al film *Dagli Appennini alle Ande*, «furono riprodotti con fedeltà eccezionale»<sup>23</sup>. Anche la già citata Buracci coglie

<sup>22</sup> A.M. BANTI, *Sublime madre nostra*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 83.

<sup>23</sup> P. DA CASTELLO, *Il tamburino sardo*, in «La Vita cinematografica» n. 11, 1915, p. 62.

questa centralità patemica del corpo nella serie della Gloria, ma fa un passo in più rispetto Berton perché la mette in rapporto con ciò che le sta più a cuore in quanto pedagogista: le energie di cui si diceva in apertura, ossia le reazioni degli spettatori bambini:

Leggono, i fanciulli, i racconti del *Cuore*, ma per loro sono sempre racconti; null'altro: Ma, al cinematografo, non è più il racconto soltanto; il fatto accade; il protagonista esiste, lo vedono; è un fanciullo piccolo come loro, ma più forte, più coraggioso, più buono, capace di azioni grandi. È un fanciullo capace di percorrere tante miglia, co' piedi sanguinanti, tra boschi e praterie, sotto il sole e la pioggia; lo vedono camminare, cadere, rialzarsi, riprendere il cammino, sempre colla stessa speranza nel cuore [...] se un fanciullo è capace di tali azioni, anch'essi lo possono essere e l'imitazione riceverà così un impulso maggiore<sup>24</sup>.

Per Buracci, dunque, la condizione dello spettatore bambino emotivamente eccitato e pronto all'imitazione non è necessariamente problematica. Come si è anticipato in apertura, tuttavia, in molti all'epoca erano convinti del contrario. Gli effetti del cinema sui bambini sono descritti da psicologi e pedagogisti con preoccupazione, e la stessa Buracci distingue tra influenze buone e cattive. In generale, da un lato si teme che il bambino sia suggestionabile, dall'altro lato in fondo si desidera che lo sia, perché – come si è visto nel caso dei film da *Cuore* – la promozione del sentimento nazionale passa in primo luogo attraverso l'eccitazione dell'energia patemica. Quest'ambivalenza intorno alla suggestione infantile, a ben vedere, è perfettamente speculare rispetto all'ambigua ideologia del corpo che emerge dai film della serie. Da un lato il corpo materico sacrificale del bambino è ostentato come la vera sostanza etica, patriottica e biopolitica di una comunità nazionale che è strutturata, come scrive Banti, «da linee di discendenza che passano non dall'iperuranio ma attraverso corpi concreti, da generare, allevare, crescere, nutrire, e – se necessario – destinare a una morte precoce»<sup>25</sup>. Dall'altro lato però le politiche per l'infanzia promosse dalla classe dirigente liberale vanno in direzione opposta, rimarcando come il corpo del bambino vada rispettato e tutelato.

In quest'ambivalente ideologia del corpo infantile cinematografico si può intravedere quindi il sintomo peculiare di un doppio e più ampio movimento implicito nella moderna 'scoperta' dell'infanzia: da un lato il

---

<sup>24</sup> BURACCI, *Cinematografo educativo*, cit., pp. 56-57.

<sup>25</sup> BANTI, *Sublime madre nostra*, cit., p. 83.

riconoscimento, spesso strumentale, dell'autonomia del bambino (libero quindi anche di sacrificare la sua vita), dall'altro la necessità della protezione e del controllo. Alla luce di questa duplice dinamica che orienta larga parte delle politiche per l'infanzia e delle strategie di mobilitazione propagandistica sperimentate nell'Italia liberale, si capisce meglio, allora, il fondamento ideologico dei due modelli di rappresentazione cinematografica dell'infanzia di cui si diceva in apertura. Chi deve imparare a essere un vero italiano è il borghese, mentre il popolano lo è già, di fatto, anzi, nei fatti. I modelli normativi che emergono dai nove film non sono proposti, costruiti e spiegati ma imposti e sacralizzati come una fede emotiva. L'ethos nazionale, fondamento dell'identità italiana, diventa pathos nazionale, e grazie a questa sostituzione è capace di tradursi nelle azioni immediate, quasi istintive, condotte dai piccoli eroi dei racconti mensili. Gli immaginari bambini del popolo, autonomi ed esclusivi protagonisti dell'adattamento deamicisiano, diventano formidabili *exempla* capaci, con l'evidenza della carne e del sangue, di insegnare agli eccitabili bambini spettatori (*in primis* borghesi, accuditi, protetti e controllati) i valori costitutivi della nazione (famiglia, solidarietà sociale, obbedienza, coraggio e soprattutto amor di patria), codificati dalla stessa borghesia. Quasi un paradosso che contribuisce a spiegare, in fondo, la contraddittoria debolezza dei processi di costruzione dell'identità nazionale in un'Italia prima in guerra e poi prossima al fascismo.

