

LA GUERRA BAMBINA. SUGGERZIONI DA “I RAGAZZI DELLA VIA PAAL” E “LA GUERRA DEI BOTTONI”

di **Giovanni Invitto**

Cinema, psicoanalisi, infanzia. Infanzia, violenza, filosofia della guerra. Queste triadi lessicali mi tornavano alla mente, quando ho riflettuto sul tema del convegno. Mi sono chiesto se nell'infanzia e nell'adolescenza il vissuto della violenza, mascherato dai giochi di guerra, non sia, alla fine, la rassicurante, inconscia continuità di una permanente cultura del conflitto umano.

Allora il mio ricordo è andato a due film apparentemente simili, ideologicamente diversi: *I ragazzi della via Paal*, di Frank Borzage, del 1934, e *La guerra dei bottoni*, di Yves Robert, del 1961. Ambedue si rifanno a dei romanzi. Il primo riprende il già famosissimo testo di Ferenc Molnár, il secondo ha reso noto nel mondo un romanzo francese di circa cinquant'anni prima. Il primo film l'ho visto nella mia infanzia e ricordo che ne ebbi delle emozioni lievi ma rattristanti; in seguito lessi il libro. Il secondo l'ho visto in giovinezza ed anche allora non avevo letto il libro che era stata la fonte del film.

142

Debbo dire che, a proposito del film francese, non si poteva non fare, di primo acchito, il rinvio tematico, che quasi tutti i critici hanno fatto, al film ambientato a Budapest. Oggi, leggendo i due romanzi che ne costituirono spunto e occasione –e sui loro testi e non sulle sceneggiature dei film si basa questa nota– posso verificare due mie convinzioni: che la “filosofia” presente nei due testi sia profondamente diversa e che, soprattutto per ciò che riguarda i due film, si debba parlare non tanto di antimilitarismo quanto di antiadulterio. Tutto questo sarà ripreso in seguito.

Qui, in premessa, vanno presentati due altri problemi. Il primo è la legittimità di una lettura psicoanalitica dei film e dei romanzi in questione. La risposta è che sembra più che legittimo rintracciare elementi archetipici (la violenza e la sua inutilità, l'esigenza di una vita gregale, l'alternativa tra strada e il possesso di uno spazio proprio, la liberazione degli istinti infantili) che attraversano la costruzione letteraria e filmica.

Il secondo problema è se queste “filosofie” siano, nella cultura dei due scrittori e dei due registi, esplicitate e consapevoli o sottintese e sullo sfondo. Forse ci sono elementi per definire *La guerra dei bottoni* un film “filosofico”, come ha scritto James Travers. Anzi, sicuramente con ambigua ironia, un passo del romanzo del 1912 afferma: “Prevenendo l'obiezione dei giovani filosofi, Lebrac [...]”. Giovani filosofi, sì, ma di quale filosofia? E di filosofia consapevole? A suo tempo, Vincenzo Gioberti aveva messo in guardia dai “bamboli filosofanti o [da]i filosofi bamboleggianti”².

È evidente che le frasi poste in bocca ai protagonisti ungheresi e francesi sono frasi, e quindi filosofie e ideologie, degli autori; ma è anche vero che sono

presentate come possibili teorie di quei bambini. E, in un'epoca in cui nel mondo, a rete, si diffonde una "Philosophy for/with Children" non ci sorprende più di tanto l'ipotesi che quelle operazioni culturali di tanti decenni fa, in fondo, possano costituire tutto sommato, come vedremo, anche un ottimo pre-testo filosofico.

Romanzi e film, autori e registi

Certamente, *I ragazzi della via Paal* (*A Pál-utcai fiúk*) divenne subito "un classico" dell'infanzia. Il suo autore, Ferenc Molnár (1878-1952), di origine ebrea, pubblicava il testo a dispense nel 1907, quando aveva 29 anni, quasi alla stessa età in cui Louis Pergaud (30 anni) pubblicherà, cinque anni dopo, *La guerre des boutons*. Molnár nel periodo della seconda guerra mondiale, oramai famoso, si rifugiò, per la persecuzione antisemita, negli Stati Uniti d'America, dove morì.

Giustamente il suo libro fu definito *l'Iliade dei piccoli*. Esso era, tra l'altro, scritto in un'Europa e in una Mittel-Europa che si avviavano a passi veloci verso il primo conflitto mondiale. Il cinema nascente si appropriò subito del testo. Già nel 1924, l'ungherese Béla Balogh produsse un film muto a cui diede lo stesso titolo del romanzo. Ma fu l'edizione del regista Frank Borzage a decretarne l'insediamento tra le opere cinematografiche più importanti dell'epoca. Borzage, già minatore, poi attore di film western negli anni Dieci, discendeva, da parte del padre trentino, dalla linea italo-austriaca; il suo vero cognome era Borzaga, da parte di madre dalla linea svizzero-tedesca. Visse una fanciullezza felice, nonostante problemi economici, in una vera grande famiglia di immigrati.

Di Frank Borzage (1893 o '94-1962), Georges Sadoul ha scritto: "Oltre al dono di saper narrare l'essenza dei rapporti umani, ebbe così anche quello della precisione sociale di fondo, e il suo lirismo non fu mai astratto e a se stante. Molte delle sue opere sono ispirate all'odio della guerra: quando questa sconvolse di nuovo il mondo, si rassegnò a fabbricare alla buona –ritrovando di rado il soffio di una volta– onesti prodotti commerciali"³.

Tra il 1932 e il 1934 produsse le sue opere migliori: *Addio alle armi* (*A Farewell for Arms*) nel 1932, *Vicino alle stelle* (*Man's Castle*) nel 1933, *E adesso pover'uomo* (*Little Man, What Now?*) nel 1934. Dello stesso anno è *I ragazzi della via Paal*, titolo italiano, perché l'inglese è *No Greater Glory*: non c'è gloria più grande⁴.

I critici hanno parlato di un "tocco Borzage" visibile nella trasfigurazione della vita quotidiana, nella esaltazione dei sentimenti, nell'inno alla coppia che non può essere toccata dalla povertà, dalla guerra e neppure dalla morte. A proposito del nostro film, sempre Sadoul ha scritto che è considerato come uno dei migliori film americani e del suo regista, agli inizi del sonoro, anche se una certa retorica e un esasperato romanticismo possono lasciare perplessi⁵. In altro luogo afferma che il suo capolavoro fu indubbiamente *Vicino alle stelle*, e che poi, improvvisamente, Borzage parve disinteressarsi del cinema. "Il gran

torto di alcuni registi è di prendersi troppo sul serio', doveva dichiarare con amarezza alla vigilia della guerra questo artista ormai deluso e rassegnato al mestiere di fabbricante, fino alla morte⁶.

I ragazzi della via Paal fu premiato come miglior film straniero alla Mostra di Venezia del 1935. E, coincidenza strana, nello stesso anno a Venezia venne premiato un altro film, muto, anch'esso tratto dal romanzo di Molnár, in 16 mm., con regia e sceneggiatura di Mario Monicelli e Alberto Mondadori che vinse il premio per la sezione passaridottisti. Infine, un'ulteriore edizione Ungheria-Usa del 1968 (*A Pál-utcai fiúk*), con regia di Zoltán Fábri, ottenne una nomination all'Oscar.

Se si è scritto che il film di Borzage smorza, ma non soffoca, la vena antimilitarista di Molnár e ne accentua troppo quella romantica⁷, è anche vero che i temi innervati nel film e nel romanzo sono molto più profondi del semplice contenuto antimilitarista. Infatti, per quello che altri hanno definito l'ultimo film importante di Borzage, si è scritto: "Tradendo in parte la sostanza lirica del romanzo a beneficio dell'esito esteriore dello spettacolo, realizza un apologo in cui 'il mondo dell'infanzia è visto e rappresentato come una dimensione autonoma della vita' (F. Savio)⁸.

Completamente diverso il discorso per Louis Pergaud (1882-1915) e il suo *La guerre des boutons*. Egli è prima maestro e poi impiegato. Nel 1910, a 28 anni, ottiene il premio "Goncourt" per il suo primo libro in prosa *De Goupil à Margot*. Scrive molto sugli animali, parlando di una loro "psicologia". Nel 1912 (a 30 anni, come si è detto) pubblica *La guerre des boutons. Roman de ma douzième année*, in cui il sottotitolo non è meno significativo del titolo. Richiamato alle armi nel 1914, risulta disperso nel 1915, tra il 7 e l'8 aprile, mentre guida il suo reparto all'attacco, vicino a Verdun. Per questo motivo non si può scrivere, come qualcuno erroneamente ha fatto (Mereghetti), che egli "partecipa alla sceneggiatura con Robert" del film apparso nel 1961.

Quanto al merito critico, Gianni Celati, nella stimolante introduzione alle edizioni italiane del romanzo, mette le carte in chiaro. Non si tratta di un romanzo a sfondo "etico", come quello di Molnár, ma quasi, direi, uno scritto con intenti antropologici e antipedagogici. La violenza dei bambini è un dato naturale che la cultura cerca di camuffare. Ci troviamo innanzi a un Rousseau pesimista e vitalista, insomma. Pergaud non crede né alla pedagogia né alla civilizzazione: gli istinti e le tendenze della "bestia umana" sono la violenza propria del corpo, che l'educazione moderna cerca di nascondere, cancellare, trasformare⁹.

Questo vale anche per la lettura politica: "Pergaud non era un anarchico ma un conservatore: pensava cioè che il mondo è fatto così e non si può cambiare. [...] Allora in questa guerra tra bambini e adulti, lui adulto si mette a fare la parte della spia: cioè divulga il segreto, indica che il segreto sta sotto i vestiti, nel corpo avvolto dagli abiti e chiuso dai bottoni, nella voglia di denudarsi e di denudare"¹⁰.

Qui entriamo nella chiave ermeneutica, nuova e convincente, anticipata prima. Tanto *La guerra dei bottoni* quanto *I ragazzi di via Paal* sono, sì, una metafora disincantata del clima bellicistico che circondava, tra Ottocento e

Novecento, i due autori e i loro paesi, ma sono, soprattutto un atto di accusa contro gli adulti e le loro ipocrisie.

Ciò investe, in modo primario, la valenza del corpo, nella sua integrità materiale, nelle sue pulsioni istintive che solo una cultura razionalistica e dualistica può conculcare: “Tutto il libro in fondo ha questo tema segreto: la scoperta del corpo, l'allegria di denudare il corpo, di mettere allo scoperto le parti normalmente nascoste e, prima di tutto, il sedere e il 'pisello'. [...] I bottoni che chiudono i vestiti e scoprono il corpo sono imposizioni degli adulti, che i bambini violano col loro gioco”¹¹. Il “nudi senza vergogna”, che la teologa propugnava alcuni anni fa¹², era già qui sollecitato in termini più laici, anzi laicistici, senza ansia di redenzione e, in fin dei conti, in un quadro di pessimismo e di rassegnazione che legittimano il giudizio di anarchismo conservatore nei confronti del suo autore.

Rispetto al romanzo ungherese, ai suoi piccoli eroi da dramma o poema greco, quindi in fondo dalla forte intenzione eticistica (come aveva sottolineato Kierkegaard a proposito dell'*eroe tragico* della classicità), la situazione del libro di Pergaud è diversa: “Prima di tutto *La guerra dei bottoni* è un libro senza niente di cattolico e umanitario, perché non ispira pietà per i poveri bambini tartassati dai grandi. Questi bambini sono tutt'altro che innocenti; francamente odiano e detestano i grandi, e non c'è mai un momento in cui mostrino filiale affetto o sottomissione”¹³.

Su tali temi si introduce il regista Yves Robert (1920-2002), sensibile alle ricostruzioni di ambienti infantili, tanto che adatterà, in seguito, per il cinema due romanzi di Marcel Pagnol dedicati alla propria infanzia provenzale: *Gloire de mon père* (1990) e *Chateau de ma mère* (1990). Ma è *La guerra dei bottoni*¹⁴ che ha reso Robert popolare presso il grande pubblico.

Per quanto si è detto, *La guerra dei bottoni* non può essere considerato “una stucchevole variazione sui *Ragazzi della via Paa*” né si può semplicisticamente affermare che avrebbe conquistato le platee internazionali anche grazie alla scena in cui i ragazzi si sfidano a pisciare più lontano. Se si giudica strano, anche in un manuale, che abbia vinto il premio “Jean Vigo” “un film che dell'infanzia ha una visione più balillesca che anarchica”¹⁵, si dà una lettura solo politicistica di un libro e di un film che hanno anzitutto, ribadisco, un intento antropologico e anti-culturale, quindi radicale, insomma, al di là della discutibilità delle tesi e della filosofia di fondo.

Per la cronaca, non è secondario il fatto che il film di Robert sia stato girato durante la guerra d'Algeria e che il regista non trovasse finanziamenti in Francia perché, evidentemente, la sua opera fu interpretata come un messaggio radical-pacifista e antimilitarista. Cosa che non è di certo. Allora, Yves Robert lo produsse insieme alla moglie, Danielle Delorme. Anche per la distribuzione non trovò udienza nel suo paese e si rivolse all'America, dove ebbe il consenso della Warner Brothers, che accettò, a quanto si sa, senza entusiasmo. Ma solo in Francia quel film ebbe dieci milioni di spettatori.

Nella versione cinematografica sono stati aggiunti diversi episodi che non esistono nel libro. È stata inventata la storia del capo dei longevernesi, Lebruc, che finisce in una casa di correzione. La critica ha più volte ribadito che Robert

si è ispirato anche a due altri film: *Zero in condotta* di Jean Vigo e a *I quattrocento colpi* di François Truffaut, dove il protagonista finisce in casa di correzione¹⁶. Qualcun altro ha accostato *La guerra dei bottoni* al film di René Clément, del 1952, *Jeux interdits* (Leone d'oro a Venezia in quell'anno) in cui una ragazza, rimasta orfana a cinque anni, all'inizio della seconda guerra mondiale, scopre cos'è la morte insieme ad una ragazzo undicenne e decide di costruire un cimitero per animali. Però, nel film di Clément sono presentati gli effetti distruttivi della guerra, mentre in *La guerra dei bottoni* si parla delle origini dell'istinto di violenza nell'animo dei bambini, ritrovate nelle violenze da loro subite e che sono i riflessi dell'umanità selvaggia e perversa¹⁷.

La guerra. La pace

Come premesso, la prima etichetta che è stata appiccicata a questi due romanzi-film è quella di essere forti testimonianze antimilitaristiche e antibellistiche. Ciò non è errato, ma richiede alcune specificazioni. Nell'uno e nell'altro testo c'è una chiara demistificazione delle "nobili" e "civili" motivazioni dei conflitti bellici. Tra i gustosi ed interessanti *exergo* premessi da Louis Pergaud ai suoi capitoli, già il primo è palesemente schierato. Il titolo del capitolo è *La dichiarazione di guerra* e il brano citato viene dagli *Essais* di Montaigne: "In quanto alla guerra [...] è divertente considerare da quanto vane occasioni essa venga attizzata e da quanto leggere estinta: l'Asia intera andò in rovina, consumandosi in guerra, per la ruffianeria di Paride"¹⁸.

146

La stessa disincantata ironia era depositata nel romanzo ungherese di cinque anni prima. La guerra è sempre voluta per una cupidigia e una protervia neanche mascherate: "Non lo facciamo per avidità, lo sapete bene...". Uno dei Pasztor lo interrompe: 'Lo facciamo perché vogliamo avere un posto dove si possa giocare al pallone. Qui non è possibile e in via Esterhazy bisogna sempre litigare... Noi vogliamo il campo per giocare al pallone; e basta!' Ecco la guerra fra quei ragazzi fu decisa come viene decisa la guerra fra le nazioni. Alle camicie rosse occorre un campo per giocare e, siccome non c'era altro mezzo per averlo, bisognava fare la guerra"¹⁹.

Per cui non ci sono mezzi termini. La forza è quello che conta e anche soluzioni indolori, ma di compromesso, sono rifiutate: "Noi non andiamo né a litigare né a far trattative. Se non ci daranno il campo con le buone, ce lo prenderemo con la forza. Io non ho bisogno che lo slovacco [il custode del campo] li cacci via. Che affari loschi son questi?"²⁰.

In *La guerra dei bottoni* la guerra secolare tra i due paesi ha mistificazioni ideologiche, perché a Velrans i cittadini erano "bigotti" e a Longeverne, "rossi"²¹, ma è anche vero che la tradizione orale voleva una causa del conflitto molto più meschina e banale. La guerra sarebbe cominciata tra i due paesi all'origine della loro storia, in occasione di una *Moria* (scritta così, con l'iniziale maiuscola, come il Diluvio universale) che aveva distrutto tutto. Il corpo delle bestie morte, fonte di epidemia, andava preso e sepolto subito. Sennonché capitò che i cittadini dei due paesi si rimpallavano il comando di seppellire una

carogna di vacca. Quelli di Velrans, ingenuamente, per esonerarsi dall'increscioso compito, avevano dichiarato il non vero, affermando che il territorio su cui giaceva la bestia defunta era da tempo coltivato dai cittadini di Longeverne. Costoro presero la palla al balzo per accreditarsi e appropriarsi davvero di tutti quei terreni. Così nasce una guerra: per il possesso di una terra, che può essere il campo di via Paal o un territorio ricco di altre risorse.

Non manca, nel dissacrante romanzo francese, un altro elemento, cioè quello del finanziamento delle guerre che grava, in un modo o nell'altro, sulle tasche dei cittadini. In *La guerre des boutons* è programmato l'autofinanziamento di un soldo al mese. Alle proteste per questa decisione, il capo reagisce dando una giustificazione inedita della guerra: "Allora, se uno non può far dei sacrifici, cessa lo scopo di fare la guerra: meglio confessare che c'abbiamo il purè di patate nel sangue al posto del sangue rosso, del buon sangue francese, cristodundio! E che cacchio siamo, qui: dei crucchi? Ma come si fa a esitare a dare quello che si ha per assicurare la vittoria, dico io! In quanto a me, io ne darò anche due, di soldi... quando li avrò"²².

Invece, nel romanzo-film dei ragazzi di Budapest è prioritaria la lettura dell'evento bellico in termini di etica. C'è quasi un codice cavalleresco, innato anche in questi "ragazzi di strada", che va dal vincere ma non "a tutti i costi" al non imporre la partecipazione alla guerra ("La guerra si prospetta dura e violenta, ma non vogliamo obbligare nessuno a prendervi parte")²³.

Così pure, sono respinte forme surrettizie di comporre, in maniera torbida e non lineare, il conflitto. Quando i ragazzi hanno indietro da Gereb, il compagno traditore, la bandiera che il nemico aveva loro rubato, la restituiscono e si affidano all'esito della battaglia. Eppure la bandiera rimaneva l'elemento che manteneva insieme il gruppo. Quando Gereb la riporta, Boka, il capo, rincalza: "La bandiera [...] la riprenderemo noi alle camicie rosse. Se invece non dovessimo riuscirci, ce ne andremo uno di qua e uno di là... non saremo più insieme. Ma così la bandiera non ci serve, e neppure tu ci servi..."²⁴. Non manca, inoltre, in questo manuale del conflitto "moralizzato", il paragrafo sull'autopunizione che è "bell'esempio di carattere virile, da uomo giusto e forte, quale non se ne trovava neanche nei testi di latino, pur pieni di esemplari personaggi"²⁵.

Anche il capo della fazione avversa (qui rappresentata dai *rossi* mentre nel romanzo francese i *rossi* sono i protagonisti: è casuale? Siamo in Ungheria nel 1907 e in Francia nel 1912!) ha una sua etica forte quando ricorda ai suoi adepti di aver proibito di rubare le palline "ai ragazzi deboli"²⁶. Saremmo qui in vero e proprio *milieu* cavalleresco, se non ci fosse il colpo di scena finale che ribalta ogni lettura. Ma che questi bambini belligeranti si ritengano degli eroi nazionali è certo.

Quando, a battaglia conclusa, si fanno i consuntivi, ci si pone addirittura sul piano della epica. Infatti, nel verbale della Società dello Stucco, è detto che sul libro di storia, a p. 168, "accanto al nome del gran condottiero Janos Hunyadi, [va scritto] quello di Janos Boka [...]; a fianco del capitolo intitolato *La sconfitta di Mohàcs*, vicino al nome del cardinale Tomory che fu vinto, le seguenti parole: *Feri Ats*"²⁷.

Gli avversari, anche se sconfitti, vanno rispettati. Non è così nel romanzo

francese, dove i nemici sono elencati attraverso una litania scandita da impropri: “Ah, prussiani! ah, maiali! – tre volte porci! – salami di merda! – bastardi di preti! – figli di puttana! – carognacce! – *ciulandari!* – pisciaincenso! – troioni! – bigoli storti! – cagasanti! – pidocchiosi!”²⁸, dove sono manifesti gli odii etnici (prussiani) e quelli religiosi (bigotti).

Ma non c'è guerra senza pace. Anche qui la scelta pacifica, tra i due romanzi è opposta. *I ragazzi di via Paal* presenta una maturazione interiore delle motivazioni della nonbelligeranza. La morte dell'unico soldato non graduato è solo l'occasione tragica di una conclusione prevista dall'inizio, cioè l'inutilità della guerra: “Senti, Barabas, facciamo la pace, ma per sempre e davvero. Non c'è ragione che si stia sempre in collera’. Ancora silenzio. I due stavano di fronte. Infine Kolnay disse: ‘Allora, facciamo la pace’. Barabas rispose commosso: ‘Facciamo la pace!’”²⁹.

Sono, invece, molto meno spirituali e culturali, i motivi per i quali i ragazzi celti che guerreggiavano per i bottoni si convincono, ma molto provvisoriamente, a non combattere: “Sotto la pressione del pugno onnipotente e dell'irresistibile argomento rappresentato da calci in culo ben applicati, a quasi tutti i guerrieri di Longeverne era stata strappata una promessa, un giuramento: la promessa di non battersi più coi velransesi, il giuramento di non più stornare in avvenire, a detrimento dell'economia familiare, né bottoni, né chiodi, né assi, né uova, né soldi”³⁰. Ma la violenza, secondo la teoria di Pergaud, è ineliminabile né può definirsi negativa. Essa rispecchia la natura umana, la sua ferinità vitale, la sua istintualità eversiva.

148

“De homine”

Dietro tutto ciò, è una chiara visione antropologica. Come sottolinea Gianni Celati, la guerra dei bottoni è una specie di guerra rituale, che gli adulti hanno abbandonato, ma che i bambini continuano per un impulso ereditario più forte di loro, e questo impulso è ciò che li spinge alla violenza e alla guerra. Quando spiegava queste avventure come ricordo della propria infanzia, Pergaud affermava: “Non ci divertivamo veramente, se non con divertimenti violenti che assomigliavano a una grande guerra”³¹.

Anche il sesso, nella antropologia pre-culturale di Pergaud, è qualcosa di naturale e animale che va svelato senza ipocrisie e traumi. In fin dei conti, tra i passaggi più famosi del romanzo e del film c'è la tesi secondo cui comanda chi “ce l'ha più grosso”, con conseguente confronto e misurazione³². Ma l'atto sessuale in sé sollecita curiosità e paragoni non poetici né particolarmente erotici. Per esempio, quando si parla del rapporto sessuale tra cani, il paragone immediato è fatto con altre funzioni fisiologiche meno esaltanti: “D'altronde, i ragazzi accordano a questo spettacolo così ordinario molto minor importanza di quanto non si creda. Ciò che li diverte della faccenda, è il movimento, che ha l'aria di una lotta o che essi assimilano a volte alla... desustentazione intestinale che segue i pasti”³³.

Eppure, in questa antropologia diversa tra i due romanzi, si fa strada una

figura nuova: Nemeček, definito l'uomo che si percepisce medio, non uomo mediocre³⁴, vicino e precursore dell'anti-eroe novecentesco presente nella letteratura mitteleuropea. Ma non è l'uomo senza qualità. Scrive Molnár che ci sono dei ragazzi per i quali poter ubbidire è una gioia, ma la maggior parte preferisce comandare "proprio come fanno di solito gli adulti. Per questa ragione è naturale che al campo tutti fossero ufficiali e soltanto l'umile Nemeček soldato semplice"³⁵. Ma è su questa dialettica laica servo-padrone che si regge l'impianto adulto-militare, tanto da fare scrivere all'autore che, se Nemeček fosse stato promosso ufficiale quel giorno, "il gioco avrebbe perso una delle sue attrattive: non ci sarebbe stato più nessuno cui dare ordini"³⁶.

Eppure questa figura di umanità "media", che sicuramente è il fulcro intorno a cui gira tutto il romanzo del 1907 e che, in gran parte, ne ha fatto la fortuna, muore da saggio antico. Perché non parlarne come di un Socrate "in sedicesimo", quando è lui a confortare il suo capo per la propria morte, come nel *Fedone* platonico il filosofo fa con i propri discepoli andati a consolarlo e che erano invece scoppiati a piangere? Eppure è così: "Non credere a quello che ti dicono, perché lo dicono per scherzo. Io so che sto per morire"; "Ti do la mia parola d'onore che sto per morire"; "Siediti qui, sull'orlo del letto. Ne hai il coraggio?" "Perché non ne dovrei avere il coraggio?" "Perché potresti avere paura che io muoia, mentre stai seduto qui. Ma non devi avere paura, sai, perché se io muoio lo sento prima e te lo dico"³⁷.

Due modi opposti, quindi, quelli di Ferenc Molnár e di Lous Pergaud. Questo dice come cinque anni di distanza, relativamente brevi, tra i due libri non riducano le "filosofie" diverse che sottendono le loro opere e le culture diverse, quella ungherese e quella che si autodefinisce celtica. Ciò è visibile anche nel discorso programmatico fatto a proposito del lessico usato: "E quando Lebrac uscì fuori dagli spini allo scoperto, cominciò, secondo le formule d'uso, la conversazione diplomatica seguente (prima dei due punti, il lettore o la lettrice mi consentano un inciso e un consiglio. Lo scrupolo di verità storica mi impone di usare un linguaggio che non è precisamente quello delle corti o dei salotti. Io non provo né vergogna né imbarazzo di sorta a restituirlo, poiché me ne sento autorizzato dall'esempio del mio maestro Rabelais. Nondimeno, i signori Fallières o Béraner non potendo venir paragonati a Francesco I, né il sottoscritto al suo illustre modello, anche perché i tempi sono un po' cambiati, consiglio alle orecchie delicate e alle anime sensibili di saltare cinque o sei pagine [...])"³⁸.

Quasi paradigmaticamente prendiamo, ad esempio, i due biglietti che, nei romanzi, stanno ad indicare il passaggio, nell'area nemica, dei protagonisti. Se i ragazzi di via Paal lasciano nel covo avverso un foglietto con su scritto in lettere maiuscole: "I ragazzi della via Paal sono stati qui"³⁹, i fanciulli di Longeverne scrivono sulla porta della chiesa di Verlrans, con discutibile ortografia: "I velranensi sono tuti dei stronsi!"⁴⁰. Il rinvio ripetuto a Rabelais serve a certificare, in Pergaud, una scelta antica di *Weltanschauung*, ma anche un chiaro programma di de-civilizzazione di "un'epoca castrata"⁴¹.

Nondimeno i riferimenti alla contemporaneità culturale non mancano. Se Pergaud dichiara di seguire una visione "sperimentale" che anche nel campo

della letteratura, come in Zola, era in auge a quei tempi⁴², *I ragazzi della via Paal* inizia proprio con un esperimento di fisica: “Sulla cattedra dell’aula di scienze, dopo innumerevoli e noiosi tentativi, finalmente, come premio per la lunga attesa, nella pallida fiamma della lampada di Bunsen apparve una striatura smeraldina. Si dimostrava così, come il professore aveva affermato, che quella particolare sostanza aveva davvero la proprietà di colorare la fiamma di verde”⁴³.

Ma altre riflessioni interessanti derivano dalla constatazione che, per ambedue i romanzi, nell’immaginario dei ragazzi è presente l’America: “Il terreno della via Paal era bello e senza buche, e faceva pensare alle praterie americane; la parte in fondo, con la segheria, rappresentava la città, e la zona delle cataste di legna le montagne rocciose”⁴⁴. Anche per gli imberbi guerrafondai francesi c’è già il mito del West e dei pellerossa: “Simile a un Sioux o a un Delaware lanciato sulle tracce di un viso pallido, egli esplorò dal basso in alto tutti i rami dell’albero”⁴⁵. Anche Sartre ricorderà da anziano di essersi avvicinato al mito-America verso i dieci anni, cioè intorno al 1915, leggendo gli albi di Buffalo Bill e di Nick Carter⁴⁶.

Non manca, però, nel romanzo di Molnár, attraverso la tecnica del libro nel libro, un riferimento diretto a Jules Verne, oramai accreditato “autore per ragazzi”, che è quasi un atto di omaggio allo scrittore francese, morto appena due anni prima: “Il babbo era così contento di poter avere ancora fiducia in me che mi ha regalato *L’isola misteriosa* di Giulio Verne, che desideravo da tanto tempo”⁴⁷.

150

Politica e religione

Nei protagonisti che troviamo nei due romanzi e film, il rapporto con la politica e la religione è diverso. Per i ragazzi di via Paal non c’è un problema politico che non sia il problema della gestione del proprio gruppo. Come si è detto, emerge uno sfondo etico in tutto il racconto, uno sfondo che potremmo definire prepolitico. In fin dei conti, anche la “guerra bambina” non è stata loro scelta, ma la risposta ad una violenza subita. L’“altolà”, con la sottrazione delle biglie di vetro, era già una dichiarazione di guerra: “Questa sola parola significa che il ragazzo più forte dichiara sua la palla o quello con cui si sta giocando, e che è disposto a venire alle mani con chi osa opporsi. Perciò l’“altolà” può essere inteso come una dichiarazione di guerra”⁴⁸. È una guerra che i ragazzi di Budapest conducono con estrema civiltà e spirito di identità di gruppo. Davanti alle insistenze del professore, Kolnay, uno degli amici, deve spiegare perché avveniva il furto dello stucco e, tra i singhiozzi, dichiara che l’ha rubato non per sé ma “per la società”⁴⁹. Singhiozzi e lacrime che i fanciulli di Molnár non hanno mai remore a manifestare e sono in gran parte causati da disagi morali e non da dolori fisici.

Di politica direttamente, quindi, non si parla. Eppure basterebbe, per avviare riflessioni serie, lo scritto che è sulla bandiera della Società dello stucco: “*Società dello stucco. Budapest. Giuriamo di non essere più schiavi*”⁵⁰ (nel libro,

Csele imputa l'errore ortografico a sua sorella, per coprire i compagni). Ma schiavi di chi? Dei nemici? Degli adulti? Della vita? Nell'ultima parte del romanzo, i bambini-guerrieri si accostano al mistero: "Boka aveva la testa pesante per certi pensieri che fino a quel momento non l'avevano mai sfiorato. La vita e la morte tumultuavano nel suo cervello e, neppure facendo un grande sforzo, riusciva a veder chiaro in mezzo a quelle nuove sensazioni"⁵¹. Ma la risposta non è rasserenante. Sì, perché le ultime frasi de *I ragazzi di via Paal* sono queste: "Janos Boka guardò seriamente davanti a sé, e per la prima volta balenò nella sua anima di fanciullo quello che la vita è veramente, la vita di cui tutti siamo servi, ora tristi, ora allegri"⁵². Irrompe, quindi, una filosofia inaspettatamente pessimistica, quasi di lontana eco schopenhaueriana: si è servi, comunque, al di là degli slogan scorretti ricamati sulle bandiere. Eppure quella filosofia era stata preparata dagli eventi passati.

La religione istituzionale non compare, neanche dinnanzi alla morte del soldato semplice, il biondino Nemeček, se non nelle formule routinarie: "Che Dio ti benedica", "Solo il Signore potrebbe dirlo"⁵³. Per il resto la coscienza morale è forma concreta di religione.

Completamente diverso è l'impianto, su questi temi, de *La guerra dei bottoni*, che nasce già nella alternativa tra "bigotti" e "rossi"⁵⁴. C'è, tra i tanti, un brano estremamente significativo. Quando il giovane prigioniero, a cui era stata minacciata la castrazione, fa la litania in gerarchia crescente delle autorità, prima morali e poi politiche, il cui nome dovrebbe far desistere dall'empio progetto, per paura o per timore reverenziale, il capo nemico, questi dileggia e dissacra ogni autorità. Ecco il brano: "Non mi fate del male, o lo dico alla mamma", disse fra le lacrime il prigioniero. 'Tuo madre o il papa, me ne sbatte un tubo a me', rispose, cinicamente, Lebrac. 'E lo dico anche al signor curato!', aggiunse spaventato, Migue la Lune. 'E io me ne strafotto anche di quello!' 'E io lo dico anche al sindaco!', fece la vittima, sbattocchiando più che mai gli occhi. 'E vaffanculo te e il tuo sindaco! E poi senti 'sto stronzo: adesso c'ha anche il coraggio di minacciarci, c'ha! Ci mancava solo questa! Aspetta, aspetta, che adesso ti sistemo io... Alé, datemi qui il tagliaballe!'"⁵⁵. Mamma, papa, curato, sindaco. Manca il maestro, ma altrove si dice che genitori, maestro, curato sono "i grandi ostacolatori di ogni bel progetto"⁵⁶. Non meraviglia la posposizione tra papa e curato: nella percezione dei bambini il papa è lontano mentre il curato lo si incontra per strada ogni giorno.

Quanto ad educazione civica, un altro brano che va gustato per intero è quello in cui il povero Camus deve dare, in classe, una definizione di cittadino: "Camus, obbligato da papà Simon a ripetere durante l'ora di educazione civica quanto gli era stato sciorinato l'antivigilia sul 'cittadino', s'attirò una serie d'invettive nient'affatto amene. Dalle sue labbra non riusciva a uscir nulla; la sua faccia esprimeva tutt'un travaglio intellettuale d'intenso dolore: pareva esserglisi murato il cervello. 'Cittadino, cittadino!', pensavano gli altri. 'E che cavolo sarà 'sta stronzeria?' [...] 'Ma insomma: se o non sei un cittadino, tu?', fece il maestro risoluto ad avere a tutti i costi una risposta. 'Sì, signor maestro!', rispose Camus, ricordandosi di quella tale riunione elettorale dove il signor marchese, il deputato, aveva offerto un bicchiere e stretto la mano agli eletto-

ri, e poi aveva detto a Camus padre: 'È dunque vostro figlio questo bel cittadino! Ha proprio un'aria intelligente'. 'Ah sì, eh'. S'infuriò l'altro [il maestro], rosso di rabbia; 'un cittadino, e che razza di bel cittadino davvero!' 'No, signor maestro, non lo sono', riprese Camus, che in fin dei conti a questo titolo con ci teneva. 'E perché non lo saresti allora?' 'Beh...' 'Perché non c'hai ancora i peli sull'uccello, diglielo...!', mormorò fra i denti La Crique, che non resisteva più. 'Che cosa dicevi, Camus?' 'Dicevo che... beh...' 'Che cosa, di', su'...' 'Dicevo che è perché ancora troppo giovane' 'Ah, bene! Allora, ci siete tutti adesso?'⁵⁷.

Identico marasma mentale prende il malcapitato ragazzo quando deve dare al maestro un'altra definizione, e anche i suggerimenti mimici del compagno servono a poco: "Il sistema metrico, l'ho imparato; i pesi, li so tutti a menadito, tutte le razze e i tipi possibili: però, Cristoforo, non so cosa ci vuole per essere elettore." Allora, Camus si mette d'accordo con La Crique che recitava le risposte solo muovendo le labbra⁵⁸.

Il tema della "repubblica", frettolosamente coincidente, nella logica dei ragazzi, con la democrazia presente nel gruppo, attraversa tutto il romanzo francese e grossomodo si identifica con la definizione secondo cui nella repubblica ognuno fa i cavoli propri ("Intanto, io non so niente, perché, a parte la guerra e le battaglie, ognuno è libero di farsi i cazzi suoi. Perciò Camus fa quello che gli pare, io anche, te pure, e così il resto. Perché, diodunamadonna, siamo o non siamo in repubblica, come dice papà Simon?")⁵⁹.

Invece, sul tema di eguaglianza formale e di eguaglianza sostanziale, c'è un cameo teorico che meriterebbe accostamenti con istanze avanzate dalla giovane generazione occidentale, contestatrice oltre cinquant'anni dopo. Alla decisione del capo di contribuire alla guerra dei bottoni con un soldo al mese alle spese, altrimenti sarebbe scattata la sospensione dalle attività anche belliche del gruppo, gli "indigenti" si ribellano: "Tu insulti la povertà! Te hai detto che siamo tutti uguali, e invece sai che non è vero e che io, Zozo, Bati e gli altri non potremo mai avere il becco d'un quattrino! Io lo so che te sei gentile, che quando compri le caramelle ogni tanto ce ne dà anche a noi, e che delle volte ci lasci anche dare una leccata ai tuoi pezzi di cioccolata o di *rigolizia* [...]. Te l'abbiamo già detto stamattina: non c'è mezzo che possiamo pagare. Ecco allora che siamo trattati da rognosi spelacchiati! Bella repubblica, questa, bella davvero!"⁶⁰.

Anche il tema della religione è, come abbiamo visto, radicalizzato da Pergaud. Il conflitto tra Velrans e Longeverne è anche una guerra di religione. I "nostri", quelli che per l'autore sono gli eroi con cui si identifica, sono i dissacratori, coloro che non a caso imbrattano la chiesa del paese vicino e mettono un paio di brache, non igienicamente garantite, alla statua di un santo "(San Giuseppe, secondo lui) dalle gambe seminude" con l'ironica scusa che "le notti sono frescoline". "Così, san Giuseppe non avrà più freddo alle zampe. Papà Iddio sarà contento, e per ringraziarci ci farà beccare altri prigionieri"⁶¹.

Anche il ricorso alla Madonna è fatto in maniera sarcastica: "Non nominare il nome di Dio invano' sentenziò Migue de la Lune, 'che così fai piangere la Santa Vergine e ti succede una disgrazia'. 'La Santa Vergine, sì, dicono che fa dei miracoli a Lourdes. O se solo mi potesse dare un paio di calzoni frusti!"⁶².

La Madonna di Lourdes, apparsa nel 1858, avrebbe dovuto fare il miracolo di fargli trovare dei pantaloni, anche logori.

Ma la forma più alta della dissacrazione, presentata da Pergaud in maniera molto velata, è la riproposizione dell'ultima cena di Cristo, con relativo Giuda. Infatti, dopo la vittoria nella guerra, il giovedì i vincitori si abbandonano ad un'orgia cibaria pantagruelica (Rabelais!), con relativo Giuda che si allontana per tradire, cioè per "vendere i suoi fratelli": "E adesso, brutta canaglia, ci dirai ci confesserai a chi l'hai detto giovedì, di ritorno da Baume: parla o ti strangolo, hai capito?" "Perché è di giovedì che hai venduto i fratelli!"⁶³.

La strada, gli spazi infantili, gli adulti

Sono uniti, in conclusione, questi tre aspetti perché paiono strettamente connessi. Non dobbiamo dimenticare una cosa: i due romanzi-film parlano di "ragazzi di strada". Cioè ragazzi che vivono nella strada e vivono la strada: non la casa, né la scuola, né la chiesa. Ciò genera la guerra tra di loro e anche la guerra tra loro e gli adulti che hanno il "governo", la proprietà di quegli spazi e di quello che può o non può avvenire di essi.

Anni fa, leggendo un altro testo, riandavo mentalmente al romanzo di Molnár e al film di Borzage. Quel testo era *Bandiere sulle torri* del sovietico Anton S. Makarenko (1888-1939), pubblicato un anno prima della morte dell'autore. Tutta l'opera teorica e pratica di Makarenko fu dedicata ai *bezprizornye* russi, cioè ai gruppi di ragazzi sbandati, randagi, senza famiglia: ragazzi di strada, come quelli che oggi si trovano ancora a Budapest o nelle fogne di Bucarest. Per essi, attraverso istituti di rieducazione basati sulla formula del "collettivo", il regime sovietico tentò, soprattutto con l'esperienza e la guida di Makarenko, un recupero sociale.

Qui nell'Europa ungherese e francese, la situazione era diversa. La strada imperava non perché fossero assenti la casa e la famiglia, ma perché era spazio di libertà che integrava e suppliva gli altri spazi in ciò che famiglia, chiesa e scuola non potevano o non volevano dare. In questo desiderio di avere uno spazio proprio, Pergaud vede la vera emancipazione dagli adulti e dalla loro violenze essenziali. I ragazzi avrebbero tradotto in pratica "il loro desiderio: da questo atto, fatto da loro e per loro, nasceva la loro personalità. Così avrebbero avuto una casa, un palazzo, una fortezza, un tempio, un pantheon, ove sarebbero stati padroni, ove genitori maestro curato (i grandi ostacolatori di ogni bel progetto) non avrebbero ficcato il naso, ove avrebbero potuto fare in tutta tranquillità quanto era loro vietato in chiesa, in classe, e in famiglia; ossia, comportarsi male, stare a piedi nudi o in maniche di camicia, o magari nudi, accendere il fuoco, far cuocere delle patate, fumare foglie di viburno e, soprattutto, nascondere bottoni e armi"⁶⁴. Così si spiega anche l'entusiasmo con cui i longevernesi si dedicano all'allestimento della loro cava deserta⁶⁵.

I ragazzi di via Paal presenta subito l'elogio dello spazio e del campo: "Il campo!... Voi ragazzi forti e spensierati dei paesi di campagna, voi che dovrete fare solo un passo per trovarvi in mezzo all'infinita distesa pianeggiante,

sotto la meravigliosa cupola azzurra del cielo; voi abituati a spaziare lontano con lo sguardo e ad abbracciare con gli occhi l'orizzonte; voi che non vivete rinchiusi tra le case a molti piani, non potete nemmeno immaginare che cosa significhi per un ragazzo di Budapest un pezzo di terra libera, vergine, senza costruzioni. Per lui quel 'lotto da vendere' significa la pianura, l'orizzonte, l'infinito, la libertà. Pensate, un pezzo di terra limitato sulla strada solo da una steccata cadente, mentre tutto intorno sorgono altissimi i muri dei palazzi"⁶⁶.

Appunto: "lotto da vendere". Qui subentrano gli adulti con i loro calcoli, il loro egoismo, l'ignoranza che hanno dell'animo dei bambini e degli adolescenti, come se loro fossero nati direttamente adulti e non fossero stati mai bambini. Semplice rimozione o esercizio di potere, non solo generazionale?

In *La guerra dei bottoni*, l'antiadulterismo è feroce, sanguinolento, irreversibile. In una conferenza sul libro tenuta nel 1914 (*Les petits gars des champs*) Louis Pergaud aveva affermato che l'educazione ha come unico risultato quello di "rendere il bambino ipocrita e falso, il che d'altronde (non dobbiamo lamentarci) è un atteggiamento necessario e quasi indispensabile perché la vita sociale possa procedere. Il bambino sa che a casa, a scuola, in chiesa, dai vicini, è d'obbligo un certo atteggiamento, è di regola un certo linguaggio, e vi si adegua; ma una volta solo con se stesso o con i suoi pari, si riprende e si mostra per quello che è: con i suoi vivi desideri, i suoi potenti bisogni e le sue frenesie di movimento"⁶⁷. L'adulto è finzione, calcolo, in-esistenza.

Da ciò scaturisce una sorta di antipedagogia, perché il maestro non capisce che i ragazzi davanti a lui, come davanti ad ogni autorità, non sono i veri ragazzi. Hanno imparato dagli adulti a fingere: "Il loro, è un mondo a parte, e se stessi non sono se stessi, veramente se se stessi, se non fra loro e lontano da ogni sguardo inquisitore o indiscreto"⁶⁸.

Nei ragazzi di via Paal, gli adulti, a parte il professore, che è termine dialettico, appaiono solo alla fine con il loro cinismo e la loro crudeltà, subito dagli stessi genitori poveri. Le allucinazioni dell'agonizzante Nemeček sono piene di adulti, non di bambini: "L'uomo dalla barba nera rideva e la sua bocca diventava smisuratamente grande come il portone della scuola... e da quel portone usciva il professore Racz"⁶⁹. Barba nera, bocca pronta a ingoiare, scuola, professore. Ma gran parte della letteratura e della favolistica rivolte all'infanzia, da quella di Dickens a quella di Andersen, da Perrault ai fratelli Grimm, presenta adulti violenti, sanguinari, se non antropofagi. Freud ribalterà il paradigma e la civiltà, per lui, nasce col parricidio.

Ma in *I ragazzi della via Paal*, mentre Nemeček muore, e il padre, sarto, pensa, su suggerimento del medico a trovare i soldi per la bara e il funerale del figlio, il suo cliente, che è stato informato dalla situazione e ascolta le parole e gli affanni dell'agonia, si preoccupa e rimprovera il sarto per le maniche che potrebbero essere corte. E rimprovera, perché il tutto gli serve con urgenza: "Quando il signor Csetneky fu uscito, il sarto guardò a lungo il bel vestito nero. Ripensò alle parole del medico. Bisognava provvedere e... Si sarebbe messo subito al lavoro e avrebbe provveduto... al funerale. [...] E, nel gran silenzio che segnò quelle parole [che annunciavano la morte del figlio], si poté udire il pianto del sarto che era rimasto immobile sullo sgabello. Piangeva piano,

come piangono gli uomini che hanno molto sofferto. E, poveretto, anche in quel momento pensò che il bel vestito del signor Csetneky non doveva sciuparsi e lo lasciò scivolare per terra perché le lacrime non lo bagnassero⁷⁰.

Tutto il mondo infantile è inutile o, hegelianamente, pura astrazione interna allo Spirito Assoluto Adulto. Le guerre civili, le occupazioni del campo, la morte del soldato semplice: è tutto astratto e vuoto, perché, mentre i “ragionevoli” ragazzi hanno deciso di fare “la pace, ma per sempre e per davvero. Non c’è ragione che si sia sempre in collera”, Boka si accorge che nella baracca del custode ci sono degli attrezzi. Chiede al vecchio custode di chi siano e apprende che sono dell’architetto. Lunedì sarebbero cominciati i lavori per costruire una grande casa a tre piani⁷¹. Il grido del ragazzo è impotente: tutti siamo servi nella vita. Ma di chi? Di quale potere, nella vita?

Anche la conclusione de *La guerra dei bottoni* è rassegnata, per un altro motivo. I ragazzi francesi non vogliono fare la pace, vogliono continuare a combattere in eterno; le promesse fatte ai genitori non contano. La falsità l’avevano insegnata e praticata loro. Allora: “Che rogna, per i figli, avere padri e madri. Un lungo silenzio seguì a questa riflessione. Lebrac rinascese il tesoro in attesa del giorno della nuova dichiarazione di guerra. Ciascuno pensava alle proprie sculacciate; e, mentre scendevano fra i cespugli della Saute, Le Crique, commosso, colmo di malinconia per la neve vicina, e fors’anche per il presentimento delle perdute illusioni, lasciò cadere queste parole: ‘E dire che, quando saremo grandi, saremo magari scemi come loro’⁷². È l’opposto della conclusione di *Pinocchio*: “Com’ero buffo, quand’ero burattino”. Qui si sarà buffi e “scemi” quando si diventerà grandi. Perché, come scrive Ferenc Molnár, nel cuore del suo romanzo, “i ragazzi (inutile negarlo) erano tutti buoni”.

¹ G. PERGAUD, *La guerra dei bottoni*, introd. di G. Celati, trad. di G. Pilone Colombo, Rizzoli, Milano 2001, p. 101.

² Da una lettera di Vincenzo Gioberti dell’8 luglio 1836, in V. GIOBERTI, *Epistolario*, a c. di G. Gentile e G. Balsamo-Crivelli, v. II, Vallecchi, Firenze 1927, p. 284.

³ G. SADOUL, *Il cinema. I. I cineasti*, Ed. du Seuil, Paris 1965; trad. it. e aggiorn. a c. di P. Gobetti e G. Fofi, Sansoni, Firenze 1968, pp. 38-39.

⁴ *I ragazzi della via Paal* [*No Greater Glory*], Usa, 1934, regia di Frank Borzage, sceneggiatura di Jo Swerling; fotografia di Joseph August, montaggio di Viola Lawrence. Interpreti: Gorge Breakston, Jimmy Butler, Jackie Searl, Frankie Darro, Donald Haines, Julius Molnar; prod. Columbia, 78’.

⁵ Cfr. G. SADOUL, *Il cinema. III I film*, cit., p. 421.

⁶ G. SADOUL, *Storia del cinema mondiale*, v. I, *Dalle origini alla fine della II guerra mondiale*, Flammarion, Paris 1964; trad. a c. di M. Mammarella, rev. E. Capriolo, Feltrinelli, Milano 1977, p. 243.

⁷ L., L., M. MORANDINI, *Il Morandini 2003*, c. d., Zanichelli, Bologna 2002.

⁸ F. DI GIAMMATTEO, *Nuovo dizionario universale del cinema*, v. II, in collab. con C. Bragaglia, *I film*, Editori Riuniti, Roma 1994, p. 972.

⁹ Cfr. G. CELATI, *Introduzione*, in *La guerra dei bottoni*, cit., p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 9.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Cfr. A. ZARRI, *Quaestio 98. Nudi senza vergogna. Romanzo*, Camunia, Milano 1994.

¹³ *La guerra dei bottoni*, cit., p. 5.

¹⁴ *La guerra dei bottoni* [*La guerre des boutons*] Francia, 1961, b/n, regia di Yves Robert. Sceneggiatura di F. Boyer e Y. Robert. Con André Treton, Michel Isella, Martin Lartigue, Jacques Duffillbo, Michel Pétil, Michel Galabru, Yvette Etiévant, Pierre Tchernia. 92'.

¹⁵ P. MEREGHETTI, *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2004*, Baldini Castaldi Dalai, Milano 2004, pp. 1078-1079.

¹⁶ G. CELATI, *Introduzione*, in *La guerra dei bottoni*, cit., pp. 6-7.

¹⁷ Cfr. J. TRAVERS, *La guerre des boutons*, 2003, nel sito www.filmsdefrance.com.

¹⁸ *La guerra dei bottoni*, cit., p. 35. Il brano si trova nel libro II, cap. 12 degli *Essais*.

¹⁹ F. MOLNÁR, *I ragazzi della via Paal*, trad. it. a c. di R. Pasini, Istituto Geografico De Agostini, Milano 2000, p. 42.

²⁰ Ivi, p. 64.

²¹ Cfr. *La guerra dei bottoni*, cit., p. 77.

²² Ivi, p. 133. I "crucchi", termine usato nella traduzione italiana, indicavano, durante la seconda guerra mondiale, prima i serbocroati, poi i tedeschi. Il termine deriva dal serbocroato e significa "pane". Vista la secolare inimicizia tra francesi e tedeschi è da presumere che l'intenzione del traduttore sia per l'accezione che intende riferirsi ai tedeschi.

²³ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 73.

²⁴ Ivi, p. 80; "Abbiamo riportato la bandiera che ci avete preso' disse. 'Era da noi, ma ve l'abbiamo riportata. Domani, nella battaglia, se riusciremo a vincere, la riprenderemo. Altrimenti rimarrà vostra'", p. 98.

²⁵ Ivi, pp. 24-25.

²⁶ Cfr. Ivi, p. 69.

²⁷ Ivi, pp. 118-119.

²⁸ *La guerra dei bottoni*, cit., p. 158.

²⁹ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 135.

³⁰ *La guerra dei bottoni*, cit., p. 199.

³¹ Cfr. G. CELATI, *Introduzione*, in *La guerra dei bottoni*, cit., p. 12.

³² Cfr. *La guerra dei bottoni*, cit., p. 256.

³³ Ivi, p. 199.

³⁴ Questo afferma Paola Casella sul sito www.caffeeuropa.it/cultura/244libri.html.

³⁵ Cfr. *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 20.

³⁶ Ivi, p. 27.

³⁷ Ivi, pp. 123-124.

³⁸ *La guerra dei bottoni*, cit., pp. 49-50.

³⁹ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 30.

⁴⁰ *La guerra dei bottoni*, cit., pp. 43.

⁴¹ "Chi si bea della lettura di Rabelais, questo grande e vero genio francese, credo accoglierà con piacere il presente libro, che, a dispetto del titolo, non si rivolge né ai bambini né alle pulzelle. Al diavolo i pudori (puramente verbali) di un'epoca castrata, che, sotto un manto di ipocrisia, non producono, fin troppo spesso, se non nevrosi e veleno! E al diavolo anche i *puri latini*: io sono un celta!"; Ivi, p. 30.

⁴² Cfr. G. CELATI, *Introduzione*, in *La guerra dei bottoni*, cit., pp. 12-13.

⁴³ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 9.

⁴⁴ Ivi, p. 19.

⁴⁵ *La guerra dei bottoni*, cit., p. 196. Il traduttore, in una nota, dice che il riferimento è ai romanzi western di James Fenimore Cooper (p. 209).

⁴⁶ Nick Carter lo "si vedeva esattamente come si vedono gli americani quando si va al cinema: alto, forte, senza baffi né barba, accompagnato da alcuni aiutanti e dal fratello che era anche lui alto e forte". Dai fumetti, Sartre adolescente ricava una sua fantasia dell'America, una fantasia in cui egli diviene un protagonista con le qualità di Nick Carter: "Cominciavi così a fantasticare di andare in America, di battermi con i delinquenti, di cavarmela, di metterne a mal partito un certo numero"; S. DE BEAUVOIR, *La cérémonie des adieux, suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, Gallimard, Paris 1982; trad. it.: *La cerimonia degli addii*, a c. di E. De Angeli, Einaudi, Torino 1983, pp.214, 265.

⁴⁷ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 89. Il romanzo citato di Verne è del 1875 e questa dichiarazione indiretta ci dice che sicuramente quel testo sarà stato tra le letture preferite di Molnár.

⁴⁸ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 15.

⁴⁹ Ivi, p. 51.

⁵⁰ Ivi, p. 54.

⁵¹ Ivi, p. 117.

⁵² Ivi, p. 136.

⁵³ Ivi, pp. 116, 122.

⁵⁴ "Il peana dei valransesi gloriosi di ritorno al focolare. 'Cristiano io sono: ecco la mia gloria,/ la mi speranza, il sostegno...' Perché a Velrans erano bigotti: a Longeverne, rossi"; *La guerra dei bottoni*, cit., p. 77.

⁵⁵ Ivi, p. 61.

⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 208.

⁵⁷ Ivi, pp. 54-55.

⁵⁸ Anzitutto apprende che per essere elettore occorrono quattro condizioni. Per la prima, La Crique "con un'occhiata espressiva, [...] indicò al compagno la carta geografica di Francia di Vidal-Lablache appesa al muro; senonché l'altro, poco al corrente, equivocò sul gesto e, anziché rispondere che bisognava anzitutto esser francesi, disse, fra lo sbalordimento generale, che bisognava 'saper bene la geografia'"; Ivi, pp. 95-96.

⁵⁹ Ivi, p. 195.

⁶⁰ Ivi, pp. 135-136.

⁶¹ Ivi, p. 176.

⁶² Ivi, p. 171.

⁶³ Ivi, p. 268.

⁶⁴ Ivi, p. 208.

⁶⁵ "Giammai celti impegnati a beffare il tuono a colpi di freccia, compagni gloriosi del secolo delle cattedrali intenti a scolpire i loro sogni di pietra, volontari della Rivoluzione vogliosi d'arruolarsi al richiamo di Danton, quarantottisti in atto di piantare l'albero della Libertà, intrapresero la loro bisogna con maggior foga gioiosa e frenesia entusiasta dei quarantacinque soldati di Longeverne occupati nell'edificazione, entro una cava perduta dei prati boschivi della Saute, della casa comune dei loro sogni e della loro speranza!"; Ivi, p. 211.

⁶⁶ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 18.

⁶⁷ G. CELATI, *Introduzione*, in *La guerra dei bottoni*, cit., p. 8.

⁶⁸ "Il brav'uomo non sospettava le cause occulte e profonde della gioia dei suoi allievi, e, il cervello farcito di fumose pedagogie, cercava complicazioni dove non ce n'erano. Come se i ragazzi, presto al corrente delle ipocrisie sociali, si svelassero mai in presenza di quanti abbiano su di loro la minima parcella d'autorità!"; *La guerra dei bottoni*, cit., p. 151.

⁶⁹ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 85.

⁷⁰ Ivi, pp. 129, 132.

⁷¹ Ivi, pp. 135-138.

⁷² *La guerra dei bottoni*, cit., pp. 308-309.

⁷³ *I ragazzi della via Paal*, cit., p. 91.