

Le tematiche dell'adozione e dell'affidamento nel cinema

di Fabrizio Colamartino

(*Cittadini in crescita* n. 2, 2004, pp. 206-223)

L'avventura di essere orfani

È davvero difficile rendere spettacolari, o per lo meno interessanti sotto il profilo drammatico, una serie di problematiche sottoposte a normative molto severe, dal complesso iter burocratico (variabile da nazione a nazione), soprattutto di recente acquisizione e in continua evoluzione, e per questo difficili da cogliere con esattezza perché prive di quei contrasti forti che ben si prestano a trasformarsi in film di finzione. Proprio perché si pone come tentativo di costruire ex novo una situazione di normalità (intorno al minore), l'adozione risulta poco attraente per il cinema che, per sua natura, è basato su una narrazione dinamica, interessata ai processi di disgregazione, alla contrapposizione dell'individuo alla società, più che alla creazione di un rapporto tra realtà distanti (una famiglia che accoglie un bambino sconosciuto) all'interno di un contesto che vede la stessa società favorire quel processo di integrazione.

Probabilmente è per questi motivi che sono quasi assenti da una filmografia sul tema dell'adozione non solo film di denuncia (così come ne esistono sui temi dell'infanzia abbandonata, del disagio giovanile, del lavoro minorile), ma anche film che trattano questa tematica mettendone in luce le caratteristiche più specifiche, senza puntare direttamente agli aspetti sensazionalistici e più lacrimevoli. Tale tendenza verso il patetico oltre a essere insita nella natura stessa del mezzo cinematografico costituisce anche il lascito della tradizione del romanzo ottocentesco, ereditata prima dal cinema e successivamente dalla fiction televisiva (nel formato dello sceneggiato, della soap-opera, del film per la Tv) per un pubblico essenzialmente a carattere familiare, sensibile a una serie di tematiche di facile presa sociale. Di fatto, così com'è difficile "abbinare" un orfano e la famiglia che l'adotterà nel mondo reale, altrettanto arduo è farli incontrare sul grande schermo, creare intorno a queste due realtà delle strutture narrative forti che, al tempo stesso, affrontino seriamente gli aspetti più profondi del problema dell'adozione. L'orfano, cioè, affascina finché deve affrontare sofferenze e privazioni, ma quando riesce a trovare una famiglia che lo adotti diviene un bambino come gli altri. Per questo le storie che hanno per protagonisti gli orfani sono avventure nel senso letterale del termine. Si pensi, ad esempio, ai film tratti dal romanzo *Le due orfanelle* di Adolphe-Philippe d'Ennery ed Eugène Cormoni o da *Senza famiglia* di Hector-Henry Malotii. Lo schema è quello del feuilleton: un continuo affastellarsi di viaggi, peripezie e disavventure che rimandano il più possibile lo scioglimento della vicenda. La figura dell'orfano, infatti, conosce la sua più grande fortuna letteraria nel corso del XIX secolo, l'epoca d'oro del grande romanzo d'avventura. Moltissime le trasposizioni cinematografiche dei romanzi di Charles Dickens o di Mark Twain, nei quali la figura dell'orfano, anche se in contesti culturali profondamente diversi, è sempre centrale: si va, nel caso dell'inglese, da *Grandi speranze* a *Le avventure di Oliver Twist* a *David Copperfield* e, in quello dell'americano, da *Le avventure di Tom Sawyer* a *Le avventure di Huckleberry Finn* e, come è facile notare, tre fra questi cinque esempi contengono nel titolo proprio il termine "avventura". Spesso, al di là del carattere avventuroso della narrazione, ad animare i romanzi era un sincero spirito di denuncia (frutto, nel caso particolare di Dickens, di un'attenta osservazione della realtà degradata del suo tempo) verso una piaga sociale di fronte alla quale gli strati più abbienti della popolazione e coloro che avevano in mano le leve del potere – proprio coloro cui i racconti erano diretti – si mostravano indifferenti. La questione dell'infanzia abbandonata (insieme a quella del lavoro minorile) si impose nel dibattito dell'opinione pubblica della Gran Bretagna, che sperimentava per prima le contraddizioni portate dallo sviluppo industriale, anche grazie alle avventure dei piccoli orfani.

In questo breve e, per forza di cose, incompleto excursus sul rapporto tra cinema e tematiche legate all'adozione, si cercherà di tracciare un parallelo tra l'adozione in quanto riflesso dei cambiamenti occorsi nella società e nella mentalità occidentale dal XIX secolo a oggi e le forme narrative che il

cinema ha utilizzato per rappresentarla. Anche se spesso, come emergerà, a essere privilegiati sono gli aspetti più superficiali ed “eccessivi” di questo fenomeno, è possibile tuttavia affermare che, se interpretati correttamente, anch’essi possono fornire chiavi di lettura valide a comprenderlo.

Vecchia e nuova adozione nel cinema

Se le trasposizioni dei romanzi ottocenteschi sono il risultato più immediato e ovvio della fascinazione del cinema nei confronti delle storie di orfani, esistono anche film ispirati da atmosfere, situazioni e personaggi dickensiani ma non per questo tratti dai romanzi del celebre scrittore inglese. È il caso del capolavoro del muto *Il monello* (1921), primo lungometraggio di **Charlie Chaplin**: come spesso accade nei romanzi dello scrittore vittoriano, gli uomini dell’assistenza sociale sono raffigurati come occhiuti burocrati pervasi da una morale borghese totalmente ipocrita, insensibili verso il legame affettivo venutosi a creare tra il vagabondo e il bambino. *Il monello* è il più celebre film muto che, grazie all’abile mescolanza di patetico e comico tipica di Chaplin, tocca i temi dell’abbandono, dell’adozione, dell’atteggiamento delle istituzioni di fronte al problema, rivelandone alcuni degli aspetti più scottanti come il diritto irrinunciabile del minore a un legame affettivo stabile in un’ottica che, per l’epoca, era sorprendentemente moderna.

L’adozione così come la conosciamo oggi, infatti, è un fenomeno molto più recente di quanto si creda, che risale alla seconda metà del Novecento, quando una serie di profondi cambiamenti nella società occidentale portarono a una differente sensibilità verso l’infanzia abbandonata e, soprattutto, a una concezione diversa della famiglia. Si pensi che in Italia, fino alla seconda metà degli anni Sessanta, il minore non veniva neanche consultato in merito all’adozione, che si riduceva in buona sostanza a un patto tra la famiglia dell’adottato (o l’istituzione che lo aveva in carico) e quella adottante. È quanto emerge dal film di **Gianni Amelio** del 1979 *Il piccolo Archimede*, nel quale si narra il caso del piccolo Guido, figlio di una poverissima famiglia di contadini toscani, adottato da una nobildonna dopo che il professor Heines, un intellettuale inglese residente in Italia, scopre il suo sorprendente talento per la musica. Il piccolo viene sottratto alle condizioni di povertà in cui avrebbe dovuto vivere, ma subisce anche lo sradicamento da un contesto affettivo fondamentale per il suo sviluppo. Questa vicenda, ambientata negli anni Trenta, ha un epilogo tragico (Guido si toglie la vita), ed è illuminante perché mette in luce la vera natura della maggior parte delle adozioni dell’epoca: prendendo con sé il bambino, la nobildonna mira ad accrescere il proprio prestigio sociale come mecenate di un talento altrimenti spercato.

Questi e altri aspetti della “vecchia adozione” emergono con altrettanta evidenza in *Cronaca familiare* (1962) di **Valerio Zurlini**, nel quale il minore di due fratelli viene adottato da una ricca famiglia borghese in seguito alla morte della madre. La forte differenza di classe tra la famiglia originaria e quella d’adozione è, insieme all’indissolubilità dei legami di sangue, uno degli elementi cardine del racconto. Divenuto maggiorenne, il giovane Lorenzo preferirà il rapporto più sincero e affettuoso con il fratello maggiore all’agiatazza economica e ai modi raffinati acquisiti in seno alla nuova famiglia, benestante ma decisamente fredda nei suoi confronti, considerato pur sempre una sorta di corpo estraneo. Quanto emerso dagli esempi appena citati è un tipo di adozione inteso più come atto consensuale delle due famiglie, un gesto di filantropia da parte dell’adottante (che l’adottato avrebbe ricambiato assistendolo nella vecchiaia), un evento fortuito o eccezionale (solo l’incontro accidentale con un lontano parente o il gesto magnanimo di una famiglia ricca mettevano fine alle sofferenze del bambino) che come diritto irrinunciabile del minore a essere inserito stabilmente in un nucleo familiare, più come atto volto a dare un figlio a chi non l’aveva che una famiglia a chi ne aveva bisogno. Nella migliore delle ipotesi per la maggior parte degli orfani non rimaneva che la soluzione dell’orfanotrofio fino alla maggiore età, un’istituzione che oggi può apparire superata ma che fino ai primi decenni del XX secolo rappresentò un’acquisizione di civiltà in tutto il mondo occidentale.

È soltanto a partire dal secondo dopoguerra che prende vita una concezione di adozione nuova: una serie di importanti cambiamenti nella società (l’aumento del benessere, il calo del tasso di natalità la

conseguente diminuzione dei casi di abbandono, una nuova sensibilità verso i problemi dell'infanzia) mettono in crisi l'adozione "vecchio stampo" per affermare il diritto del minore abbandonato (o, più spesso, vittima di abusi) a una nuova famiglia, dunque a una dimensione affettiva stabile, oltre che al puro e semplice sostentamento e all'istruzione minima. Tuttavia, se da questo momento la società percepisce il bambino abbandonato come un soggetto le cui esigenze sono da mettere al centro dell'iter adottivo, paradossalmente la rappresentazione del minore in quei film che parlano di adozione sembra rifarsi ancora a quella che abbiamo chiamato "vecchia adozione". *Il piccolo Archimede* è uno dei rari casi nei quali il tema centrale è l'equilibrio psico-affettivo del minore: nella maggior parte dei film sull'adozione il bambino è l'oggetto di aspre contese da parte degli adulti, unici a calcare la scena con i propri travagli interiori, cui raramente si accompagnano quelli dei minori. Il bambino, cioè, resta una pura e semplice presenza strumentale alla performance di grandi attori che si contendono il monopolio dei primi piani all'interno di ben calcolate scene-madri. È il caso, ad esempio, di *La signora acconsente*, un film di **Mitchell Leisen** del 1942, nel quale **Marlene Dietrich** interpreta il ruolo di una celebre attrice ricattata per aver adottato illegalmente un bambino: il piccolo, gravemente malato, viene curato da un pediatra che la diva, nel finale, sposterà. Come è evidente l'adozione è un semplice pretesto per far sì che l'azione porti una serie di cambiamenti nella vita dei personaggi adulti. Un film come *Mamma cara* (1981, regia di **Frank Perry**), tratto dall'autobiografia della figlia adottiva della famosa attrice hollywoodiana **Joan Crawford**, invece, è divenuto celebre per aver mostrato i molti vizi e le poche virtù di una diva, in altre parole per il suo "valore" scandalistico, volto a mettere in scena le miserie di una donna molto conosciuta, molto meno per aver descritto la sofferenza di un minore vittima del successo della madre. Più frequentemente viene descritto il conflitto tra legami di sangue o biologici e quelli che potremmo definire "legami legali" o adottivi (ma si potrebbero definire, più correttamente, "affettivi"), proprio ciò che nella realtà le istituzioni preposte a gestire il percorso adottivo cercano in tutti i modi di evitare: una volta venuta meno l'adozione in quanto atto consensuale di entrambe le famiglie, è logico che il nodo drammatico attorno al quale si strutturano molti film, quello dell'identità del bambino adottato (una questione che, come si vedrà, diviene fondamentale nel caso dell'adozione internazionale), divenga centrale.

A volte è il genitore biologico a tornare sui propri passi, pretendendo indietro il figlio (o soltanto chiedendo di poterlo rivedere), magari cresciuto e che ormai lo considera come un estraneo; altre volte è il figlio adottivo a voler conoscere il proprio passato, i genitori biologici. È il caso di *Decalogo 7 – Non rubare*, settimo capitolo del Decalogo di **Krzysztof Kieslowski**, nel quale lo scontro tra genitore adottivo e genitore biologico diviene paradossale: tutte le figure coinvolte nella disputa sono unite da legami di sangue, dato che l'oggetto della contesa è una bambina le cui madri, adottiva e biologica, sono a loro volta madre e figlia. Ciò, tuttavia, non impedisce che il conflitto scoppi ugualmente e che, anzi, emergano con maggiore evidenza quelle contraddizioni insite nell'atto adottivo.

Il medesimo intreccio è alla base di un melodramma di **Delmer Daves** del 1961 dal titolo *Qualcosa che scotta*. In questo caso, al posto delle atmosfere rarefatte e del rigore nella messa in scena (tesi a rendere ancora più esemplari le vicende narrate) tipici del grande regista polacco, troviamo i toni accesi e il turgore sentimentale propri del cinema hollywoodiano, volti a mettere in luce efficacemente i guasti prodotti dall'ipocrisia del perbenismo borghese.

Un ritorno del genitore biologico tutto sui generis è quello di *Paris, Texas* (1980) di **Wim Wenders**: in questo caso il minore è co-protagonista a pieno titolo della storia narrata insieme al padre naturale. Quest'ultimo, riemerso da un passato di perdizione, dopo aver recuperato il rapporto con il figlioletto (adottato, ancora piccolissimo, dagli zii paterni), parte con lui alla ricerca della madre naturale, anche lei persa in una vita di abbruttimento, fino al ricongiungimento finale. Tutto sembrerebbe indolore in questa storia fatta di silenzi e paesaggi statunitensi di struggente e desolata bellezza (gli zii si adoperano per favorire l'incontro tra padre e figlio); invece, pur senza ostentare i sentimenti dei suoi protagonisti, questo film riesce a descrivere il faticoso percorso di riavvicinamento di un padre al figlio e le dinamiche che sottendono i rapporti di sangue e quelli d'adozione.

In Italia un esempio abbastanza recente di film che tratta il problema della ricerca dei genitori naturali è *La regina degli scacchi* (2001): sulla struttura del giallo psicologico si sviluppa il tema del bisogno

del tutto istintivo e irrazionale di conoscere il proprio passato, anche quando questo può causare traumi e forti disagi. Pur con alcune incertezze e ingenuità, malgrado qualche eccesso, questo film di **Claudia Florio** rende palpabile lo smarrimento di chi deve improvvisamente confrontarsi con una parte di sé impossibile da cancellare con un semplice atto legale.

Un altro personaggio alla ricerca della madre biologica è la protagonista del film di **Mike Leigh** *Segreti e bugie* (1996), nel quale vengono rappresentati – con ben altra sensibilità rispetto al film della Florio – la trafila burocratica affrontata dalla giovane per conoscere l'identità della madre naturale (in Gran Bretagna la legge consente ai figli adottati di rintracciare, una volta maggiorenni, i veri genitori), il disagio della famiglia d'origine (disgregata da piccoli, assurdi risentimenti) di fronte alla sua ricomparsa, infine l'effetto benefico di questo trauma grazie al quale il gruppo riacquista una dimensione affettiva completa

Desiderio di “genitorialità” e adozioni internazionali

Contraccezione e modelli di vita diversi da quelli del passato (l'apertura del mercato del lavoro alle donne, ad esempio) hanno portato a un calo demografico che se da un lato ha abbattuto il numero degli abbandoni e dunque dei minori ospitati negli istituti dei paesi industrializzati, dall'altro ha creato un desiderio di “genitorialità” molto forte, dovuto essenzialmente all'impossibilità di avere un figlio per via naturale.

Col crescere del numero delle offerte di adozione da parte di famiglie senza figli, poi, s'è affermata sempre più la pratica delle adozioni internazionali. Paradossalmente, se la regolamentazione dell'adozione avvenuta circa cinquant'anni fa voleva dare al bambino bisognoso di cure una famiglia e non un bambino alle coppie prive di figli, la domanda di “genitorialità” emersa nel corso degli ultimi decenni è divenuta l'espressione di un bisogno psicologico che prescinde dall'offerta disinteressata di affetto e cure a chi è nato svantaggiato, pur non possedendo più quel carattere utilitaristico che era proprio del vecchio tipo di adozione.

Un film che ben esprime questo desiderio e i pericoli che esso nasconde è *A. I. Intelligenza artificiale* (2001) di **Steven Spielberg**, nel quale un automa-bambino (dotato di emozioni e sentimenti forse più ingenui ma altrettanto profondi e radicati di quelli umani) “adottato” da una coppia per sostituire il figlioletto in coma viene abbandonato quando il suo coetaneo reale guarisce. Dietro l'apparato spettacolare del film di fantascienza (che, tuttavia, specie nella parte centrale, ricorda molte di quelle storie dickensiane cui abbiamo accennato) *A.I.* costituisce un ottimo esempio, per quanto paradossale, della caratteristica fondamentale dell'adozione, ovvero la sua irrevocabilità, e costruisce un “prototipo” di minore abbandonato che, come tutti gli altri orfani (e malgrado la propria natura seriale), afferma la propria unicità e insostituibilità. *Piccola peste* (1990, regia di **Dennis Dugan**) affronta, al contrario, proprio questo difficile aspetto dell'adozione attraverso i toni dissacranti del film comico: il piccolo Junior, infatti, viene restituito all'orfanotrofio in cui è cresciuto da ben trenta coppie prima di trovare una famiglia che, malgrado la sua natura pestifera, decida di tenerlo con sé. Questa “piccola peste” è il simbolo dell'orfano che, purtroppo, non corrisponde alle caratteristiche desiderate da chi vuole un figlio pur non potendolo avere e che, dunque, costruisce attorno a questo desiderio un'immagine ideale che molto difficilmente corrisponde alla realtà. Esemplare, a tal proposito, è la figura della madre putativa che confessa di aver adottato il bambino per avere la possibilità di integrarsi meglio nella vita sociale della sua cittadina. Se in questi ultimi due casi abbiamo parlato di coppie che, messe di fronte alle proprie responsabilità e alla “fatica” di fare i genitori, decidono di rinunciare all'adozione, il cinema ha rappresentato anche bambini in cerca di nuovi genitori perché insoddisfatti della propria famiglia d'origine. Nel poco riuscito ma comunque significativo *Genitori cercasi* (1994, regia di **Rob Reiner**), un bambino decide di “divorziare” dai genitori: rischierà di finire in orfanotrofio nel caso in cui non riuscirà a trovare una coppia disposta ad adottarlo. In *Matilda 6 mitica* (1996, regia di **Danny DeVito**) la protagonista eponima (un'adorabile bimba di sette anni amante della lettura) riesce, dopo mille peripezie, ad abbandonare la propria famiglia d'origine

(teledipendente, arruffona e grossolana) facendosi adottare da un'insegnante, una ragazza dolce e sensibile vittima anche lei di un destino avverso: il bello è che la sua famiglia si dimostrerà ben contenta di sbarazzarsi di lei.

Al desiderio degli aspiranti genitori di adottare un bambino fa da contraltare, da quando esiste quella che abbiamo definito "nuova adozione", il diritto del bambino ad avere una famiglia. Ma non solo: la legge italiana, ad esempio, indica come prioritario rispetto al percorso adottivo il diritto del bambino di rimanere con la famiglia d'origine, impegnando gli organi preposti alla tutela del minore a esperire tutti i mezzi affinché tale legame venga conservato (la salute del minore rimane ovviamente obiettivo prioritario). Il film più pertinente relativamente a questo tema è *Mi chiamo Sam* (2001, regia di **Jessie Nelson**), nel quale un uomo solo, con gravi ritardi mentali, si vede portare via per ordine dei servizi sociali Lucy, la figlioletta di sette anni. Attraverso l'analisi di un rapporto di profonda interdipendenza tra padre e figlia (intellettualmente Sam ha in pratica la stessa età della piccola Lucy), questa pellicola illustra la necessità di mantenere il più possibile inalterati i rapporti affettivi tra genitori e figli anche laddove ciò risulti molto difficile per una serie di ragioni di ordine pratico.

Per completare questa parte del percorso dedicata al presente e alle prospettive future dell'adozione, un ultimo accenno deve andare all'adozione internazionale. In Italia, ormai da molti anni, una larga percentuale delle adozioni è di tipo internazionale, data la diminuzione degli abbandoni nel nostro paese. Che nei paesi ricchi e sviluppati vi sia un altissimo tasso di persone affette da sterilità e desiderose di avere comunque un bambino e che il Sud del mondo conosca una crescita smisurata e sconsiderata della popolazione infantile a fronte di risorse praticamente inesistenti per nutrirla, curarla, educarla è una delle contraddizioni più stridenti del pianeta. Straordinariamente profondo per la capacità di indagare i molteplici aspetti di questo delicatissimo tema è il documentario di **Costanza Quatriglio** *L'insonnia di Devi* (2001). La questione dell'identità, delle radici (culturali e affettive) di chi viene adottato, un bagaglio emozionale a volte ingombrante, comunque presente e che è inutile negare, è il nodo centrale del film. Seguendo un gruppo di ragazzi cui viene offerta l'opportunità di tornare a visitare gli istituti che li hanno ospitati subito dopo l'abbandono, il film, attraverso una serie di interviste ai diretti interessati, ai loro genitori, ai responsabili degli orfanotrofi e a esperti italiani sull'adozione riesce a illuminare le molteplici sfumature di questa pratica che, nella sua forma internazionale, trova la realizzazione più alta e, al tempo stesso, più complessa. Una pellicola di fiction che tratta il tema dell'adozione internazionale è *Benvenuti a Sarajevo* (1997) di **Michael Winterbottom**, che narra le vicende realmente vissute da un reporter inglese in missione durante la guerra in Bosnia. Mescolando immagini di repertorio con quelle di finzione girate per il film, il regista racconta la storia del giornalista che, dopo essersi adoperato in ogni modo per sensibilizzare l'opinione pubblica occidentale sul destino di un orfanotrofo a ridosso della linea di combattimento, al suo rientro in Inghilterra decide di portare con sé almeno uno dei bambini sfollati dall'istituto.

Particolarissimo, infine, il caso di *Bashu, il piccolo straniero* (1989) di **Bahram Beizai**: ambientata durante la guerra tra Iran e Iraq, è la storia di un giovanissimo iraniano del sud che, dopo aver perso la propria famiglia in un bombardamento, riesce, grazie alla testardaggine della donna che lo adotterà, a farsi accettare dalla comunità di un villaggio del nord del paese. Anche se non tratta di vera e propria adozione internazionale, il film evoca con rara sensibilità il passaggio graduale dalla paura alla diffidenza alla graduale confidenza proprio di molti percorsi adottivi reali.

L'affido al cinema: un caso molto particolare

Come anticipato nell'introduzione, se pochi sono i film che trattano con un minimo di serietà il tema dell'adozione, ancora meno sono le pellicole che toccano quello dell'affido familiare. Mentre l'adozione è una pratica antica ma in continua evoluzione dal punto di vista giuridico, quella dell'affido è certamente un'esclusiva della contemporaneità.

Solo in tempi recentissimi, infatti, è stato possibile creare questa forma di "adozione transitoria" che consente al bambino in stato di abbandono di essere accudito e guidato fino all'adozione da una

famiglia che lo accolga al suo interno come un vero e proprio figlio ma che non è dato per certo divenga il nucleo familiare che lo adotterà definitivamente. Un film molto recente e di grande successo, *White Oleander (Oleandro bianco)* (2002, regia di **Peter Kosminsky**), ha trattato questo argomento attraverso la narrazione delle tristi vicende di una quindicenne che, in seguito alla condanna della madre per omicidio, sperimenta per ben tre volte l'affidamento familiare, trovandosi costretta a calarsi in una serie di realtà familiari non molto migliori di quella in cui è vissuta. I toni sono quelli del dramma familiare – anzi, del vero e proprio melodramma – con un nucleo principale, quello della storia della giovanissima Astrid e sua madre, un'artista dal carattere egocentrico, e diversi satelliti, ovvero le varie realtà con cui la protagonista è costretta a confrontarsi fino alla maggiore età (senza riuscire a trovare una famiglia adottiva) in un singolare percorso di formazione. Se è davvero raro trovare al cinema l'affidamento familiare inteso come complesso di norme regolato da precisi meccanismi e competenze, molto più frequente è imbattersi in quelli che potremmo definire "affidi di fatto". Il grande schermo è sempre stato particolarmente affascinato dal rapporto che poteva nascere dalla convivenza, spesso dettata da ragioni di forza maggiore, di un adulto con un minore affidatogli da uno dei genitori o, magari più semplicemente, dal caso. Si tratta di una situazione che "funziona" da un punto di vista strettamente drammatico (quasi sempre è la dimensione del viaggio a fare da sfondo in movimento a questi percorsi di formazione nei quali a imparare qualcosa non è detto che sia soltanto il bambino) ma che, allo stesso tempo, mette in evidenza le caratteristiche di un rapporto che si viene a instaurare in maniera arbitraria, innaturale, proprio come nel caso dell'affido o dell'adozione. Moltissimi sono gli esempi ma, tra i tanti, uno pare il più significativo oltre che il più pertinente: *Il ladro di bambini* (1992) di **Gianni Amelio** nel quale vengono messi fianco a fianco sulle strade di un'Italia allo sfascio un giovane carabiniere e due ragazzini che, al termine di un breve ma intensissimo viaggio, avranno percorso, non solo simbolicamente, tutte le tappe di un vero e proprio affido. Destinati a uno dei tanti istituti ancora presenti al Sud, malgrado la giovanissima età i due "orfani" probabilmente non avranno la possibilità di essere adottati per le orribili esperienze dalle quali sono stati segnati per sempre: la breve esperienza con il loro "genitore affidatario", tuttavia, avrà dato loro almeno un po' di speranza e di fiducia in se stessi e negli altri.

Rassegna di film

Il piccolo Archimede (Italia, 1979) regia di Gianni Amelio

Anni Trenta: il professor Heines (un critico d'arte inglese in Toscana con la sua famiglia per un periodo di studio) intuisce le incredibili capacità intellettuali di Guido, figlio di un contadino e orfano di madre. Stimolato dallo studioso, il bambino dimostra un grande talento per la musica e, soprattutto, per la matematica. Quando Heines torna per un breve periodo in Inghilterra, Guido viene adottato dalla signora Bondi, proprietaria della terra sulla quale vive e lavora il padre del bambino. Al suo ritorno Heines apprenderà che Guido si è suicidato in seguito allo stato di depressione causato dalla vita in città.

Prodotto nel 1979 per la RAI, *Il piccolo Archimede* non è un film incentrato sul tema dell'adozione ma costituisce un documento comunque esemplare al fine di illustrare le differenze tra l'adozione concepita come atto di generosità, rivolto unicamente a dare al bambino condizioni di vita migliori di quelle della famiglia di origine e adozione intesa a garantire, oltre a quanto è essenziale alla mera sopravvivenza, anche e soprattutto un substrato affettivo indispensabile ad una crescita psico-emotiva equilibrata.

Tali atteggiamenti opposti sono incarnati rispettivamente dalla signora Bondi e dal professor Heines, portatori all'interno del film di due visioni altrettanto antitetiche della vita e del mondo che li circonda. L'intellettuale inglese, studioso e amante dell'arte italiana, un uomo abituato a spostarsi spesso all'estero, avvezzo a sentirsi ospite ovunque vada, ha un approccio nei confronti del luogo nel quale

vive di profondo rispetto anche nei confronti di quanto di più umile lo abiti. Anche verso Guido il suo atteggiamento è improntato al medesimo rispetto: Heines, malgrado la vicenda sia ambientata negli anni Trenta, quando le differenze sociali erano ancora molto sentite, permette a suo figlio di giocare con il contadinello e anche quando si reca a parlare con il padre del bambino per tentare di dissuaderlo dal cedere Guido alla signora Bondi si resta colpiti dalla sua grande sensibilità.

Ma la conferma dell'apertura mentale di questo personaggio ci viene dall'atteggiamento assunto all'atto della scoperta delle grandi capacità di Guido: agendo con grande prudenza, l'uomo mette a disposizione del bambino tutto il suo sapere senza tuttavia forzarne le attitudini in una direzione prestabilita, in un atteggiamento di osservazione partecipe e, allo stesso tempo disinteressata, ciò che gli permette di scoprire che alla base dell'inclinazione musicale di Guido c'è un talento forse ancora maggiore per la matematica. Allo stesso modo, di fronte all'annuncio della signora Bondi, interessata ad adottare Guido solo per trarne profitto e prestigio, Heines esprime il dubbio che il bambino, privato dell'affetto paterno e del contatto con la natura, possa soffrirne. La proposta di Heines, dare al padre di Guido il sostegno economico necessario affinché il bambino possa studiare, cade nel vuoto, perché frutto di un'ottica che potremmo definire "ecologica", troppo all'avanguardia rispetto alla visione rapace e possessiva della sua antagonista.

Emergono con chiarezza due concezioni opposte di adozione, ovvero due metodi diversissimi di far fronte ai problemi dell'infanzia disagiata. Quello di Heines, teso a tutelare e aiutare il più possibile la famiglia d'origine (laddove, ovviamente, non vi siano situazioni di maltrattamento): l'uomo, infatti, compie una vera e propria opera di affido part-time, offrendo a Guido i suoi insegnamenti, il suo affetto e quello della sua famiglia (il bambino gioca anche con il figlio di Heines suo coetaneo). Quello della signora Bondi, una donna di mezza età, priva di figli, che vede nel bambino la compensazione di un suo desiderio di maternità frustrato, è improntato a una concezione dell'adozione tesa a dare un bambino a chi è privo di figli anziché una famiglia a chi ne ha bisogno.

Decalogo 7 – non rubare (Polonia, 1989) regia di Krzysztof Kieslowski

La piccola Anja ha cinque anni ed è figlia naturale di Majka, che l'ha avuta a sedici anni dal rapporto con un insegnante. Per evitare uno scandalo, Ewa, madre di Majka, adottò Anja, facendo credere a tutti che la bambina fosse sua. Quando Majka riesce ad ottenere un visto per il Canada vorrebbe portare Anja con sé ma la sua idea trova la ferma opposizione di Ewa che non ha mai voluto rivelare la realtà dei fatti alla piccina. In fuga dalla famiglia con la bambina, Majka si rifugia da Wojtek, l'uomo dal quale ebbe Anja: anche lui tenta di dissuaderla dal partire ma la donna fugge di nuovo. Ewa riuscirà a rintracciare le sue due figlie in una stazione: di fronte all'immagine di Anja che si getta tra le braccia di sua madre, Majka sale su un treno di passaggio per dire addio per sempre alla sua famiglia.

“Si può rubare qualcosa che è già nostro?” Questa la domanda che Majka rivolge a Wojtek durante la breve permanenza in casa dell'ex amante nonché padre della piccola Anja. Semmai, è lei stessa ad essere stata derubata, afferma la giovane donna, allorché sua madre decise di tenere nascosta la sua gravidanza e, successivamente, di adottare la bambina. Tuttavia, la pretesa di essere risarcita, che le venga restituito ciò che in passato le fu tolto, se trova un fondamento nella maternità biologica che la unisce alla piccola Anja, si scontra con il fatto che, nel corso del tempo, la bambina ha imparato a considerare come madre colei che, in realtà, è sua nonna. Al di là della tensione drammatica insita nella vicenda narrata, così come accade anche in altri episodi del *Decalogo*, l'ironia è il sottotesto dominante della sceneggiatura di **Non rubare**, un'ironia che, in questo caso, Kieslowski spinge fin sull'orlo dell'assurdo, rasentando il paradosso e mettendo lo spettatore di fronte all'impossibilità di decidere chi abbia rubato cosa a qualcuno.

La classica vicenda che vede opposte due madri (una biologica, l'altra adottiva) per la tutela di un bambino si complica all'inverosimile perché le due madri sono unite da un legame forse infelice ma non meno forte di quello che le lega all'oggetto della loro contesa. In questo caso Majka non è soltanto

una delle due mamme che lottano per il possesso della bambina, ma è lei stessa una figlia che ha perso la madre, visto che, da un certo punto in poi, quando era ancora adolescente, Ewa le ha preferito la piccola Anja. Inoltre, da un dialogo tra i genitori di Majka apprendiamo che la gravidanza indesiderata della ragazza era giunta, al contrario, proprio a proposito, desiderando Ewa un altro bambino che non aveva mai potuto avere dopo aver messo al mondo la prima figlia, ovvero la stessa Majka. Il comportamento possessivo di Ewa nei confronti di Anja e quello scostante verso Majka sono forse il riflesso inconscio di una donna che vuole vendicarsi della figlia e che realizza ciò che quella stessa figlia aveva reso impossibile. All'interno dello stesso dialogo, poi, è contenuto un ulteriore spunto di interesse, utile anche a fare luce su quel desiderio proiettivo negativo ma spesso determinante nella scelta di alcuni genitori di affrontare un percorso adottivo. Stefan, ovvero, accusa la moglie di essere sempre stata, quasi per deformazione professionale (la donna era direttrice di un istituto scolastico), sempre troppo esigente nei confronti della figlia che, dal canto suo, si era sempre sentita indegna dell'amore di sua madre. Adottando Anja, Ewa avrebbe potuto, in questo modo, realizzare sia il proprio sogno di maternità, sia avere una seconda possibilità in quanto madre, proiettando sulla bambina l'immagine della figlia che Majka non era stata in grado di incarnare. A decidere l'epilogo della vicenda sarà Anja che, messa al corrente da Majka su chi sia la sua vera madre, sceglie di tornare da Ewa, salvo poi protendersi verso il treno sul quale è salita la madre biologica. L'ultima inquadratura è un primo piano sul volto della bambina, un fermo immagine su un'espressione incredula che indica il suo essere divisa tra due poli (quello affettivo e quello biologico) che nel suo caso, a differenza da quello di qualsiasi altro figlio adottivo, avrebbero potuto coesistere serenamente.

Il ladro di bambini (Italia, 1992) regia di Gianni Amelio

Il giovane carabiniere Criaco Antonio deve "tradurre" da Milano ad un orfanotrofio di Civitavecchia Luciano, sette anni, e sua sorella Rosetta, undici anni, vittima della madre che la sfruttava come prostituta. Costretto a prolungare il suo viaggio fino in Sicilia (il responsabile dell'istituto, accampando problemi burocratici, si rifiuta di accettare i bambini), Antonio riuscirà, malgrado mille ostacoli, a vincere l'iniziale diffidenza dei due bambini e a dar loro un po' di quel calore umano che mai avevano incontrato prima.

Il ladro di bambini appartiene ad una folta schiera di pellicole che vedono protagonista un adulto cui viene affidato, per i motivi più diversi un minore per un periodo di tempo più o meno lungo: uno schema drammatico che è possibile ritrovare in moltissimi film proprio perché capace di dare luogo alle situazioni più imprevedibili, ancor più efficace sotto il profilo narrativo se a fare da filo conduttore è il *topos* del viaggio con la tipica incertezza che accompagna tale dimensione del racconto. Particolarmente pregnante dal punto di vista del tema dell'affidamento familiare, *Il ladro di bambini* lo è perché mostra la problematica realtà degli orfanotrofi in Italia ancora fino ad alcuni anni fa: il "muro di gomma" contro cui i protagonisti vanno a scontrarsi è un misto di lentezza burocratica del sistema ed incapacità dei singoli rappresentanti delle istituzioni a fronteggiare una situazione d'emergenza qual'è quella vissuta da qualsiasi bambino abbandonato o sottoposto a maltrattamento.

Rosetta e Luciano sono due bambini "difficili", casi più unici che rari, di fronte ai quali il sistema mostra tutti i suoi limiti: non ci sono strutture idonee ad ospitarli (Rosetta dice al fratellino durante il loro brevissimo soggiorno in un istituto: "Che centriamo noi qui? Qui ci stanno gli orfani") così come, è facile immaginarlo, non ci saranno famiglie disposte ad accoglierli. Il carabiniere Criaco Antonio si ritrova, così, a fare un lavoro che, all'inizio del viaggio, reputa stigmatizzandolo, "da assistente sociale, da femmine" perché in Italia "le cose che gli altri non vogliono fare le fanno fare ai carabinieri", così come afferma un suo collega. Man mano che i giorni passano, tuttavia, il ragazzo assume su di sé un ruolo che la divisa non pretende ma al quale egli adempie ben oltre quanto gli imporrebbe il dovere. Antonio, cioè, interpreta la mansione di affidatario della quale è stato investito, in tutta la gamma di sfumature che sottintende questo termine, arrivando a farsi carico del ruolo di genitore *pro tempore*.

L'affidamento, che da tutti gli altri personaggi del film è inteso come semplice attribuzione in custodia o in consegna (il carabiniere deve, molto burocraticamente, “tradurre” i due ragazzini da Milano all'istituto), lui lo interpreta anche come un ruolo che gli impone di garantire e coloro che gli sono stati affidati non solo la sicurezza intesa come incolumità fisica ma anche in quanto benevolenza, comprensione, fiducia, cura e discrezione.

Paradossalmente, il pericolo si annida proprio lì dove meno lo si aspetta come, ad esempio, a una festa per la prima comunione di un parente. Un ambiente apparentemente protetto, un'occasione di festa familiare, all'interno del quale, invece, si annida la prevenzione e il falso perbenismo che producono soprusi diversi da quelli fisici cui li sottoponeva la madre ma ugualmente umilianti. Proprio in questa occasione il carabiniere si preoccupa di proteggere i ragazzini dalle maldicenze e “inventa” per loro una famiglia (ai parenti dice che si tratta dei figli di un suo superiore che lui sta riportando in Sicilia, dalla madre), un'invenzione che ha decisamente il sapore di un auspicio.

L'infanzia di Devi (Italia, 2001) regia di Costanza Quatriglio

Attraverso una serie di interviste ad alcuni ragazzi di origine indiana adottati da famiglie italiane, la regista Costanza Quatriglio analizza il fenomeno dell'adozione internazionale e le complesse problematiche connesse all'identità dell'adottato, alle sue radici culturali, al legame con i genitori biologici. Il documentario segue i ragazzi nel corso di un viaggio in India durante il quale viene data loro la possibilità di ritornare nei luoghi di origine e rincontrare il personale degli orfanotrofi nei quali furono ospitati. Al termine del viaggio vengono registrate le sensazioni e le riflessioni dei ragazzi sulla loro esperienza.

L'adozione internazionale è una sorta di “banco di prova” grazie al quale è possibile mettere in rilievo con ancor più incisività le complesse problematiche che caratterizzano ogni adozione, in primo luogo quelle relative all'identità (biologica, affettiva, culturale) dell'adottato. Partendo dall'esperienza di alcuni preadolescenti e adolescenti (prevalentemente di origine indiana adottati da famiglie italiane) cui è stata offerta l'opportunità di ritornare per un breve periodo nei luoghi che li ospitarono subito dopo essere stati abbandonati dai propri genitori biologici, la regista Costanza Quatriglio è riuscita a mostrare in tutta la sua evidenza una condizione, quella degli stessi ragazzi, che, pur vissuta serenamente e sostenuta felicemente dall'affetto delle famiglie adottive, è comunque ricca di contraddizioni.

Al centro del film sono, ovviamente, le testimonianze dei ragazzi, la cui età varia dai tredici ai venticinque anni e le cui esperienze adottive sono tra le più diverse così come, ovviamente, i loro atteggiamenti, il modo in cui ciascuno di essi si confronta con i ricordi del passato, i sentimenti verso quanto ha dovuto lasciare dietro di sé. C'è, infatti, chi è stato adottato ancora piccolissimo e dunque non possiede alcun ricordo delle proprie origini, chi ha dovuto attendere in orfanotrofio molto tempo prima di essere adottato, chi conserva un ricordo dei propri genitori perché già grandicello al momento dell'abbandono e così via. Il ritorno in India, pur motivato da ragioni diversissime, non costituisce in nessun caso una fuga dal presente e dalla realtà adottiva, né può dar luogo alla possibilità di rientrare in contatto con la famiglia d'origine (la responsabile di uno degli orfanotrofi spiega che ai bambini potrà essere rivelato solo il nome della madre). L'esperienza del ritorno, al contrario, costituisce per ognuno dei ragazzi una sorta di riscoperta delle proprie radici inconse, di una dimensione interiore dalla quale ripartire per ritornare in Italia con un bagaglio identitario e una consapevolezza delle proprie origini più forti. Paradossalmente, proprio questa accresciuta consapevolezza va a completare il percorso adottivo incominciato alcuni anni prima: risarcita, sia pure simbolicamente, quella parte di se stessi comunque rimasta ancorata alla propria terra d'origine e al ricordo (magari flebile ma pur sempre esistente) dei genitori biologici attraverso il viaggio, i protagonisti tornano a casa più coscienti di quanto li divide dalle proprie famiglie adottive ma, proprio per questo, anche più forti perché capaci di circoscrivere e individuare la propria diversità in qualcosa di ben preciso che non può intaccare un substrato affettivo forte.

Oltre alle testimonianze dei ragazzi, preziose in quanto contributo emozionale, ma non solo, al documentario, di grande interesse sono le dichiarazioni di alcuni esperti in materia di adozione internazionale come **Luigi Fadiga**, che per molti anni è stato presidente del tribunale dei minorenni di Roma e di uno dei responsabili del progetto che ha permesso ai ragazzi di ritornare in India. Da entrambi i contributi emerge con chiarezza la connotazione di *offerta* di adozione da parte dei futuri genitori putativi e non di *domanda*, un termine, questo, che sottintende comunque il prevalere del desiderio di genitorialità che, ben lungi dal dover essere assente tra le motivazioni che portano una famiglia all'adozione di un bambino, non deve mai prevalere creando false aspettative e un'immagine ideale dell'adottato che difficilmente potrà corrispondere con quella reale. Un altro motivo di grande interesse del documentario consiste, infatti, nell'indagare (sia pure *en passant*), anche il fenomeno delle adozioni di bambini provenienti dall'est europeo, una realtà sempre crescente che va a combaciare con il desiderio da parte di molte coppie italiane di figli adottivi il più possibile simili per caratteri somatici ad un modello occidentale. Un atteggiamento, questo, giustamente biasimato, dato che, come afferma uno degli esperti un figlio adottivo non si sceglie allo stesso modo in cui non si determinano le caratteristiche somatiche di un figlio naturale.

Mi chiamo Sam (USA, 2001) regia di Jessie Nelson

Sam Diamond è il più amorevole dei padri ma ha anche un grave ritardo mentale molto grave (le sue capacità intellettive sono quelle di un bimbo di sette anni). Quando sua figlia Lucy, avuta dal rapporto con una donna fuggita dopo il parto, compie otto anni, lo stato della California fa causa a Sam accusandolo di non essere in grado di badare alla bambina. Per questo Sam si rivolge a Rita, un avvocato di successo che, tuttavia, non ha praticamente rapporti con il figlio. Malgrado l'impegno di Rita, Sam perde la causa e Lucy viene affidata ad una coppia: l'uomo, tuttavia, non si perde d'animo: riuscirà a convincere anche i genitori affidatari di sua figlia di essere un ottimo padre e dell'impossibilità per la bambina di vivere lontano da lui.

Mi chiamo Sam appare come una delle operazioni cinematografiche più studiate e meglio riuscite sul piano del risultato – non solo commerciale ma anche dal punto di strettamente intenzionale – nell'ambito del genere sentimentale, rivolto al grande pubblico prevalentemente a carattere familiare. **Jessie Nelson**, già regista di *Una moglie per papà* (1994) e, soprattutto, sceneggiatrice di *Nemico amico* (1998, regia di **Chris Columbus**), mette in gioco abilmente nella medesima pellicola due tra i *topoi* più diffusi del genere melodrammatico: l'handicap e un rapporto genitore-figlio a rischio. Con questi due elementi, di grande presa drammatica, ma al tempo stesso decisamente "ingombranti", di difficile gestione, la regista riesce, tuttavia, a mettere in scena una vicenda che, al di là della sua eccezionalità, può fornire una serie di spunti utili a comprendere le dinamiche psicologiche sottese ad ogni rapporto genitore-figlio e i meccanismi legali propri dell'adozione e dell'affidamento familiare.

L'esperienza di Sam è a suo modo esemplare, proprio perché mette in rilievo determinati aspetti del ruolo del genitore nei confronti del figlio che, solitamente, non vengono indagati perché dati per scontati, assorbiti in una presunta normalità che fa comodo un po' a tutti ma che, in realtà, non riguarda nessuno. Di cosa ha bisogno maggiormente un bambino per crescere bene? È più importante per lui la dimensione affettiva o quella intellettuale? Un genitore che abbia le capacità intellettive di un bambino di sette anni può aiutare il proprio figlio a crescere realmente? Chi è davvero un buon genitore? Basta essere considerati come "adulti" per esercitare il proprio diritto alla paternità o alla maternità? Se è vero che si può definire come abuso su un minore anche ogni carenza che attenti al suo corretto sviluppo intellettuale, Sam è colpevole di un abuso nei confronti della piccola Lucy? E Rita, allora, che paga il proprio successo professionale con l'incapacità di stabilire persino un contatto fisico minimo con il figlioletto? Anche rischiando di cadere nella tautologia, ovvero che non esistono genitori perfetti (dunque, a maggior ragione, Sam potrebbe essere un padre né migliore né

peggiore di tanti altri) il film riesce a far vacillare molte certezze rimettendo in discussione presunte verità acquisite e ruoli stabiliti.

Interessante, soprattutto dal punto di vista del divario intellettuale tra genitori e figli, un parallelo tra questo film e *Il mio piccolo genio* di Jodie Foster: in questa pellicola era la madre (una donna assolutamente sana ma con un grado di istruzione non elevato) di un bambino prodigo a trovarsi in una situazione analoga a quella di Sam, proprio a causa della precocità del figlio. In quel caso la donna veniva accusata da una psicologa interessata a studiare i bambini prodigo di non essere in grado di gestire le potenzialità del ragazzino, di non riuscire a dargli gli stimoli necessari per crescere e sviluppare completamente le sue potenzialità. Anche in questo film, come in *Mi chiamo Sam*, la soluzione è un compromesso che vede nel finale entrambe le "madri" prendersi cura del piccolo genio. La nostra società, sempre più attenta a tutelare e regolamentare ambiti dell'esistenza dei cittadini fino a ieri affidati al semplice buon senso, rischia a volte un'eccessiva definizione dei ruoli più dannosa che utile all'esistenza degli individui.

Filmografia di riferimento del percorso

Il monello, Charles Chaplin, 1921, Usa*
Le due orfanelle, David Wark Griffith, 1922, Usa
David Copperfield, George Cukor, 1935, Usa*
Le avventure di Tom Sawyer, Norman Taurog, 1938, Usa
La signora acconsente, Mitchell Leisen, 1942, Usa
Grandi speranze, David Lean, 1946, Gb
Fiore selvaggio, Allan Dwan, 1947, Usa*
Le avventure di Oliver Twist, David Lean, 1948, Gb*
Figlio di ignoti, William Keighley, 1951, Usa
Giochi proibiti, René Clément, 1951, Francia*
Chi è senza peccato..., Raffaello Matarazzo, 1952, Italia
Son tornata per te – Heidi, Luigi Comencini, 1952, Svizzera
Marcellino pane e vino, Ladislao Vajda, 1954, Spagna*
Senza famiglia, André Michel, 1958, Francia/Italia
Le avventure di Huck Finn, Michael Curtiz, 1960, Usa*
Qualcosa che scotta, Delmer Daves, 1961, Usa
Cronaca familiare, Valerio Zurlini, 1962, Italia*
Le due orfanelle, Riccardo Freda, 1966, Francia/Italia
Oliver!, Carol Reed, 1968, Gb*
David Copperfield, Delbert Mann, 1970, Usa
Alice nelle città, Wim Wenders, 1973, Rft*
Paper Moon (Luna di carta), Peter Bogdanovich, 1973, Usa
Il piccolo Archimede, Gianni Amelio, 1979, Italia
E io mi gioco la bambina, Walter Bernstein, 1980, Usa
Una notte d'estate – Gloria, John Cassavetes, 1980, Usa*
Paris, Texas, Wim Wenders, 1980, Usa*
Oliver Twist, Clive Donner, 1982, Gb*
La mia vita a quattro zampe, Lasse Hallström, 1985, Svezia*
Tre uomini e una culla, Coline Serreau, Francia, 1985
Baby Boom, Charles Shyer, 1987, Usa
La fine del gioco, Peter Werner, 1987, Usa
La piccola ladra, Claude Miller, 1988, Francia*
La vita è un lungo fiume tranquillo, Etienne Chatiliez, 1988, Francia*
Gli anni di corsa, Pierre Boutron, 1988, Francia*
Diario per i miei figli, Márta Mészáros, 1990, Ungheria*
Decalogo 7 – Non rubare, Krzysztof Kieslowski, 1989, Polonia*
Bashú, il piccolo straniero, Bahram Beizai, 1989, Iran
Piccola peste, Dennis Dugan, 1990, Usa

Verso sera, Francesca Archibugi, 1990, Italia/Francia*
Marcellino pane e vino, Luigi Comencini, 1991, Italia/Francia/Spagna*
Il ladro di bambini, Gianni Amelio, 1992, Italia/Francia*
Il cliente, Joel Shumacher, 1994, Usa*
Genitori cercasi, Rob Reiner, 1994, Usa
Ladybird Ladybird, Ken Loach, 1994, Gb*
La dea dell'amore, Woody Allen, 1995, Usa
Kolya, Jan Sverák, 1996, Repubblica Ceca*
Matilda 6 mitica, Danny DeVito, 1996, Usa*
Segreti e bugie, Mike Leigh, 1996, Gb/Francia
Benvenuti a Sarajevo, Michael Winterbottom, 1997, Gb/Usa*
Central do Brasil, Walter Salles, 1998, Brasile*
La figlia di un soldato non piange mai, James Ivory, 1998, Gb
L'estate di Kikujiro, Takeshi Kitano, 1999, Giappone*
Le regole della casa del sidro, Lasse Hallström, 1999, Usa*
Il cielo cade, Andrea e Antonio Frazzi, 2000, Italia*
L'ultimo treno, Yurek Bogayevicz, 2000, Usa*
ABC Africa, Abbas Kiarostami, 2001, Francia/Iran*
A. I. Intelligenza artificiale, Steven Spielberg, 2001, Usa*
Mi chiamo Sam, Jessie Nelson, 2001, Usa/Germania*
La regina degli scacchi, Claudia Florio, 2002, Italia*
Monsieur Batignole, Gerard Jugnot, 2002, Francia*
La locanda della felicità, Zhang Yimou, 2002, Repubblica popolare cinese*
Spider-Man, Sam Raimi, 2002, Usa*
White Oleander (Oleandro bianco), Peter Kosminsky, 2002, Usa*
L'insonnia di Devi, Costanza Quatriglio, 2003, Italia
Daratt, Mahamat-Saleh Haroun, Ciad, Francia, Belgio, Austria, 2006

* i film con l'asterisco sono presenti nella banca dati di CAMeRA all'interno della quale si possono trovare cast&credit, sinossi e presentazione critica dei titoli prescelti o si possono fare altre ricerche filmografiche.

Approfondimenti: altre possibili tracce di studio sul tema

Orfani e guerra: i film sui bambini adottati in tempo di guerra.

L'identità dell'orfano: rassegna di film nei quali emerge con forza la questione dell'identità e la problematica dell'inserimento in altre realtà.

Dalla parte dei fratelli: alcuni film che trattano il problema dell'adozione vista con gli occhi dei fratelli adottivi.

Fabrizio Colamartino