



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La letteratura per l'infanzia Uno studio sul fumetto

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Michela Rusi

Prof. Valerio Vianello

Laureando

Giorgia Caser

Matricola

849100

Anno Accademico

2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
LA LETTERATURA PER L'INFANZIA, TRA STUDI EPISTEMOLOGICI E PREGIUDIZI	8
I.1. Il pregiudizio degli adulti	8
I.2. Problemi di definizione di una materia	10
I.3. La letteratura per l'infanzia: un pubblico predeterminato	16
I.3.1. Per uno studio della letteratura	16
I.3.2. La "letteratura per l'infanzia": limiti del termine e ricerca di una definizione precisa	18
I.4. Un grande "malinteso"	34
I.4.1. Sono i ragazzi a scegliere i libri	40
I.4.2. Leggere per leggere	44
I.4.3. I diritti del giovane lettore	49
I.5. Conclusione	51
CAPITOLO SECONDO	
GIANNI RODARI: IL POETA CHE PARLAVA AI BAMBINI DAL MONDO DEGLI ADULTI	53
II.1. Cenni biografici	55
II.1.1. I primi anni	55
II.1.2. Rodari giornalista	56
II.1.2.1. La prima fase: dalla 'preistoria giornalistica' alla collaborazione con «l'Unità»	57
II.1.2.2. La seconda fase: da Milano a Roma, la fondazione de «Il Pioniere» e «Avanguardia»	60

II.1.2.3. La terza fase: «Paese Sera» e la consacrazione a “poeta dei gatti”	63
II.2. Rodari trasgressore dell’ordine	65
II.3. Umore in Rodari	74
CAPITOLO TERZO	
I FUMETTI: UN MONDO A COLORI TRA DUBBI E VANTAGGI	82
III.1. Il potere delle immagini	84
III.1.1. L’Ottocento	84
III.1.2 Il Novecento	90
III.1.2.1. «Il Corriere dei Piccoli»	93
III.2. I fumetti	96
III.2.1. Fumetti e intellettuali: la posizione di Gianni Rodari	102
III.3. Implicazioni del fumetto: campi di indagine	106
CONCLUSIONI	111
BIBLIOGRAFIA	114

INTRODUZIONE

Quella che sostiene che la letteratura per l'infanzia è stata per lungo tempo considerata una "letteratura di serie B" sia per i contenuti trattati sia per il pubblico cui si intendeva rivolta è ormai una posizione nota. Tuttavia a partire dagli anni Settanta, per merito anche degli studi condotti da Antonio Faeti, l'interesse verso questa disciplina è sensibilmente aumentato, permettendole di godere di un proprio spazio autonomo slegato dal filtro di altre scienze. I testi che hanno cominciato ad analizzare le caratteristiche di questo genere narrativo si sono fatti spazio a fianco alle letterature tradizionali e i saggi di critica. Tuttavia questo interesse, soprattutto in Italia, si è manifestato per la maggior parte all'interno di ambiti disciplinari che sono sì legati a questo genere, ma che ne costituiscono soltanto degli aspetti.

Il legame che la letteratura rivolta ai più piccoli intrattiene con numerose altre discipline, infatti, ha fatto sì che si sviluppasse un'analisi critica condotta esclusivamente attraverso l'interesse psicologico e pedagogico, tanto da identificare nei testi per l'infanzia e l'adolescenza un genere non completamente associabile alla letteratura adulta: i racconti, le favole e i romanzi che formavano l'universo letterario infantile venivano presi in considerazione come sistemi narrativi, ma ben pochi critici riconoscevano ad essi caratteristiche nobili come quelle della letteratura 'alta', di cui quella per l'infanzia era vista come 'sorella minore'.

La tendenza pare essere quella di considerare la letteratura per l'infanzia come un genere minore, privo dello spessore critico e letterario dei testi fruibili da parte del mondo adulto. Le tesi che sostengono questa imparità partono con l'identificazione di una mancanza di valenza artistica all'interno dei testi rivolti ai più piccoli: la stessa dicitura "per l'infanzia", inoltre, designa un confine tra ciò che il lettore infantile può comprendere e ciò che, al contrario, si intende destinato a un pubblico che si presuppone più colto e dotato di un maggiore bagaglio culturale.

L'iniziale approccio critico nei confronti della letteratura per ragazzi sembra dimenticare che proprio questo genere ritenuto minore è invece dotato di una propria complessità e che, di conseguenza, merita la stessa attenzione di cui gode la letteratura tradizionalmente intesa.

All'interno di questo lavoro si cercherà dunque di vagliare le definizioni che di questa materia sono state date nel corso degli anni, valutandone di volta in volta pertinenza e punti deboli.

L'assunto fondamentale da cui in questa tesi si parte è che la letteratura per ragazzi è a tutti gli effetti letteratura e come tale va considerata. Al suo interno è certamente distinguibile una produzione valevole e una produzione dotata di minor spessore artistico e contenutistico: come esempio del primo caso in questo lavoro viene ricordato Gianni Rodari, a cui è dedicato il secondo capitolo. La posizione dell'autore, a seguito della sua accettazione e introduzione all'interno delle antologie scolastiche, sta subendo il rischio di una banalizzazione: Rodari gode oggi del favore del pubblico ed è citato in qualsiasi libro per bambini. Questo, se da un lato ha permesso la ribalta del poeta in campo letterario, dall'altro ha sacrificato quegli aspetti che lo rendono, oltre all'autore delle

filastrocche più conosciute, uno dei maggiori interpreti delle modificazioni scolastiche ed educative avvenute negli anni in cui operava con la maschera del ‘diavolo’.

Nelle opere di Rodari è a mio avviso contenuta l’esperienza di uno dei più grandi autori per l’infanzia del Novecento, attento pedagogo e brillante scrittore, che è stato capace di guardare all’infanzia, comprenderla e parlarle dei temi più scottanti e difficili del mondo adulto.

Il terzo e ultimo capitolo della tesi è infine dedicato al mondo dei fumetti. Questo genere, che si sviluppa sul finire dell’Ottocento e che assume una posizione di importanza centrale nel corso del Novecento, ha subito fasi alterne di considerazione: se inizialmente infatti il modo in cui vi si guardava era velato di sospetto e timore, timore che le strisce potessero essere in grado di corrompere gli animi del lettore, modificandone il temperamento e spingendolo a una maggiore aggressività, oggi giorno questo universo colorato è largamente accettato, al punto che, col dilagare di altri *media*, quali ad esempio i videogame, c’è chi identifica nelle *strips* una sorta di ‘male minore’. Lo studio e lo svisceramento delle numerose parti di cui il fumetto si compone ha portato ad una maggior comprensione del mezzo, cui si può riconoscere il merito di essere specchio della società e sua interpretazione.

CAPITOLO PRIMO

LA LETTERATURA PER L'INFANZIA, TRA STUDI EPISTEMOLOGICI E PREGIUDIZI

I.1. Il pregiudizio degli adulti

La letteratura per l'infanzia,¹ alla quale solo in anni recenti si è cominciato a interessarsi, viene spesso considerata una sorella minore della letteratura 'alta', essendo ritenuta per la maggior parte banale e scontata. Il pregiudizio che riguarda questa materia è che essa sia "troppo", collegando questo avverbio a una serie interminabile di aggettivi che le conferiscono una connotazione fortemente negativa: troppo spicciola, troppo semplice, troppo fantasiosa, persino troppo pedagogica.

L'impressione è che ci sia una sorta di remora nell'occuparsi di letteratura per l'infanzia, quasi che si tema, da parte non solo dei critici ma anche degli scrittori, che il

¹ Sulla dicitura di "letteratura per l'infanzia" si discuterà più avanti all'interno di questo capitolo, studiando le definizioni e le motivazioni proposte dagli studiosi nel corso del XIX e del XX secolo. Per il momento con questo termine, qui e più avanti, si fa riferimento al vasto panorama di opere includente la letteratura per l'infanzia comunemente intesa, ossia quella rivolta a un pubblico in età pre-scolare, e quella per ragazzi e per adolescenti. Non sono inoltre attuate distinzioni tra il materiale pensato per un pubblico non-adulto e quelle invece inizialmente scritte per un lettore già anagraficamente formato.

rischio di direzionare il proprio lavoro verso un argomento apparentemente più semplice sia quello di venir considerati banali e ‘poco impegnati’. Spesso infatti, e lo vedremo nel caso di Rodari,² chi si occupa di letteratura per l’infanzia viene quasi automaticamente definito “scrittore per l’infanzia” e come tale viene ricordato e studiato, dimenticando che, a volte, e proprio questo il caso dell’autore sopra ricordato, chi scrive rivolgendosi apparentemente ai più piccoli, lo fa per colpire il cuore e il pensiero degli adulti, per ricordare loro, fuor di metafora, difficili situazioni politiche e delicati momenti storici, ma sceglie, nel farlo, un altro mezzo, forse più ‘lieve’, quello della tecnica del sorriso e del gioco. C’è invece da sottolineare che l’unica colpa, della letteratura per l’infanzia è quella di essere stata poco studiata e troppo mal giudicata da chi, così impegnato sulla letteratura “alta”, la sola che comunemente si considera degna di tale nome, riteneva che se avesse speso del tempo a guardare oltre i confini del proprio orizzonte, concedendo per una volta uno sguardo indulgente sul libro che il figlio gelosamente custodiva vicino al cuore, avrebbe solo perso minuti preziosi della propria vita.

Ma la letteratura per l’infanzia non è solamente fate e animali parlanti, bimbetti dispettosi e sentimentalismo. Nel corso della seconda metà del secolo scorso l’apporto critico di chi ha deciso di considerare la letteratura per l’infanzia come letteratura a tutti gli effetti ha permesso che questa diventasse l’oggetto di un’indagine di ricerca: si è cominciato quindi a studiare il vasto corpus di opere che la compone arrivando non solo a conferirle una connotazione epistemologica (o almeno cercare di farlo), ma anche a

² Nel caso di Gianni Rodari, noto comunemente come scrittore di libri per l’infanzia e filastrocche, la critica contemporanea è impegnata a riabilitarlo come scrittore più profondo. Nell’avvicinarsi a Rodari, infatti, la tendenza è quella di considerarlo e trattarlo come un autore di ‘serie B’ tanto, e lo si vedrà nel capitolo successivo, da inserire all’interno delle antologie una selezione di testi a volte poco significativi di quello che è stato l’impegno sociale e politico che nell’autore si manifestava anche, e soprattutto, attraverso i propri scritti.

distinguere in essa ciò che può essere considerato buona letteratura e ciò che, al contrario, sfrutta il successo che negli ultimi anni certi libri per l'infanzia hanno ottenuto all'interno del mercato editoriale (che spesso attira l'attenzione dei più piccoli con gadget e colori), ma non può essere ritenuto degno di spessore letterario ed estetico.

I.2. Problemi di definizione di una materia 'leggera'

Nel considerare la letteratura per l'infanzia o nell'interessarsi a essa, si potrebbe correre il rischio di affrontarla senza fare al suo interno le dovute distinzioni tra ciò che deve essere considerato come degno di nota e ciò che invece fa sì parte di quel genere di opere rivolte ai non adulti, ma che deve essere escluso dall'indagine per la mancanza delle caratteristiche che fanno di un testo un testo letterario. Ma la difficoltà di approccio all'argomento non consiste solo nel rischio di affrontarla senza rivolgerle il dovuto rispetto: il primo problema a cui si va incontro infatti è dare a questo insieme di opere una caratterizzazione univoca. Il suo essere crocevia dell'incontro tra diverse discipline, quali l'arte, la pedagogia e la critica, è infatti noto, tuttavia sono pochi i critici che ne riconoscono il carattere di letterarietà, come se ci fosse una riserva nel porla all'interno di quell'universo letterario riconosciuto, di cui pure fa parte.

È Francelia Butler, nella premessa al saggio *La grande esclusa*,³ a notare che la letteratura per l'infanzia è un argomento ancora poco studiato, soprattutto in Italia. La studiosa individua le prime embrionali ragioni di questa mancanza di approfondimento nella semplicità che caratterizza l'insieme dei testi in questione, aggiungendo non solo

³ Il saggio a cui in questa sede si fa riferimento è *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, a cura di Francelia Butler, traduzione italiana di Giulia Niccolai, Milano, Emme, 1978 (Philadelphia 1972).

che tale caratteristica viene troppo spesso scambiata per banalità, ma che « di solito la letteratura per l'infanzia è priva di quella raffinata complessità che i lettori che hanno ricevuto un'educazione superiore considerano inseparabile dal concetto stesso di letteratura ». ⁴ Sembra quasi, a guardare il pregiudizio da cui spesso si trova avvolta la letteratura rivolta ai più piccoli, che l'idea sia quella di una letteratura per adulti priva di opere 'di serie B', cariche di frasi fatte, scritte rispettando esclusivamente il gusto del pubblico e con il solo scopo di vendere il maggior numero di copie. È vero che anche nel caso dei *best sellers* ci si pone il problema di cosa possa essere considerato letteratura e cosa, invece, non lo sia, spesso non riducendo la distinzione alla semplicistica divisione tra libri buoni e libri cattivi, consigliabili e non. Ma nel caso in cui il libro sia destinato a un non adulto, il problema pare essere diverso e sembra interessare prima di tutto la validità di quell'opera come opera letteraria, come se si fosse reticenti nell'ammettere che anche questo campo di indagine presenti dei classici dotati di valenza estetica. ⁵

Come veniva ricordato nelle righe iniziali di questa introduzione, lo studio dei testi considerati per l'infanzia è molto recente; in Italia ad aprire le porte a questa nuova materia d'interesse fu Antonio Faeti. ⁶ Era il 1972 e già si incontravano i primi ostacoli: il primo problema che sembrava porsi riguardava proprio la scelta delle opere. Quali opere prendere infatti in considerazione per uno studio che si presentava come nuovo e che aveva come obiettivo quello di occuparsi di un campo di indagine ancora da definire? E,

⁴ Ivi, p. 1.

⁵ Gli unici classici che si è disposti ad ammettere come tali sono il libro di Collodi, *Pinocchio* e quello di De Amicis, *Cuore*, che vengono riproposti come esempi di letteratura per l'infanzia in Italia in tutti i saggi studiati. Il problema, a mio avviso, pare essere la limitazione dell'universo letterario infantile all'interno della nostra letteratura a questi unici due esempi, ignorando invece la produzione successiva.

⁶ È ad Antonio Faeti che si deve riconoscere il merito di aver iniziato uno studio sistematico della letteratura per l'infanzia attraverso la pubblicazione, nel 1972, del saggio *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1970.

soprattutto, con quale interesse rivolgersi a esse? Si potevano utilizzare gli stessi criteri adottati per la grande letteratura o si doveva invece cercare un metodo diverso, costruito *ad hoc* per una materia di cui ancora si conosceva poco e che si presentava di difficile delimitazione?

La letteratura per l'infanzia si propone come genere misto che, senza lasciarsi mai intrappolare in sterili categorizzazioni, è stato capace nel corso dei secoli di attingere da varie discipline: da quelle del panorama artistico a quelle più pedagogiche. Eppure, nonostante le sue molte facce e le diverse materie che abbraccia, non è mai riuscita a eliminare, o, quantomeno, a far sì che si riducesse il pregiudizio di chi la considera un genere minore e, addirittura, insignificante. Anna Ascenzi nota che tale considerazione aprioristica deriva forse dal fatto che la letteratura per l'infanzia e la gioventù è sempre stata considerata «troppo imparentata con la musa bonaria della pedagogia [...] per le sue finalità educative, troppo spesso povera nella forma, poiché si rivolge agli incolti (e tali sono i bambini)».⁷ Proprio questa considerazione secondo la Ascenzi ha impedito di concentrarsi in modo più attento sulla letteratura per l'infanzia. È in anni più recenti, in cui pian piano si è riusciti a superare il giudizio crociano che a lungo ha impedito una rilettura meno riduttiva di questa parte di letteratura, che si è dato il via a una più attenta analisi dell'argomento, riuscendo a rivelarne aspetti indipendenti e meno legati al filtro pedagogico e morale. Sotto quest'ottica la letteratura per l'infanzia è stata associata a un doppio piano di analisi che se da un lato permette di identificare un aspetto più

⁷ ANNA ASCENZI, *La letteratura per l'infanzia allo specchio. Aspetti del dibattito sullo statuto epistemologico di un sapere complesso*, in *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, a cura di Anna Ascenzi, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 87-95, p. 87.

superficiale del testo, costituito essenzialmente dalla dimensione narrativa ed educativa,⁸ che pare non poter essere scissa dal concetto stesso di letteratura per l'infanzia,⁹ dall'altro riconosce all'interno di questo genere una dimensione più profonda, che si scinde in tre diversi livelli:

- un livello ideologico che identifica nella letteratura per l'infanzia un veicolo attraverso cui far passare idee socio-politiche. Come rileva Antonio Faeti infatti, se è vero che la letteratura ha sempre avuto un forte legame con la cultura di una società, è proprio offrendo ai soggetti ancora in formazione ideali di uomo e cittadino che rispecchino l'ideologia delle *élites* che sarà possibile modificare la società futura. In questo senso allora l'opera letteraria si connoterà come uno strumento che potrà fungere da lente non solo nell'indagine degli ideali che rispecchino parte della cultura sociale in un dato periodo e in un dato contesto storico, ma anche dei valori che una parte della società avrebbe voluto trasmettere alle generazioni future;

- un livello antropologico e culturale che individua nell'infanzia un periodo di passaggio in cui il futuro appartiene ancora al mondo della possibilità e, per tale motivo, la considera carica di eventuali vittorie o sconfitte. Le opere portatrici di questo senso offrono un'immagine universale e archetipica dell'infanzia e del suo ruolo nella vita di un essere umano e dell'intera comunità;

⁸ Bisogna notare che per quel che concerne la letteratura per l'infanzia non è sempre facile e immediato riuscire a distinguere i due piani d'analisi che, spesso, sembrano fondersi tra loro. Questo fa sì che il giudizio critico sulla letteratura per l'infanzia la veda come prodotto estetico minore dati da un lato la parziale fusione dei due piani, dall'altro l'intento educativo spesso troppo esplicito.

⁹ Nonostante il riconosciuto valore artistico di alcune opere dell'universo letterario rivolto ai più piccoli, pare che ci fosse la tendenza a considerare la letteratura per l'infanzia imprescindibilmente legata al valore educativo e morale che questa avrebbe dovuto veicolare. Proprio Benedetto Croce, a tal proposito, aveva negato l'esistenza di una letteratura per l'infanzia partendo proprio da questo assunto: il fatto, cioè, che la letteratura per l'infanzia, considerata lo strumento principe di comunicazione verso i più piccoli, fosse ora manchevole di qualità artistiche ed estetiche, ora ricca di materiale superfluo.

- una dimensione che, come suggerisce la Ascenzi, potrebbe essere chiamata di “filosofia della fruizione” e che riguarda il mondo che si raggiunge solo leggendo, lasciandoci trasportare da una favola o da un’avventura lontano dal tempo e dalla nostra vita.¹⁰

Attraverso l’individuazione di questa doppia linea di analisi, la Ascenzi è stata capace di conferire alla letteratura per l’infanzia e la gioventù una dignità letteraria fino a quel momento ignorata, riconoscendole un ruolo importante all’interno del dibattito riguardante il valore, da sempre riconosciuto per la letteratura “alta”, delle opere scritte come veicolo di idee e della cultura di un popolo.

Nonostante il lavoro d’analisi compiuto dalla Ascenzi, il percorso da fare per quel che riguarda la letteratura per l’infanzia si presenta ancora lungo e ricco di ostacoli. Ciò su cui pare esserci bisogno di lavorare, se si vuole ammettere che la letteratura per l’infanzia e la gioventù sia da considerarsi letteratura, è il criterio metodologico da utilizzare nello studio di un argomento che è tanto complesso anche, e proprio, a causa del suo situarsi nel punto di intersezione tra varie discipline. Il criterio solitamente adottato è quello che chiama in causa le linee della pedagogia, in una impossibilità di scissione tra le opere rivolte ai non adulti e il loro fine considerato dagli studiosi necessariamente (e a volte esclusivamente) educativo. È proprio Faeti, a cui si deve riconoscere il merito di essersi interessato per primo alla letteratura per l’infanzia, in vista di un suo recupero culturale, ad ammettere il proprio approccio pedagogico nel definire

¹⁰ L’idea qui espressa dalla Ascenzi è quella che vede nel libro una sorta di strumento ‘a metà’, in cui autore e fruitore sono, per così dire, legati attraverso un doppio filo ed entrambi necessari alla buona riuscita di un’opera. In quest’ottica il testo appare quindi come uno spazio in parte bianco in cui l’autore, certo, offre degli spunti, ma è il lettore, adulto o ragazzo che sia, a darvi un valore interpretandolo sulla base non solo della propria formazione e appartenenza culturale, ma anche grazie ai sentimenti e alle emozioni provate nella contingenza di quella particolare lettura e di quel preciso momento della vita.

la natura epistemologica della disciplina, inaugurando in Italia un filone di ricerca in grado di innovare gli studi sul genere.

Come nota Emy Beseghi infatti, rivolgendosi agli studi di Faeti,

l'immaginario veicolato ed evocato dalla letteratura per l'infanzia e la gioventù è indagato a partire da una prospettiva squisitamente pedagogica, per il cui approfondimento sono utilizzati, quali indispensabili strumenti di analisi e di decifrazione, i contributi offerti da altre discipline [...] di volta in volta attivate e messe in campo per lumeggiare i molteplici aspetti di quel complesso congegno costituito dai testi per l'infanzia e la gioventù, scomposti analiticamente con l'ausilio di una congerie di saperi specialistici di taglio eminentemente linguistico-letterario, ma *ricompresi globalmente in una prospettiva pedagogica e storico-educativa*.¹¹

Dell'uso di un criterio errato, o almeno non del tutto corretto, per quel che riguarda lo studio di questo genere, parla anche Anna Maria Bernardinis, nel riferirsi alla mancanza di esattezza che si riscontra quando ci si riferisce alla letteratura per l'infanzia, la quale dovrebbe godere di una propria autonomia e scientificità, al di fuori delle implicazioni socio-pedagogiche (che pure le possono appartenere), ma che sembrano fungere da unico filtro critico attraverso cui studiare l'insieme di opere che compongono la letteratura rivolta ai non adulti. La studiosa infatti nota come rimanga ancora molta strada da fare prima di arrivare a determinare un preciso statuto epistemologico adatto alla letteratura per l'infanzia. Ella riconosce l'urgenza di stabilire un campo di indagine che abbia pretesa di scientificità ed esattezza, slegando i libri per gli infanti e gli adolescenti dal velo educativo da cui sono sempre stati protetti nel corso delle indagini

¹¹ A. ASCENZI, *La letteratura per l'infanzia allo specchio*, cit., p. 93. Corsivi miei.

che li hanno riguardati. Del resto, bisogna far notare che uno degli altri, tanti, aspetti problematici, sia l'aprioristica definizione di un corpus di opere, non a partire dal loro valore o dalle loro qualità artistiche, quanto dal tipo di pubblico cui si rivolge, relegando così questo insieme di testi come adatti esclusivamente a una precisa fascia di età e a un preciso pubblico che, si sottintende, viene considerato meno raffinato e meno adatto a una letteratura più impegnata e più ricca di contenuti.¹²

L'invito è, di conseguenza, quello di cominciare a studiare la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza lasciandoci guidare da un criterio oggettivo che riconosca alla materia la dignità letteraria che le può appartenere e che non si lasci influenzare esclusivamente dall'idea che l'unico fruitore di tali opere sia un lettore giovane e inesperto,¹³ ma che la consideri come un universo a sé stante, da indagare senza il filtro e la barriera del preconetto.

I.3. Letteratura per l'infanzia: un pubblico predeterminato

I.3.1. Per uno studio della letteratura

Lo studio della letteratura, intesa come materia di insegnamento, è considerato uno dei cardini della scuola moderna. Le pagine dei grandi romanzi sono entrate a pieno

¹² L'uso dei termini che nel corso degli anni sono stati proposti e i loro significati sono stati approfonditi nel paragrafo successivo in cui l'intenzione sarà quella di spiegare perché la dizione di "letteratura per l'infanzia" sia errata, prendendo in esame non solo le proposte alternative, ma anche, di volta in volta, l'insieme di lettori a cui essa si intende finalizzata e che verrebbero esclusi dall'uso improprio del termine.

¹³ Si tenga presente che parte della letteratura comunemente indicata "per l'infanzia" o "per l'adolescenza" è già nelle intenzioni dell'autore pensata per un determinato pubblico. Sarebbe dunque errato ritenere che non possa esistere o che non possa essere preso in considerazione, nella valutazione critica di un'opera, un criterio che vede il lettore identificato *a priori*. Tuttavia è da chiarirsi che tale metodo non può essere l'unico da considerare nel giudicare un testo come facente parte della letteratura per l'infanzia.

titolo all'interno delle pagine delle antologie scolastiche,¹⁴ e gli scrittori presi in considerazione hanno aumentato nel corso degli anni la loro rosa.

Con il diffondersi di nuovi generi narrativi, il numero degli autori che il programma ministeriale include è sensibilmente aumentato, venendo a comprendere anche scrittori e temi inizialmente tenuti ai margini della cultura 'alta'. Se si pensa, ad esempio, alla letteratura rosa, potrebbe stupire la crescente considerazione di cui ha goduto dall'inizio del Novecento a oggi: questo filone era infatti nato – e pensato – appositamente per le donne, avendo quindi un *target* definito e aprioristicamente connotato.

Nonostante i passi avanti anche in campo letterario, la reticenza nell'ammettere tra il novero degli scrittori quelli per l'infanzia rimane e, con essi, le loro opere. La letteratura per l'infanzia, in questo, si mostra accompagnata da un pregiudizio che al contrario non riguarda la letteratura comunemente intesa, quella con la "L" maiuscola e che può venir riassunto in un'unica domanda: *per quale pubblico* l'opera è indicata e da parte di quale pubblico di lettori può essere fruita.

La concezione di una letteratura "per adulti", di un romanzo "per le donne, per l'operaio, per i poliziotti", non trova oggi giorno fondamento; il mondo femminile, ad esempio, nonostante una larga parte della produzione letteraria del secolo scorso fosse

¹⁴ Il fatto che nei testi offerti come materiale di studio ci si rivolga all'argomento come "storia di" o "manuale di" letteratura, a mio avviso è sintomo dell'importanza attribuita alla materia. Questa infatti all'interno del sistema scolastico-educativo si presenta come sapere comunemente condiviso, sulla cui validità non è necessario interrogarsi e soffermarsi, essendo considerata una parte importante della formazione dello studente. Tuttavia, partendo dal presupposto che la letteratura per l'infanzia sia da considerare come letteratura a tutti gli effetti, tali manuali dovrebbero essere visti come mancanti di una parte di informazioni, quella, cioè, concernente tutta la serie di opere che si rivolgono a un pubblico in formazione o considerabile non ancora del tutto adulto. Spesso, al contrario, può avvenire che le letterature che prendono in considerazione testi rivolti ad un pubblico più piccolo e compiono un'analisi critica del lavoro di questi autori, si sentano in dovere di sottolineare sin dal titolo un interesse rivolto a una produzione ritenuta minore.

esplicitamente dedicata alle donne, sembra essersi ormai separato dall'idea di frivolezza e superficialità proposta dai romanzi rosa dell'inizio del Novecento e, sebbene si scrivano ancora romanzi che si immaginano rivolti a un universo di lettori *implicitamente* connotato, gli autori non si riferiscono *esclusivamente* a un dato pubblico. Per quel che riguarda la letteratura 'adulta', sia essa parte dell'universo dei classici letterari o quella dei *best sellers* esposti nelle librerie più commerciali, non si sente dunque il bisogno di identificare gli scritti sulla base di un pubblico di riferimento.

Urge dunque svolgere un'analisi del significato di letteratura per l'infanzia, e nel farlo occorrerà non solo tenere presente le terminologie proposte, ma anche esaminare i loro limiti nel tentativo di dare una definizione puntuale a quello che a un primo sguardo può apparire come un insieme disomogeneo di testi, al cui interno è possibile indicare tutti i generi appartenenti al più vasto panorama letterario.

I.3.2. La letteratura per l'infanzia: limiti del termine e ricerca di una definizione precisa

Nel tentativo di definire e dare una dignità alla letteratura per l'infanzia e la gioventù, la tendenza è quella di spiegarla a partire da numerose altre discipline, come si è già fatto precedentemente notare, che prendono le mosse dalla pedagogia, dalla psicologia e dall'arte, dimenticando la specificità che può e deve essere propria di ogni campo di indagine. Per tale motivo, spinto dalla volontà di spegnere la *querelle* che da circa un secolo infuria attorno all'argomento, Michel Tournier¹⁵ è tornato a porsi la domanda che chiunque tenti di avvicinare questo terreno scivoloso e di difficile

¹⁵ Le indicazioni riguardanti la ricerca di Michel Tournier sono contenute nell'appendice del saggio di PAUL HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri. Problemi di letteratura infantile, ieri e oggi*, trad. it. di A. De Marchis, Roma, Armando Armando, 1983 (Paris 1932).

categorizzazione si pone: esiste, cioè, uno specifico della letteratura per l'infanzia? Concludendo che «chi scrive bene, cioè senza orpelli, non può non incontrare il favore dei ragazzi».¹⁶ Tuttavia, questa semplice circoscrizione dell'argomento non può da sola bastare a mettere d'accordo gli studiosi, divisi tra chi considera la letteratura per l'infanzia come parte dell'universo letterario e chi, al contrario, continua a ritenerla un *mare magnum* di opere prive di connessione strutturale e, soprattutto, avulsa dallo spessore estetico e artistico che fa di un testo un testo letterario.

Prendiamo dunque le distanze da questa semplicistica definizione del libro per l'infanzia come caratterizzato dalla piacevolezza e dalla semplicità della scrittura e allarghiamo il campo di indagine ai tentativi di definizione che nel corso del Novecento hanno riguardato questo particolare insieme di opere.

Emy Beseghi, nel chiedersi quale sia lo statuto epistemologico specifico della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, fa cominciare la sua indagine proprio dal libro per bambini, considerandolo non solo il risultato di un'intersezione di varie discipline quali la storia della letteratura, della famiglia e dell'illustrazione, ma anche come un «vasto universo comunicativo, dai confini aperti, capace di stringere sorprendenti collegamenti con altre discipline e di offrire allo sguardo curioso e appassionato dello studioso un immenso potenziale».¹⁷ La studiosa dunque cerca di slegare il libro dal filtro della pedagogia, a cui pur considera la letteratura per l'infanzia esser legata, e di erigerlo a creazione letteraria da non considerare minore: sia perché, come precedentemente accennato, attraverso lo studio della letteratura dedicata ai non adulti si può aprire un

¹⁶ Ivi, p. 133.

¹⁷ EMY BESEGGI, *Confini. La letteratura per l'infanzia e le sue possibili intersezioni*, in *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, cit., pp. 69-85, p. 69.

canale privilegiato per arrivare a decifrare l'infanzia, sia perché è proprio attraverso ciò che leggiamo quando la nostra mente e capacità di pensiero sono ancora in formazione che sviluppiamo quel ricco bagaglio di immagini che confluirà nel nostro immaginario di esseri umani adulti.

Eppure, nonostante l'immenso potenziale che tutti riconoscono a questo corpus di opere, esso continua a essere studiato attraverso il filtro del pregiudizio, pregiudizio che, tra le altre cose, si esprime ogniqualvolta ci troviamo a definire un libro come libro *per* l'infanzia, libro *per* i giovani o libro *per* gli adolescenti. La tendenza è quella di circoscrivere un genere¹⁸ di scrittura a partire non da qualità definite e riscontrabili in ogni testo che si riconosca come parte dell'universo narrativo di cui i più piccoli usufruiscono, ma *a priori*, sulla base del destinatario il quale invece, come si vedrà, si appropria di un testo¹⁹ solo in un secondo momento.

L'individuazione di un preciso pubblico di riferimento sembra avvenire con i testi che da parte della cultura "alta" vengono ritenuti minimamente dotati di valenza estetica e spessore contenutistico: questo processo tuttavia è sbagliato. Va chiarito il fatto che la letteratura comunemente definita "per l'infanzia" è innanzitutto letteratura e come tale va considerata; altrimenti, se volessimo ritenere valido il criterio che vede l'individuazione di un genere a partire dal destinatario, si dovrebbero avere diversi tipi di letteratura: quella per le donne, per gli uomini, per gli studenti. Inoltre, ammesso che un discorso del genere

¹⁸ Il riferimento alla letteratura per ragazzi come "genere" è da ritenersi errato. L'uso di questo termine, infatti, implicherebbe l'inclusione della narrativa rivolta ai più piccoli all'interno della letteratura 'alta' come un sottogenere. Essa invece si deve ritenere al pari della letteratura comunemente intesa, non come un suo sottoinsieme; inoltre va notato che la letteratura per l'infanzia presenta al proprio interno gli stessi generi della letteratura tradizionale, motivo per cui essa non può essere intesa, a sua volta, come "genere".

¹⁹ Il rimando, ancora una volta, è a P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, pp. 47-52.

si possa fare, si deve scegliere una dizione universalmente valida e capace di abbracciare *tutti* i testi che oggi si raggruppano sotto la dicitura di “letteratura per l’infanzia”.

I critici infatti hanno numerose riserve anche su quel che riguarda l’uso stesso di questo termine poiché, oltre a porre dal principio le opere che abbraccia su un piano d’indagine più basso, ne esclude una parte cospicua: il termine di letteratura per l’infanzia è dunque considerato improprio.

Come già aveva notato Angelo Nobile, il quale comunque non rifiuta una definizione dell’argomento a partire da un pubblico di riferimento, se si vuole intendere questa parte di letteratura come sistema di opere riferite a un lettore non adulto, si deve prestare più attenzione all’individuazione del destinatario. Il termine “infanzia”²⁰ indica infatti, in pedagogia, una fascia d’età della vita di un essere umano molto ristretta, che finisce indicativamente col termine delle elementari, momento in cui il bambino entra nella fase della preadolescenza. La denominazione di letteratura per l’infanzia, sulla base di una spiegazione strettamente pedagogica e scientifica del termine, porterebbe quindi da un lato all’esclusione di tutta una serie di opere che si considerano parte di questo sistema narrativo, dall’altro però vedrebbe incluse nella dizione anche quelle opere che si rivolgono a un destinatario che, a causa della propria tenera età, non si trova ancora in possesso degli strumenti necessari a leggere, come, ad esempio, i libri composti esclusivamente da illustrazioni e i libri-gioco, i quali, pur dovendo essere considerati un

²⁰ In questa sede si prende come valida la definizione che del termine “infanzia” fornisce l’enciclopedia Treccani. Essa identifica l’infanzia come quel periodo all’interno della vita di un essere umano che va dalla nascita fino, grosso modo, ai dieci anni, ossia l’età preadolescenziale. A suo interno, l’infanzia è ulteriormente suddivisa in tre diverse fasi: la prima, quella che va dal periodo immediatamente successivo a quello definito come neonatale e che coincide con i primi due anni della vita di un individuo (prima infanzia), la seconda, corrispondente alla fine della prima infanzia fino al raggiungimento dei sei anni (seconda infanzia) e l’ultima, che si estende dai sei anni fino allo sviluppo dell’età puberale (terza infanzia).

sistema narrativo, non possono e non devono venire inclusi all'interno di un'analisi atta a indagare le caratteristiche di una letteratura "per", mancando essi del primo e unico criterio indispensabile che faccia sì che un testo si possa eventualmente definire letterario: ossia il testo scritto. Lo stesso discorso si può ovviamente fare con il termine "per l'adolescenza",²¹ che, al contrario, considerando il periodo dell'adolescenza come fase transitoria dal mondo infantile a quello adulto e coincidendo grosso modo con la porzione di vita compresa tra i tredici e i diciotto anni, porterebbe all'esclusione dal nostro campo di indagine di quell'insieme di opere che si considerano rivolte all'età pre-scolare, elementare e preadolescenziale e che sono comunque da includere all'interno di questo panorama letterario.

Nella critica alla dizione comunemente utilizzata rientra inoltre anche il "per" utilizzato come strumento di collegamento tra i due termini del sintagma, in quanto attraverso l'utilizzo di tale espressione finalistica si sottintende la precisa volontà di rivolgersi a un dato pubblico, coincidente con quello infantile, quando invece sappiamo che l'appropriazione di un testo da parte del pubblico non adulto, come aveva già fatto notare Paul Hazard,²² avviene in un secondo momento, escludendo quindi nella maggior parte dei casi la volontà preterintenzionale dell'autore di scrivere rivolgendosi espressamente agli infanti o agli adolescenti.

²¹ Il termine "adolescenza", inoltre, può essere un'altra fonte di problemi nel tentativo di definire un corpus di opere. Questo periodo infatti ha confini molto più labili del termine "infanzia": l'adolescenza è vista come un periodo di transizione nella vita di un essere umano, ma nessuno con esattezza fornisce un'età in cui circoscrivere tale fase di passaggio dall'età infantile e preadolescenziale a quella adulta. In questa sede prendiamo come valida la definizione che del termine fornisce l'enciclopedia Treccani, indicando con esso la fase della vita di un uomo che si estende dai dodici fino, all'incirca, ai diciotto-vent'anni.

²² All'interno del saggio di Paul Hazard, come vedremo in seguito, un intero capitolo è dedicato al modo in cui i giovani lettori si impossessano di un libro, non rispettando il volere e l'imposizione da parte del mondo adulto, bensì facendo propri i testi che più sentono vicini alle proprie emozioni e ai propri sentimenti, non curandosi se le pagine che sfogliano fossero o meno inizialmente pensate per loro.

Nel guardare a questo campo di indagine dunque, ciò che sembra certo è che si dovrebbe cercare di studiare la materia considerandola non come uno strumento con cui avvicinare un determinato tipo di lettore, ma vedendola innanzi tutto come una letteratura senza aggettivi, come del resto aveva già notato Renata Lollo, che fa iniziare il proprio studio a cominciare esattamente dall'uso dei termini proposti. La studiosa, nel prendere in esame le diciture di "letteratura per l'infanzia" e di "letteratura giovanile"²³ afferma che è proprio a partire dalla considerazione di entrambe che si possono arrivare a comprendere le prospettive culturali di cui sono portatrici e prosegue nell'affermare che

la dizione di letteratura per l'infanzia va considerata a partire dai tre dati che la costituiscono come sintagma: cioè la letteratura, il per in qualche modo finale, l'infanzia non meglio definita, abbastanza genericamente intesa, come oggetto della destinazione. La dizione ammette quindi che esiste una letteratura destinata a un'età, a un periodo fortemente connotato. In maniera speculare, ammette che l'infanzia abbia il diritto di ricevere, di entrare in contatto con opere scritte riconoscibili come letteratura nello stesso senso in cui lo si dice per la narrativa e la poesia in prospettiva adulta.

La dizione di *letteratura giovanile* è più tarda e appare, come si è già accennato, frutto di una sintesi che, se da un lato sembra estendere senza specificazioni interne la produzione e la lettura di testi narrativi e poetici indipendenti, anche se non sempre sganciati dai canali scolastici, all'intera età evolutiva, dall'altro vuole sottolineare con chiarezza e rigore l'importanza del destinatario in quanto autore della scelta del testo e della sua lettura per fini di libero sviluppo della propria personalità. [...] Si può sostenere, a questo punto, che la diversa storia e le differenti sottolineature delle due dizioni, comunque aperte al

²³ La dizione "letteratura giovanile" si afferma nel tentativo di ampliare il pubblico di riferimento, venendo così ad includere quella parte di soggetti anagraficamente non includibili nel termine "infanzia". "Giovanile" vorrebbe così partire da un postulato diverso, vedendo come pubblico di riferimento non un lettore connotato sulla base dell'età, ma definito sul criterio della ricerca che la lettura spinge a fare nel momento in cui si avvicina un libro come possibile fonte di risposte alle domande che ci si pone nel cammino di crescita formativa e culturale.

problema educativo, non impediscono affatto di mettere in evidenza che sia quella caratterizzata da specificazioni finalistiche sia quella connotata dalla forte ‘pregnanza categoriale’ dell’aggettivo siano prima di tutto *letteratura*.²⁴

Nel leggere queste pagine di Renata Lollo ho trovato un tentativo di dare una definizione più consapevole all’argomento, che tenesse conto innanzitutto del pubblico da considerare il destinatario privilegiato di una parte della letteratura italiana (e non solo), ma che si interrogasse anche sull’uso di un criterio oggettivo per definire quella che dalla studiosa viene considerata una letteratura senza aggettivi,²⁵ ossia un insieme di opere al cui interno è possibile riconoscere diversi temi e generi da ritenere al pari della letteratura adulta per autonomia, libertà creativa e responsabilità autoriale.

Renata Lollo, nel chiarire il primo punto della questione concernente la dizione da utilizzare, nota come quello di “letteratura per l’infanzia” e quello di “letteratura per la gioventù” siano due termini nati in fasi diverse del loro studio e ne indaga la correttezza. Il percorso che la Lollo sceglie di seguire, dunque, inizia con la precisazione di quali siano le differenze tra i termini proposti e la loro spiegazione e collocazione in un dato momento storico. La prima dicitura “per l’infanzia” si è affermata nel periodo illuministico, in cui era pregnante la necessità di trovare un *medium* adatto alla trasmissione del sapere alle generazioni successive: ciò che spinge dunque l’interesse verso le prime fasi della vita dell’essere umano è la volontà educativa sottesa alla narrazione.

La letteratura *per* l’infanzia non è quindi *destinata* all’infanzia in senso

²⁴ RENATA LOLLO, *La letteratura per l’infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in *La letteratura per l’infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d’indagine e prospettive di ricerca*, cit., pp. 37-68, pp. 38-39.

²⁵ *Ivi*, p. 41.

puramente denotativo, per le modalità di scrittura o per consentire un'alfabetizzazione ancora, almeno in teoria, ideologicamente neutra. Indica comunque un interesse (da definirsi via via) verso la generazione successiva, alla quale dare strumenti per decifrare la realtà. Ma, più profondamente, con questo per essa si rivela esito ed espressione dell'offerta all'infanzia di un contenuto valoriale, dichiarato o disseminato nel testo, di cui l'unico e persuaso depositario è l'adulto.²⁶

È subito chiaro dunque come nella scrittura per l'infanzia degli albori fosse l'adulto a decidere, o a voler cercare di decidere, cosa andasse bene per la persona in formazione e di quali valori questa dovesse essere investita e che attraverso la scrittura si esercitasse il tentativo di controllo sulle nuove generazioni, a cui venivano offerti modelli e ideali da seguire; l'infanzia e l'interesse verso di essa erano dunque un aspetto solo marginale della questione, non l'incentivo alla creazione di un genere nuovo.

Ma la concezione che si ha della letteratura per l'infanzia si modifica agli inizi del secolo scorso, quando i caratteri autoritari che erano stati pregnanti nell'Ottocento si rinnovano in seguito allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. L'attività di propaganda delle idee del regime, infatti, coinvolge tutti i campi compreso quello della letteratura, visto come uno strumento privilegiato per diffondere l'ideologia autoritaria fascista alle generazioni future e, per tale motivo, sottoposto a un rigido controllo. È proprio a partire da questo momento storico che ci si rende conto dell'incompletezza del termine "infanzia" che viene dunque sostituito dai termini "infantile" e "giovanile",²⁷

²⁶ Ivi, p. 45.

²⁷ Il termine "giovanile", come fa notare la Lollo, è maggiormente in linea con i valori del Fascismo, e dei regimi totalitari in genere, che indicano nelle nuove generazioni lo strumento di diffusione e accettazione dell'ideologia proposta. La forte spinta al controllo mediatico, coinvolgente non solo la letteratura ma, più in generale, qualsiasi *medium* (è noto infatti l'alto livello di censura che in quel periodo si attuava anche sui giornali e alla radio), si spiega a partire dalla paura dell'imprevisto sottesa a ogni *-ismo* a cui consegue la necessità, oltre che la volontà, di controllare l'educazione delle nuove generazioni affinché queste accettino di buon grado il sacrificio che si richiede necessario alla creazione di un mondo plasmato sugli ideali proposti, anche quando questi richiedono lo sforzo bellico e la perdita di vite umane.

non, tuttavia, per la volontà di ampliare o modificare il rapporto tra il lettore in formazione e l'opera che lo riguarda, bensì per l'esigenza di rivolgersi alle generazioni future "naturalmente fasciste" e, di conseguenza, già consapevoli della necessità del sacrificio richiesto grazie all'educazione ricevuta. Il regime quindi si impegnava a offrire libri e generi che non lasciassero scampo al lettore e che gli facessero dimenticare l'esistenza di un mondo al di fuori di quello che gli veniva offerto.

Non che non ci fossero durante il Ventennio delle spinte anti-regime anche nel mondo della cultura, ma la volontà di opporsi a un mondo uniforme e privo di divergenze culturali si afferma, e il motivo è facilmente intuibile, nel secondo dopoguerra, venuti a decadere i limiti della propaganda e dell'omologazione che negli anni del Fascismo avevano coinvolto ogni aspetto della vita. La voglia di lasciarsi alle spalle tanti anni bui si riflette anche all'interno del contesto educativo, in cui si cerca di lasciare al bambino un margine di scelta più ampio, senza investire i testi che a lui si rivolgono di idee spiccatamente politiche, o facendolo in minima parte e spesso in maniera mascherata.²⁸ Si ha dunque un'evoluzione nel modo di vedere l'infanzia, a cui si riconosce sempre più una propria autonomia, nel tentativo di liberarla dal filtro egemonico del mondo degli adulti: si arriva ad individuare

l'indebolirsi di un linguaggio 'adultocentrico' e si percepisce la fatica di trovarne uno alternativo e rinnovato che ridefinisca la fondamentale relazione tra adulto ed infanzia, e questo specificamente nell'ambito letterario. [...] Ora si nota, nel rapporto tra letteratura e infanzia, qualcosa di meno determinato,

²⁸ All'interno del capitolo dedicato a Gianni Rodari, ad esempio, vedremo come l'autore attraverso l'uso della metafora mascherasse tra le righe dei propri scritti dei chiari riferimenti non solo alla realtà politica coeva, ma anche al contesto sociale, dedicando le proprie 'favole' a quelli che ai suoi occhi apparivano come gli "emarginati" e gli "umili" di un mondo in ripresa che, tuttavia, presentava ancora al proprio interno delle enormi spaccature.

che indica più semplicemente destinazione e vuol far passare rispetto.²⁹

L'allontanarsi dal periodo bellico porta gli adulti a interrogarsi sul valore dell'infanzia, modificando anche l'attenzione posta alle opere che a essa si intendono rivolte. Si fa più presente la dizione di "letteratura giovanile" che soppianta tutta quella serie di forme simili, come, ad esempio, "per giovani" o "per giovinetti", più legate al contesto propagandistico e di canalizzazione del sapere dagli adulti verso le nuove generazioni; allo stesso tempo, si fa strada, nell'interesse verso la letteratura rivolta ai soggetti in formazione, un'attenzione più pedagogica che collega la letteratura con la cultura popolare e l'educazione. Tuttavia, nonostante le modifiche attuate all'interno del campo scolastico e sociale (con la revisione, nel primo caso, dei programmi educativi, e con l'aprirsi, nel secondo caso, di un canale autonomo nella scelta dei libri da parte dei giovani lettori) sembra ancora mancare la completa scissione tra le domande che i ragazzi rivolgono al mondo adulto, con la speranza di ritrovare delle risposte anche, ma non solo, all'interno dei libri che vengono loro proposti, e le soluzioni che, al contrario, vengono loro offerte da parte dei canali scolastici, genitoriali e sociali.

La vera e propria svolta si avrà invece a partire dagli anni Sessanta, con l'apporto fornito da Anna Maria Bernardinis, che si impegnò a far comprendere come la spinta educativa andasse separata da quel percorso di lettura che il giovane è chiamato a fare; in altre parole, la studiosa sostiene che il valore educativo di un'opera letteraria sia da considerare non come la spinta motrice del giovane alla lettura, ma come uno dei tanti possibili esiti dei mille significati che chi legge trova all'interno del testo. Al giovane lettore è dunque

²⁹ *Ibidem.*

riconosciuta la volontà ultima di *fruire* della proposta dopo averla vagliata con *attenzione*. [...] Proprio in quanto *giovane lettore* egli ha manifestato comunque nel tempo delle insopprimibili autonomie: ha infatti considerato all'interno dei propri interessi anche opere non scritte e le ha annesse per libera scelta al patrimonio culturale che lo identifica.³⁰

Sembra quasi di trovarsi di fronte a un'inversione di rotta nell'attenzione posta alla letteratura giovanile: se difatti inizialmente la si considerava un sistema con una finalità ben precisa, quella cioè aprioristicamente rivolta ai giovani, ora, dopo i citati studi degli anni Sessanta, l'attenzione si sposta a ciò che i ragazzi desiderano, ai loro interessi e agli interrogativi che essi propongono, perché

quando [i ragazzi] hanno individuato un'opera e hanno deciso di conquistarla, nulla farà loro mutare il loro proposito. [...] Sono molto ostinati. È quello il libro che vogliono, proprio quello e non l'altro a fianco, e lo vogliono tutti, quanti sono: lo afferrano, lo tengono, lo firmano, se ne impadroniscono, ne fanno il loro tesoro. Se la storia non è scritta per loro, poco importa: è un dettaglio che non li riguarda.³¹

Un passaggio, questo, di non poca importanza che porta a una concezione totalmente diversa del lettore non adulto, visto dapprima come un soggetto incapace da sé di coscienza critica e senza i mezzi necessari a scegliere (se non grazie al rigido controllo degli adulti) ciò che era da considerarsi una buona lettura; in seguito un essere

³⁰ Ivi, p. 61.

³¹ P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, cit., p. 45.

che, spinto dalla volontà di dare risposta alle proprie domande, si muove in maniera silenziosa e autonoma verso quelli che saranno gli eroi di un futuro essere umano adulto.

All'avvicinarsi delle pagine conclusive del suo saggio, Renata Lollo pone dunque l'attenzione a ciò che differenzia le diciture proposte parlando di letteratura per i non adulti. Essa riconosce quello che differenzia due termini fino a quel momento considerati intercambiabili: "letteratura per l'infanzia" e "letteratura giovanile", arrivando a una conclusione che agli occhi di chi avvicina ora l'argomento potrebbe senza dubbio sembrare scontata e banale. La Lollo infatti definisce la letteratura per l'infanzia e la letteratura giovanile sulla base di un rapporto di passività e attività che le contraddistingue: se, infatti, nel primo caso ci si trova di fronte a una condizione di 'dover essere educati' e, di conseguenza, guidati all'interno di un percorso di lettura da parte di chi ha già raggiunto maturità e consapevolezza critica, nel secondo caso si riconosce al lettore una maggiore autonomia, lasciandolo libero, o apparentemente tale, di 'far parte per se stesso', svincolando la scelta critica da dei valori da imporre e da una morale da seguire e permettendogli di ricercare, nei testi di cui fruisce, la risposta alle domande che lo guideranno verso la completa formazione come adulto.

Si possono così meglio confrontare le due dizioni per coglierne in maniera ulteriormente approfondita la complessità e la divergenza finalistica. La *letteratura* definita prima *per l'infanzia* manifesta una concezione, come si è detto, passiva dell'educazione e della promozione alla crescita mediante la lettura. [...] La *letteratura giovanile* postula la centralità e l'autonomia del soggetto poiché il progetto educativo che lo riguarda parte dalla sua ineliminabile specificità interiore e ne costituisce uno sviluppo duraturo e continuo. [...] *Letteratura giovanile* appare e per certi versi è quella che è scelta ogni volta con libertà interiore, con la curiosità della scoperta, con la

capacità di mettersi in discussione e la volontà di imparare.³²

Alla luce dell'analisi che la Lollo fa della letteratura rivolta ai più piccoli, si può arrivare a dire che negli anni che seguirono il secondo dopoguerra si ebbe una maggiore attenzione a ciò che i giovani lettori chiedevano; nonostante questo, però, mancava ancora, o cominciava appena a delinearsi, un criterio valido per individuare i testi che potevano considerarsi per ragazzi e quelli che invece erano da scartare.

A tale proposito interviene Francesco Tronci, il quale basò la propria teoria su un ragionamento che sembra avere pretesa di validità scientifica. Il ragionamento scientifico si compone essenzialmente di tre parti: nella prima fase ci si trova solitamente davanti a una proposta, un'ipotesi da vagliare, confutandola o confermandola; è proprio quest'ultimo passaggio quello di cui ci si occupa nella seconda fase della ricerca, in cui, previsto un oggetto di indagine e un metodo di ricerca, si avvia un processo che porti a una conclusione il più possibile oggettiva e condivisibile; la terza parte, invece, quella conclusiva, consisterà in una summa della propria indagine, al fine di esporne la veridicità e la validità oggettiva. Tronci allora inizia il proprio studio sostenendo che ogni riflessione con pretesa di scientificità si basa essenzialmente su «due certezze: un oggetto su cui essa intende esercitarsi e un apparato teorico sufficiente a rivelarne i caratteri e la specificità»³³ e aggiungendo, qualche riga più sotto, che nel caso della letteratura per l'infanzia sono proprio queste fondamentali premesse a venir messe in discussione, quasi che gli studiosi non riuscissero a mettersi d'accordo sulla validità specifica di questo genere letterario, a causa della leggerezza e della sfuggevolezza che le appartengono. Paul

³² R. LOLLO, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, cit., pp. 63-64.

³³ FRANCESCO TRONCI, *Letteratura senza tempo. Forme e modi per l'educazione dell'immaginario infantile*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 1.

Hazard aveva dato una definizione di letteratura per l'infanzia che chiamava in causa le caratteristiche di immediatezza d'espressione e calore di sentimento che le sono proprie, ma aveva dimenticato, nonostante una premessa che lasciava intendere un interesse linguistico nello svolgimento, di fornirci delle basi solide su cui muovere i fili dell'analisi e concentrandosi invece, anche se in modo certamente magistrale, su un piano emotivo e sentimentale. Hazard, come si vedrà successivamente, si muove nell'universo della letteratura nel tentativo di scovare le ragioni che portano i ragazzi a interessarsi a un particolare testo narrativo, spinti sì dalla curiosità tipica di un lettore in erba, ma anche, e soprattutto, dalla caparbia volontà di ribellione verso un mondo (adulto, si intende) omologato e preconfezionato.

Tronci sembra voler ripartire proprio da dove Hazard si era arrestato, riconoscendo alla letteratura rivolta ai più giovani delle qualità che non possono essere ricondotte alle regole della scienza, come ad esempio la funzione sociale e morale che le si possono veder riconosciute, ma impegnandosi anche a darne una definizione valida oltre le leggi della storia e della geografia, oltre i caratteri nazionali di un'opera, e soprattutto, oltre la fruibilità in un dato contesto non solo sociale, ma anche storico. Egli, nel farlo, cerca in primo luogo di isolare le caratteristiche che vede proprie di questo tipo di letteratura, identificando, tra gli elementi degni di rilievo, quelle che a suo avviso competono maggiormente alla letteratura per ragazzi:

- la disinvoltura con cui la letteratura per l'infanzia si muove all'interno del vasto mare della letteratura più ampia (si potrebbe dire, quella da scriversi con la "L" maiuscola), attingendo da essa non solo temi e situazioni romanzesche, ma anche forme, con particolare predilezione per il genere narrativo;

- il carattere sovranazionale di cui la letteratura per l'infanzia è portatrice nella commistione di miti e leggende che dall'Asia all'Africa si fondono in chiave più europea;

- la 'legge morale dentro di sé', in quanto, cioè, viene considerata come veicolo di espressione della cultura di classe e reca al suo interno le tracce di una preoccupazione di indottrinamento delle nuove generazioni, che si esplica con un alto controllo e una rigida censura.

Sono proprio queste caratteristiche, le stesse che nella maggior parte delle volte vengono utilizzate dagli studiosi per sostenere la banalità e la semplicità dell'argomento, che portano, al contrario, Tronci a definire la complessità e la ricchezza dell'intero sistema letterario rivolto ai più piccoli e, nel farlo, l'autore certamente non dimentica la riflessione che Paul Hazard sviluppa nel suo saggio *Uomini, ragazzi e libri*, ribadendo ancora una volta come intere pagine di quei testi che poi verranno accolti come classici per l'infanzia, siano state pensate per un pubblico adulto e solo in un secondo momento conquistate dai giovani lettori; allo stesso tempo, per riflessione opposta, l'autore ricorda come opere direttamente pensate negli interessi di un pubblico anagraficamente più piccolo, siano da tutti riconosciute come parte del patrimonio artistico e letterario di una cultura alta, come, ad esempio (e sono proprio le opere che Tronci tiene a ricordare) *Pinocchio* e *Cuore*, da tutti indicate come portatrici di un insindacabile giudizio artistico e morale e, non a caso, richiamate ogniqualvolta ci si trovi nella condizione di dover sottolineare la valenza di una letteratura che, seppur rivolta ai più piccoli, non può essere considerata *in toto* semplice e banale. A ben vedere, sostiene Tronci, parlando di letteratura per l'infanzia ci si trova davanti a un sistema ricco di sfumature e capace di

porre sullo stesso piano narrativo, in un magnifico coro di voci, temi e miti di paesi lontani, echi senza età o nazionalità.

Probabilmente furono proprio queste caratteristiche a far sì che nello studioso nascesse quell'idea, in parte anche negativa,³⁴ di definizione che poi fungerà anche da titolo al suo magnifico saggio e a cui si può conferire una connotazione leggermente diversa. Tronci parla, rivolgendosi nello specifico alla letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, di una letteratura "senza tempo", oltre i limiti di un mondo adulto spesso più interessato a ingabbiare e limitare che ad aiutare a crescere e trovare la propria strada.

La letteratura per l'infanzia, alla luce della nuova dizione che Tronci ne ha dato, si mostra capace di librarsi sopra ogni limite che abbia pretesa di definirla e, soprattutto, diventa filo rosso di una parte della storia della letteratura sovranazionale che non deve essere considerata prerogativa di una fascia di lettori definita sulla base di un dato meramente anagrafico. Quella che viene comunemente intesa come "letteratura per l'infanzia" mostra così la propria capacità di tenere uniti attraverso pagine e pagine cariche di emozione e sentimento chi bambino lo è davvero e chi, al contrario, bambino riesce a restarlo un po' di più, conservando la capacità di meravigliarsi e stupirsi tipica di chi, nonostante il grigiore in cui a volte la vita ci avvolge, è ancora capace di vederne le sfumature più belle.

³⁴ Francesco Tronci nel definire la letteratura per l'infanzia una "letteratura senza tempo" intendeva sottolineare il carattere di immutabilità che aveva contraddistinto, soprattutto per quel che riguardava la scena letteraria e culturale italiana, la letteratura rivolta ai più piccoli. In particolare l'autore si riferisce a una situazione di staticità che dagli anni '50 in poi ha coinvolto questo tipo di produzione. La definizione di Tronci viene in questa sede accolta con un'accezione diversa, nel tentativo di dare definizione a un tipo di letteratura che, nonostante il vaglio della critica, sempre restia a includerla all'interno della letteratura 'alta', è stata capace di resistere negli anni e, nel mantenere le proprie linee guida di semplicità e immediatezza, di rinnovarsi per continuare a parlare ai più giovani.

I.4. Un grande “malinteso”

Paragonar la lettura a una storia d'amore potrebbe apparire forse una forzatura. Eppure entrambe corrono il rischio di morire a causa della noia; la consapevolezza infatti che nel rapporto tra libro e lettore, come nella più duratura delle storie d'amore, le parti debbano essere alimentate con dedizione e impegno costante, per non far sì che la passione venga a mancare, potrebbe essere il segreto per la costruzione di buoni lettori. Dovremmo tornare con la mente a quando eravamo bambini e chiedevamo a chiunque si avvicinasse al nostro letto di raccontarci una storia, con quei dettagli che già conoscevamo a memoria, quella fine già nota e non per questo priva di sorpresa e meraviglia, con quelle principesse salvate da eroi con splendide armature e quegli incantesimi spezzati da candidi baci. Dovremmo ricordare la soddisfazione che nasceva dall'imparare noi stessi a leggere, affrontando quelle sillabe che sembravano impossibili e quelle parole che prendevano forma al suono della nostra voce, e poi le frasi e, con esse, storie mai sentite, e poi altre ancora, e ancora, in una splendida danza di personaggi buoni e regine malvagie. Proviamo a pensare a quando le pagine scorrevano veloci sotto le nostre dita e non facevamo che terminare, divorare quasi, interi libri sotto gli occhi fieri dei nostri genitori: in quel momento, affamati di storie, abbiamo lasciato che gli adulti ci consigliassero, indirizzandoci a libri che 'in nome della nostra crescita' ci fornivano modelli noiosi, carichi di senso del dovere e della morale, di regole e limitazioni, lasciando che corressimo il rischio di dimenticarci quanto sia bello godere della spregiudicatezza della tenera età che spia il mondo adulto attraverso una fessura, cercando di emularlo, certo, ma a cui chiede soprattutto colori e sogni. Sostiene Paul Hazard che

i fanciulli e gli uomini si parlano ma non si comprendono: -Dateci dei libri, dicono i fanciulli, dateci le ali. Aiutateci, voi che siete potenti e forti, a evadere lontano. [...] Noi vogliamo imparare volentieri ciò che c'insegna la scuola, ma, di grazia, lasciateci i nostri sogni-. Dicono gli uomini: - I nostri fanciulli sanno leggere e diventano grandicelli; ora che ci domandano libri, approfittiamo della loro curiosità e del loro desiderio di apprendere, fingiamo di edificare castelli che sono la loro gioia, ma edificiamo a modo nostro, giacché è chiaro che noi possediamo tutta la saggezza -.³⁵

Sembra che appena gli adulti si accorgono che il loro giovane piccolo lettore ha fame di libri e conoscenza, si convincano che quello sia il momento buono per indottrinarlo, considerandolo troppo ingenuo per accorgersene, quasi che offrendo al bambino una pillola dorata questi la ingoierà senza riserve, senza fermarsi a pensare a ciò che sta facendo e si trasformerà nel nostro burattino pronto a divorare libri noiosi (certo, istruttivi, ma terribilmente noiosi per la curiosa mente di un bambino) e a chiedercene ancora.

Si dovrebbe invece cercare di evitare di offrire ai bambini ciò che detestano nel nome 'del loro bene', perché, nel loro bene, si rischia di sopprimere l'infanzia, negando così alla vita la sua parte più dolce.

L'uomo cerca di plasmare gli infanti a sua immagine e somiglianza; lo si nota passeggiando per le sale di qualsiasi museo, dove notiamo grandi tele da cui escono bambine ingabbiate in scomodi vestitini che vietano loro qualsiasi movimento e bambini stretti nelle loro fiere (e infernali) armature: una moda, si potrebbe pensare, appartenente al passato e sorpassata con l'età moderna. Ma non è così, o forse è peggio. Oggigiorno è

³⁵ P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, cit., p. 13.

cambiato il *medium*, ma non la sostanza: non è più nemmeno necessario muovere un passo fuori di casa per assistere a delle copie di adulti in miniatura, basta aprire un qualsiasi social network per correre il rischio di imbattersi in orripilanti album fotografici in cui giovani madri sfilano mano nella mano con le loro piccole copie, le loro figlie, vestite e truccate alla stessa maniera delle loro genitrici, che anziché guardare ammirate il capolavoro dell'infanzia, le tagliano le ali, riducendo queste giovani meraviglie a essere niente più che adulti in miniatura.

Il punto è che non sempre si dà il giusto valore all'infanzia, la quale viene vista nella maggior parte delle volte come mera fase di passaggio e non viene quasi mai considerata come la fucina di immagini che un giorno non troppo lontano un adulto porterà dentro di sé. Da sempre l'uomo cerca di ingabbiare questa fase della vita con degli schemi preconfezionati, con dei libri di testo che hanno come unico scopo quello di veicolare un messaggio: che solo, cioè, chi è buono, puro e timorato di Dio avrà successo.

Questi sono i libri che abbiamo sempre cercato di offrire ai bambini, dimenticandoci che i lettori ci chiedevano altro, chiedevano stupore e irrazionalità, draghi rabbiosi e fate madrine.

Passavano le epoche ma non cambiava l'idea che si aveva dell'infanzia, vista non come un frutto prezioso ma come momento in cui riversare i caratteri di ogni dato momento storico: l'Illuminismo con la sua Ragione, l'Ottocento con la sensibilità romantica, poi è venuto il Novecento, e allora i ragazzi furono chiamati ad aprire gli occhi sulla terribile realtà delle Guerre alle porte, svegliandosi d'un tratto da quel mondo mitico in cui erano stati cresciuti. Si dovrà aspettare la fine di questo secolo, la fine della Seconda Guerra Mondiale almeno, perché all'infanzia si riconoscano gli stessi diritti che all'età adulta.

Eppure non può esser stato sempre così, ci deve pur esser stato qualcuno capace di scrivere solo per i bambini. Ma per trovarlo si deve andare molto indietro nel tempo fino a fare un salto in un altro luogo e in un'altra epoca, nel Settecento francese. È lì che ritroviamo un uomo, uno scrittore, che per primo diede alle stampe delle Favole dedicate esclusivamente ai bambini; il suo nome era Perrault, che «è fresco come un'alba. [...] Egli non ha mai l'aria di compiere uno sforzo, di sollevare un peso, di cercare con gli occhi l'approvazione degli ascoltatori, ma piuttosto di divertirsi lui per primo, e di raccontare storie prodigiose unicamente per il suo piacere».³⁶ Probabilmente era questo il suo segreto per fare breccia nel cuore dei più piccoli: scrivere senza cercare di trasmettere *a priori* delle regole comportamentali, dei precetti educativi. Non che non ci sia una morale, Perrault stesso a conclusione di *Cappuccetto Rosso* ce la indica,³⁷ ma la volontà educativa è subordinata alla freschezza e alla piacevolezza del racconto.

Le buone intenzioni dell'autore di queste prime favole rivolte ai ragazzi vennero tuttavia presto dimenticate dai precettori di ogni paese, che anziché sfruttare l'ora di lettura come momento di evasione dalla noia della scuola, dell'insegnamento e dei 'libri dell'obbligo', pensarono fosse meglio guidare i ragazzi anche nei pochi momenti ludici di cui la storia e la geografia lasciavano loro godere. E insieme a loro, insieme a questi rigidi precettori della morale, gli scrittori furono i primi a ritenere che occuparsi di favole per ragazzi fosse affare di poco conto. Si dileguò presto l'idea che un grande autore

³⁶ Ivi, pp. 16-17.

³⁷ Perrault a conclusione della favola di *Cappuccetto Rosso* indica al lettore la morale della favola, scrivendo che «la storia di Cappuccetto Rosso fa vedere ai giovinetti e alle giovinette, e segnatamente alle giovinette, che non bisogna mai fermarsi a discorrere per la strada con gente che non si conosce: perché dei lupi ce n'è dappertutto e di diverse specie, e i più pericolosi sono appunto quelli che hanno faccia di persone garbate e piene di complimenti e di belle maniere». Questa annotazione, posta a fine dello scritto, ha suggerito diverse chiavi interpretative dell'opera, tra cui quella di Bettlheim che, in una rilettura freudiana del testo, considera la favola che vede come protagonista la piccola bambina, una metafora della prostituzione (di cui la mantellina rossa era il simbolo nella Francia dell'epoca) e un invito alle 'giovinette' a non esercitare 'il mestiere'.

potesse scrivere per fanciulli e si fece strada quella che il solo fine del piacere fosse l'istruzione, il che ebbe come spiacevole conseguenza che nel nome dell'istruzione si soffocarono a poco a poco anche il senso del piacere e del divertimento.

A togliere il 'miele dolce' a quello che a volte può essere un 'disgustoso assenzio', cioè il fine pedagogico ed educativo, fu Madame Leprince de Beaumont, una, per sua stessa definizione, 'saggia governante', che con la sua rivista³⁸ per fanciulli spazzò via nel nome della buona cultura ogni momento piacevole: qualsiasi momento della giornata dei suoi pupilli, secondo il suo modo di vedere l'educazione, sarebbe stato un momento perso se i ragazzi non fossero stati costretti attraverso l'inganno ad imparare qualcosa. Poco spazio insomma, alla spontaneità e all'immaginazione,

ella chiamava i personaggi dei suoi dialoghi, perché nessuno s'ingannasse sul loro significato: la Signorina Buona, governante di Lady Sensata, Lady Sensata di dodici anni [...] e dando loro un tono divertito e naturale. [...] Ecco come si fanno divertire i fanciulli per poco che si sappiano prendere. Ella tagliava in pasticcini la Storia, la Mitologia; e pensava di riuscirci abilmente; perfino della Storia Sacra componeva una strana miscela che divulgava a porzioni successive. La parte piacevole diminuiva, diminuiva fino a scomparire, la parte pedagogica aumentava, aumentava fino ad invadere tutto.³⁹

³⁸ È Paul Hazard che ci riporta l'esperienza di Madame Leprince de Beaumont. La 'saggia governante' aveva dato vita ad una rivista per ragazzi a cui aveva dato il nome di «*Rivista dei fanciulli, o dialoghi di una saggia governante con i suoi alunni della più alta aristocrazia, dialoghi nei quali si fanno pensare, parlare, agire, i giovinetti secondo il genio, il temperamento, e le inclinazioni di ognuno. Vi sono rappresentati i difetti della loro età, vi è dimostrata la maniera per correggerli; si cerca sia di plasmare il loro sentimento, sia di rischiarare la loro mente. Vi si dà un riassunto della Storia Sacra, della mitologia, della Geografia ecc. il tutto riempito di riflessioni utili e di Racconto morali per divertirli piacevolmente, e scritto in uno stile semplice e proporzionato alla tenerezza delle loro anime, da Madame Leprince de Beaumont*». Tale indicazione è riportata da P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, cit., pp. 17-18.

³⁹ Ivi, p. 19.

Poco o nulla valse il tentativo fatto da Rousseau, che attraverso le pagine dell'Emilio cercò di richiamare l'attenzione sull'arte, sulla spontaneità e sull'amore;⁴⁰ a nulla valsero gli elogi di critici e studiosi che, fieri di essere portavoce dell'età mitica e perduta richiamata dal filosofo, si adoperarono poi per opprimere maggiormente l'anima dei fanciulli, sottraendole i giochi, le fate e i castelli di diamante nel nome di una più concreta e noiosa moralità educativa. Matematica, Storia, Mitologia, tutto nel nome della buona educazione e divertimento, tutto, certo, meno che la parola studio, perché al suo solo pensiero i ragazzi si sarebbero ribellati a giochi, secondo gli istitutori, tanto piacevoli: ma non è con le omissioni che si può ingannare l'acume di un bambino di dieci o dodici anni che, chiedendo meraviglie rotonde, riceve in cambio mondi quadrati.

Si cercò addirittura di operare in senso contrario, lasciando i bambini liberi e padroni di se stessi,⁴¹ nel nome del pensiero comune che se si fossero realmente trovati con il loro tempo tra le mani ne sarebbero stati spaventati e sarebbero andati a rifugiarsi sotto la grande e possente ala di qualche vecchia e saggia governante.

⁴⁰ Nelle pagine dell'*Emilio* Rousseau sostiene la necessità di trovare un canale adatto attraverso cui rivolgersi ai bambini. Nel tentativo di indicare un metodo educativo, il filosofo dice che «un fanciullo non è gran che desideroso di perfezionare lo strumento col quale lo si tormenta; ma fate che questo strumento serva ai suoi piaceri, e ben presto egli vi si applicherà vostro malgrado. Ci si preoccupa enormemente di cercare i migliori metodi per imparare a leggere, si inventano tavole, carte, si fa della stanza del bambino un laboratorio di stamperia. [...] Quello che da sempre si dimentica, è il desiderio di apprendere. Date al bambino quel desiderio poi [...] ogni metodo sarà buono per lui. L'interesse presente, ecco il gran movente, il solo che conduca sicuramente e lontano». (DANIEL PENNAC, *Come un romanzo*, trad. it. di Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli, 1993, Paris 1992, p. 41).

⁴¹ Berquin, come ci riferisce Hazard nel suo saggio, fu un precettore vissuto alla fine del XIX secolo, l'epoca dei buoni costumi e della sensibilità tanto lodevole nelle cause quanto esasperata nelle conseguenze. Egli scrisse molte opere rivolte ai più piccoli, al fine di insegnar loro le regole di una buona sensibilità ed era tanto convinto della necessità di una guida da parte degli infanti che arrivò a voler «provare in una sua commedia che la costrizione vale molto più della libertà; lasciate i bambini padroni del loro tempo, liberi di mangiare le pietanze preferite, di giocare ai giochi prediletti; le disgrazie piovono su di loro; essi picchieranno con i loro vicini, faranno scorpacciate, si ammaleranno di indigestioni, cadranno nel fiume, avranno l'impressione di morire; e quando i genitori diranno in avvenire -vi lasceremo liberi- i bambini avranno paura» (P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, cit., p. 27).

Furono, questi, dei secoli bui per i nostri piccoli lettori, che anelavano a una sana forma di divertimento e chiedevano che dalle pagine dei loro libri uscissero prodi cavalieri e damigelle in pericolo, stelle lontane e mondi diversi, e ai quali invece venivano offerte pillole di saggezza a ogni frase, formule matematiche o operazioni nascoste.

Alla fine del XVIII secolo e nei primi anni del XIX si sviluppa una letteratura che, fatta per loro, sembra ignorare ciò che essi domandano e amano, sembra negare alcune delle loro più decise inclinazioni e non essere adatta per loro: al punto, che dopo qualche centinaio d'anni, essa appare soltanto come un vasto materiale di scarto.⁴²

Scegliamo, dunque, cent'anni fa come oggi, cosa sia meglio per i nostri figli, dimenticandoci che, spesso, ci ritroviamo a doverci arrendere a ciò che essi, da soli, decidono nel loro reale interesse e sulla base di quell'irrinunciabile principio di ribellione alle cose che vengono loro imposte.

I.4.1. Sono i ragazzi a scegliere i libri

Verranno i liberatori e noi li troveremo, ma prima di oro, vicino a loro, intorno loro quanti pedanti, quanti sciocchi! [...] Ecco ciò che domando: [...] Mi piacciono i libri che restino fedeli all'essenza stessa dell'arte, cioè che propongano ai fanciulli un modo di conoscenza intuitiva e diretto, una bellezza semplice capace di essere immediatamente intesa, provocando nelle loro anime una vibrazione che si spegnerà solo con la vita. E quei libri che forniscono loro quelle immagini che essi prediligono, [...] immagini fantastiche che sono liberazione e gioia, felicità conquistata prima che la realtà non li soffochi, sicurezza contro il tempo, troppo presto raggiunto, quando dovranno vivere della sola realtà. [...] E libri che rispettino il valore e la nobile dignità del gioco, che comprendano che l'esercizio

⁴² Ivi, p. 39.

dell'intelligenza e della stessa ragione, può e deve non avere sempre per fine l'immediata utilità e l'immediata praticità. [...] Mi piacciono i libri di scienza, quando non sono grammatiche o geometrie mascherate male; quando hanno tatto e misura, quando invece di riversare in un'anima infantile tanti e tanti materiali che la schiacciano, gettano su di essa un seme che si svilupperà nell'intimo suo. [...] Mi piacciono soprattutto quei libri che procurano la più difficile e la più necessaria di tutte le conoscenze: quella del cuore umano. [...] Ma deformare le giovani anime, profittare di una certa facilità che si può avere per moltiplicare i libri ostici e falsi, darsi delle arie di moralista e di sapiente, ingannare sulla qualità, tutto questo significa opprimere i fanciulli.⁴³

Così scriveva Paul Hazard parlando dei libri per ragazzi; in questo modo, in una sola pagina, egli è riuscito a disporre fianco a fianco tutte le qualità che un libro per ragazzi deve, o non, avere: i ragazzi ci chiedono libri capaci di parlare al loro cuore, che non si facciano spaventare dalle emozioni passeggiere di un animo in tumulto, che non si fermino sulla soglia del mondo fantastico per paura che, entrandovi, spazzeranno via secoli e secoli di raziocinio e morale. Chiedono libri vivi e mutevoli, in cui il finale scritto lasci spazio a uno ancora da inventare; vogliono cavalcare il vento della fantasia e farsi portare da esso su mondi inesplorati. Vogliono l'avventura che per le strade della loro città non riescono a trovare, chiedono amore e passione e guerre. Desiderano scendere nelle viscere della Terra a bordo del Nautilus e vedere nuovi pianeti rannicchiati sulla coda del mantello del Piccolo Principe, e prendere il Te con il Cappellaio Matto e ancora e ancora, e ancora... Loro sognano mondi lontani e noi li chiudiamo nelle loro camere sui libri di matematica: 'dovete studiare', intimano gli adulti, e così, con poche semplici parole, spezzano le ali della loro fantasia e li trascinano sulla terra, alla grigia realtà in cui uomini di fumo si affannano dietro a un lavoro nuovo, dietro la mancanza di tempo,

⁴³ Ivi, pp. 38-40.

rubato in nome di un dio dorato. Si cerca di offrire ai ragazzi una realtà precostituita, dimenticando che essi, questa realtà, la rifiutano. Senza che gli adulti se ne rendano conto loro sono già lontani, hanno già destralmente allontanato i libri che si è cercato di incollare al loro naso e già scelti altri.

I giovani lettori non si accontenteranno solamente di ciò che verrà loro offerto, di questi libri che ‘devono esser letti’: essi ne sceglieranno altri, e più ci si opporrà, più questi saranno felici di averli scelti, gelosi di quelle pagine come di un tesoro nascosto. «Noi vogliamo dominare, ma essi vogliono essere liberi»,⁴⁴ come Hazard non manca di ricordare.

I fanciulli spesso ci sorprendono, scegliendo libri di autori che mai nella vita, mentre tenevano stretta nella mano una penna da cui fluivano belle parole, avrebbero pensato di entrare a far parte di quella piccola parte della libreria dedicata alla letteratura per ragazzi. Ma sono i ragazzi a scegliere quali libri il tempo consacrerà come loro personali classici, come tesori che si sono guadagnati contro la volontà di chi tentava di offrirgli delle letture diverse. È successo così con Defoe, ad esempio, che scriveva per gli adulti senza immaginare che i viaggi del suo Robinson avrebbero fatto sognare centinaia di ragazzini che insieme al loro beniamino correvano a piedi scalzi sulla battigia e sorridevano nel girarsi a guardare le proprie impronte, moderni Ulisse in cerca di un’avventura capace di far vibrare il loro cuore. Un giorno, da qualche parte del mondo, un ragazzino ha allungato la mano alla libreria e ne ha tratto un libro dimenticato tra centinaia di altre copertine impolverate e ha cominciato a sfogliarlo; senza curarsi del significato sotteso alle pagine di Defoe, che mentre scriveva si era proposto di dimostrare

⁴⁴ Ivi, p. 43.

come ad allontanarsi dal volere dei propri genitori si finisse rovinosamente dispersi e lontani dal calore di Dio, il bambino ha utilizzato una lente capace di ribaltare il viaggio verso la perdizione in un viaggio verso l'ignoto, verso mondi poveri di ricchezze, ma ricchi di sentimento. L'ingenuità di Robinson sedurrà i piccoli lettori, che non si interessano della mente dietro alla penna perché per loro quella mente non esiste, il libro è frutto di Robinson stesso: è Robinson, non Defoe, ad aver raccontato Robinson; e i bambini credono a questo, credono ancora nel meraviglioso inganno della pagina stampata, dove tutto è ancora possibile per possibilità stessa, e senza dubbio sono più saggi degli uomini

che prendono per l'autore il povero essere umano, divertendosi a vederlo vivere, esaminando i suoi amori le sue miserie, le sue tare, e dimenticando che l'autore vero è quello che non vedranno mai; lo spirito che ha incarnato nel libro il suo essere segreto, il suo essere inaccessibile e vero.⁴⁵

I fanciulli chiedono ai libri di venir soddisfatti, non ingannati, e in questa ricerca, scelgono libri capaci di parlare la loro lingua, di mostrar loro le cose per come stanno, senza il filtro edulcorato degli adulti che vorrebbero crescerli sulla base dei principi di un mondo in cui la spontaneità e la leggerezza non hanno più spazio. Essi chiedono fede e speranza; speranza in un mondo migliore, che li lasci liberi di godere dell'età che hanno, senza trattarli come piccoli uomini in una fase transitoria di cui dopo qualche anno nessuno più sembrerà ricordarsi.

Nei paesi latini i ragazzi sono dei piccoli candidati al mestiere di uomo e i primi anni di vita fungono solo come fase di preparazione alla vita reale, in cui cesseranno le

⁴⁵ Ivi, p. 49.

manifestazioni della spontaneità dell'io. Non sembra esserci l'interesse nella cura dell'infanzia, storicamente e almeno fino alla metà del Novecento. Le allegre e vivaci spinte della giovinezza vengono soffocate in nome di una 'buona educazione' alla vita, dimenticandosi che anche quella piccola porzione d'età è già parte della vita stessa e che a gran voce reclama una propria autonomia, che ha bisogno dei propri spazi consapevole dell'*hic et nunc*, il qui e ora in cui si trova a svilupparsi senza possibilità di ritorno.

I.4.2. Leggere per leggere

Il buon lettore, aprendo le pagine di un libro impolverato, ha la grandissima possibilità di trovarsi davanti a personaggi secolari, che da anni solcano le immagini della fantasia di giovani ragazzi e vecchi adulti, parlando alle loro anime, cavalcando i loro sogni e rendendo, con le avventure impresse sulle pagine dei più bei romanzi, un grande servizio a chi, immerso nella fioca luce di una cameretta, trova in quelle pagine amici fidati, compagni che si raccontano senza chiedere in cambio nulla, confidenti capaci di portare in regalo il dono del silenzio.

Eppure, per quanto bella si riveli la storia che ci appresteremo a leggere, siamo sempre investiti da una sorta di pregiudizio che ci rende restii ad affrontare le prime dieci, venti, cento pagine di un romanzo. Quest'imposizione a leggere che spesso ci arriva dall'alto è il più imponente freno alla curiosità umana, a quella voglia di viaggiare e sognare che da bambini ci prendeva, sacrificando le nostre ore di sonno al suono di "ancora, raccontacela ancora".

La verità è, come fa notare Daniel Pennac, che

il verbo leggere non sopporta l'imperativo, avversione che condivide con

alcuni altri verbi: il verbo “amare”... il verbo “sognare”... Naturalmente si può sempre provare. Dai, forza: “amami!” “Sogna!” “Leggi! Ma insomma, leggi, diamine, ti ordino di leggere!” “Sali in camera tua e leggi!” Risultato? Niente. Si è addormentato sul libro.⁴⁶

C'è la tendenza, da parte del mondo adulto, di imporre la lettura come ricordo di quando, da bambini, leggere era visto come qualcosa di proibito, prerogativa di un mondo che teneva i più piccini fermi alla porta, permettendo loro una piccola sbirciata dal buco della serratura, senza mai potervi prendere parte.

L'imposizione della lettura è una storia di piacere e dolore, nella convinzione che chiunque sia in grado di pronunciare ad alta voce una parola non possa non amare la sensazione di lasciar scivolare sotto le dita intere pagine di classici e romanzi. Per i nostri figli, quando questi erano piccoli e pendevano dalle nostre labbra adulte, siamo diventati narratori, inventori di storie, ci siamo trasformati nella principessa Sherazad e nel temibile Barbanera e abbiamo ingenuamente creduto che sarebbero bastate le nostre parole affinché dentro al nostro ‘cucciolo’ germinasse la voglia di leggere da solo. Abbiamo cercato di stimolare nel bambino il piacere alla lettura prima ancora che questi imparasse a leggere raccontandogli storie e inventandone altre. Abbiamo atteso pazienti che imparasse a disporre le sillabe in fila fino a formare, da queste, dapprima piccole parole e poi intere pagine e, quando a fatica aveva cominciato a farlo, abbiamo spazzato via il suo piacere e il suo entusiasmo con un solo gesto, con un'imposizione a cui il bambino non poteva far altro che ribellarsi. Lui ci chiedeva sogni e noi gli abbiamo offerto la morale, la pedagogia e il senso del dovere, eliminando la scintilla del divertimento e la

⁴⁶ D. PENNAC, *Come un romanzo*, cit., p. 11.

meraviglia del saper leggere. Abbiamo cercato di imporre il libro sul mostro demoniaco chiamato “televisione”, credendo che l’uno sia migliore dell’altro,⁴⁷ visto come fonte inesauribile di spazzatura, ma così facendo, dimentichi di ascoltare la debole richiesta di passione e riso dei nostri piccoli lettori, li abbiamo spaventati e oppressi. Volevamo creare dei lettori accaniti e invece abbiamo lasciato che crescesse il disinteresse nei confronti della pagina stampata e che si perdesse l’antico richiamo d’amore che solo i libri sanno esercitare.

La Ascenzi sottolinea bene la differenza che si crea tra una lettura funzionale, attenta all’apprendimento nozionistico e la lettura come momento di svago e dice che, sebbene l’operazione richiesta sia la medesima, il fine è ben differente. Ciò che si modifica, a partire da un’assodata e comune competenza strumentale, «sono gli obiettivi e i significati che l’operazione riveste per il lettore, cioè le sue motivazioni e, correlativamente, il significato oggettivo che i testi assumono dal punto di vista sociale».⁴⁸

È solo in tempi recenti, con l’avvento dell’alfabetizzazione di massa che si è tornati a preoccuparsi della lettura come atto del pensiero e come processo che muove un’intelligenza critica, riflettendosi in questo modo sulla personalità di chi legge. La lettura è sempre stata vista come un strumento di conoscenza; fin dai tempi antichi, infatti, il testo scritto veniva considerato l’unico mezzo di circolazione delle idee e così il libro,

⁴⁷ «Occorre ridimensionare, oggi, la valenza conoscitiva del libro *tout court*. Quando si parla di letteratura, si tende spesso a rilevarne un presunto valore assoluto, associando la lettura del libro *sic et simpliciter* alla lettura dei libri utili e di sicuro pregio. Come se tutti i libri fossero, per intrinseca essenza, meritevoli di essere letti. [...] D’altra parte si assiste spesso a un’ottusa esaltazione del libro in contrapposizione alle modalità e ai mezzi di comunicazione di massa, segnatamente alla TV: atteggiamento che cela sovente l’intento di misconoscere potenzialità e pregi della comunicazione per immagini, piuttosto che di difendere il peculiare e insostituibile ruolo del testo scritto» (A. ASCENZI, *Profili della lettura e letteratura per l’infanzia*, in EAD., *La letteratura per l’infanzia allo specchio*, cit., pp. 3-35, p. 13.)

⁴⁸ Ivi, p. 4.

oltre a essere uno strumento di «conversazione con i più antichi e onesti autori del passato», come diceva Descartes, era la porta attraverso cui accedere a un mondo adulto e che permetteva di entrare in contatto con le forme alte della conoscenza che venivano precluse ai bambini.

Con l'avvento dell'alfabetizzazione di massa, il problema pareva riguardare soprattutto i metodi di insegnamento,⁴⁹ preoccupandosi così soprattutto delle competenze strumentali e lasciando che la valenza formativa dell'opera letteraria sottoposta ai bambini e, conseguentemente, il suo valore sociale, passassero in secondo piano. Fu solo in un secondo momento, con lo sviluppo della pedagogia e delle sue tecniche che gli studiosi cominciarono a interrogarsi non solo su *come* poter avvicinare i più piccoli alla lettura, ma anche su *cosa* sottoporre alla loro attenzione, concentrando così il lavoro anche sulle opere che potevano ritenersi adatte ad un pubblico infantile, inteso ancora in via di formazione, e cosa, al contrario, precludergli. Ci si è così resi conto che la lettura, strumento di conoscenza privilegiato, lasciava al bambino da un lato lo spazio su cui riflettere il proprio pensiero e il proprio bagaglio culturale (legato al processo di crescita formativa compiuto non solo all'interno dell'ambito scolastico, ma anche, in questo caso, a quello che gli derivava dal contesto familiare e scolastico in cui era cresciuto), dall'altro gli permetteva un'iterazione con il testo stesso che si ripercuoteva sul modo in cui il bambino avrebbe poi compreso e interpretato la realtà circostante. A tal proposito è la Ascenzi a far notare che

Oggi si può dire che, assicurato o quasi quel traguardo minimo, è

⁴⁹ «Se tanto spesso l'interesse educativo per la lettura si è risolto in un dibattito sui metodi per insegnare a leggere, questo va preso come segno di tempi in cui occorreva soprattutto sconfiggere l'analfabetismo attraverso la scuola di massa e garantire all'intera popolazione scolastica almeno l'acquisizione delle competenze di base (leggere, scrivere, far di conto)» (ivi, p. 10).

indispensabile proporsi obiettivi più ampi e articolati: l'insegnamento della lettura, sotto questo profilo, deve mirare a stimolare e a potenziare quei peculiari processi cognitivi attivati attraverso la consuetudine con la lingua scritta. Si tratta di promuovere non solamente un'abilità di tipo strumentale, ma anche una capacità di elaborazione cognitiva e, nel contempo, una competenza critica capace di orientare l'alunno nell'analisi e nell'interpretazione della realtà.

Da questo punto di vista, quindi, anche l'abilità strumentale della lettura merita una rivalutazione [...] [ma] non va sottovalutata l'abilità formativa del leggere; e ciò particolarmente per il suo valore meramente 'decifratario', quanto piuttosto per il rinvio agli importanti processi cognitivi che la caratterizzano.⁵⁰

Questa mutata attenzione verso le proposte a un mondo infantile ha fatto sì che si attuasse un processo di modifica anche all'interno del filone narrativo rivolto ai non adulti e che si venisse a creare un genere, coincidente grosso modo con la narrativa, che potremmo definire "letteratura che comunica esperienza". Tale tipo di letteratura, che si potrebbe contrapporre al filone narrativo che "comunica conoscenza", ossia quella che persegue fini conoscitivi attraverso la comunicazione di particolari saperi e stati mentali e che si riferisce a contenuti informativi attribuiti al leggere, mette in luce particolari comportamenti e stati emotivi provati dal protagonista, al fine di riproporre al lettore delle esperienze umane più o meno condivisibili. Partendo da questo presupposto, ossia che la letteratura dovesse essere per i bambini fonte di modelli da imitare o rifiutare, si è cominciato a 'misurare' i testi per ragazzi sulla base delle qualità dei loro protagonisti, al fine di proporre ai più giovani dei personaggi-simbolo caratterizzati da valori sociali e familiari positivi e semplici, per favorirne la comprensione.

⁵⁰ *Ibidem.*

Ma basare una proposta educativa su dei modelli di riferimento preimpostati potrebbe oggi essere meno incisivo, in una situazione in cui i bambini, e gli adulti, sono ‘bombardati’ di informazioni in qualsiasi momento della loro vita. Le pubblicità, il cinema e la televisione, infatti, sembrano essere gli strumenti che oggi con maggior forza riescono a veicolare dei modelli, non sempre positivi. Sarebbe tuttavia sbagliato demonizzare *in toto* tali *media*, nonostante -è da riconoscere- la passività e l’indifferenza che questo tipo di lettura “visiva” richiede, sembri costituire il rischio che la lettura “attiva” come momento piacevole, di svago e di contatto con noi stessi possa svanire.⁵¹

Per questo motivo gli studiosi si interrogano sempre più sul significato e sulla funzione dell’atto della lettura, chiedendosi quale sarà il futuro del libro in un mondo in cui la diffusione di altre forme, quali ad esempio il cinema, i cartoni animati e i fumetti, con le loro immagini colorate e la loro immediatezza espressiva, è in aumento.

I.4.3. I diritti dei giovani lettori

Dell’importanza di non forzare i ragazzi a leggere si è interessato anche Gianni Rodari. Egli, nell’analizzare il rapporto tra l’educazione e la scuola, aveva notato che i ragazzi venivano avvicinati alla lettura in maniera forzata e che gli adulti riducevano la mancanza d’interesse nei confronti del libro alla mera assenza di voglia.

Facendo propria la tematica della ricerca pedagogica, Rodari si inserisce all’interno della polemica sui libri di testo, da lui ritenuti inutili, rivendicando per il

⁵¹ Spesso ci si interroga sul motivo per il quale i bambini leggono sempre meno, preferendo altri mezzi con i quali distrarsi. L’uso dei videogiochi o di altri supporti ricreativi è un fenomeno che negli ultimi anni ha subito una crescita esponenziale, portando allo sviluppo di ulteriori preoccupazioni, come quella riguardante l’incidenza e le ripercussioni che questi *media* potrebbero avere sulla vita del bambino e sulle sue capacità relazionali.

bambino libri capaci di scuoterne l'emotività e dai quali trarre insegnamenti utili per la "scuola del mondo". L'educazione alla lettura, inoltre, doveva secondo l'autore strutturarsi su più livelli: se, infatti, da un lato era fondamentale lo stimolo da parte del mondo scolastico, dall'altro il buon esempio alla lettura non poteva limitarsi a quello ricevuto tra i banchi di scuola, ma doveva continuare all'interno delle mura domestiche.

Rodari, nel rispondere a chi accusa i ragazzi di non leggere, non ha timore di schierarsi dalla parte dei più giovani, sostenendo che

La grande maggioranza dei ragazzi di una volta non imparavano nemmeno a leggere. I figli dei contadini a cinque-sei anni andavano a pascolare le capre e i figli degli operai entravano in fabbrica. Libri e giornalini esistevano solo per i ragazzi della buona borghesia. I ragazzi di oggi leggono poco, forse, ma non in confronto con un passato che non li riguarda, ma in confronto con un futuro in cui esistano le biblioteche che oggi non ci sono, o sono poverissime, nelle scuole e nei quartieri, nelle città e nelle campagne; in cui essi abbiano accesso a una vita culturale (teatro e cinema, per esempio) da cui oggi sono in gran parte tagliati fuori.⁵²

Ciò che l'autore sostiene è che il metodo utilizzato per indirizzare i ragazzi verso il libro sia fondamentalmente errato.

In un articolo del 1966, utilizzando l'umorismo che lo caratterizzava, Rodari indica quali sono i metodi spesso utilizzati per forzare il ragazzo a leggere, i quali, tuttavia, hanno spesso l'effetto contrario: spingere i ragazzi ad odiare il libro. Se infatti questo viene proposto come alternativa a ciò che i ragazzi considerano divertente, come ad esempio il fumetto e la televisione, il risultato non potrà che essere la fuga dalla pagina stampata. In una società in cui anche il tempo del ragazzo è scandito da dei rigidi orari,

⁵² GIANNI RODARI, *Ieri, oggi e domani*, in *Scuola di fantasia*, a cura di Carmine de Luca, Torino, Einaudi, 2014, pp. 31-34, p. 32.

credere che questi non abbia bisogno di evadere e crearsi un proprio spazio di distrazione è una follia. Del resto, sostiene Rodari, in un contesto in cui i primi a non leggere sono gli adulti

dare la colpa ai bambini, oltre che facile, è comodissimo, perché serve a coprire le colpe proprie. [...] Se cerchiamo dei “perché” un po’ meno comodi dell’accusa prepotente che si rivolge ai bambini, troviamo colpe di genitori: vi sono troppe case in cui non entra mai un libro, [...] ci sono tanti genitori che non leggono nemmeno il giornale, e poi si meravigliano se i figli fanno come loro.⁵³

Rodari invita dunque gli adulti a prendere coscienza della situazione, ricordando loro che non si nasce con l’istinto alla lettura: questo deve essere alimentato attraverso la libertà di scelta. Fondamentale, a suo dire, è ricordarsi di dedicare tempo ai fanciulli, leggere per loro e ascoltare i loro primi passi nell’immenso mondo letterario, senza mai dimenticare che per aiutare i ragazzi e avvicinarli a noi è molto più importante offrir loro il nostro esempio, che imporre la nostra presenza.

I.5. Conclusione

Pare, guardando il mondo ai nostri giorni, che secoli di storia della letteratura e studi critici debbano ancora insegnare agli adulti a guardare le cose con gli occhi dei più piccoli. Nonostante gli avanzati studi di pedagogia, pare si sia tuttora ancorati a un’idea dell’infanzia come un momento in cui poter plasmare i nostri ‘cuccioli’ a nostra immagine, nel tentativo di creare dei piccoli adulti in miniatura. Offriamo saggezza, a

⁵³ ID., *Nove modi per insegnare ai ragazzi a odiare la lettura*, in *Scuola di fantasia*, cit., pp.81-91, pp. 86-87.

dispetto delle storie, inventate e a volte prive di senso, che i bambini aspettano di sentir uscire dalle nostre labbra, raccontiamo favole in cui vediamo qualcosa di più che una semplice storia e, nel farlo, siamo fieri di noi stessi e dei nostri figli quando questi si mostrano più grandi dell'età che hanno, quando ripudiano storie frivole in cui una principessa dai lunghi capelli biondi getta la treccia al principe sotto la torre o un piccolo elefante dalle orecchie giganti si libra leggero nell'aria danzando con bolle di sapone. Dobbiamo, insomma, ancora imparare a ricordarci di quando quei bambini eravamo noi e, nella dimenticanza, abbiamo scordato di ascoltare la voce del piccolo fanciullino che ci portiamo dentro, trepidante di uscire e gridare al mondo che ci sbagliamo, che non era questo che da piccoli avremmo voluto sentirci raccontare, che per la storia e l'algebra avremmo tutta una vita, ma per essere bambini, con la libertà e la dolce allegria che sono loro propri, rimangono solo pochi anni.

CAPITOLO SECONDO

GIANNI RODARI: IL POETA CHE PARLAVA AI BAMBINI DAL MONDO DEGLI ADULTI

Scrivere di Gianni Rodari significa inevitabilmente venirsi a scontrare con l'idea che questo poeta, da sempre vicino al cuore e al mondo dei bambini, sia uno scrittore di favole e filastrocche rivolte *esclusivamente* ai più piccoli.

La recente inclusione di passi delle sue opere all'interno dei più moderni florilegi offre al lettore un'immagine riduttiva, che poco considera l'impegno politico e sociale che Rodari esercitava e che, al contrario, sembra concentrare l'attenzione soprattutto sul messaggio di pace e fratellanza che emerge da alcune delle sue poesie.

Una attenta analisi degli scritti di Rodari, e soprattutto del Rodari degli anni Cinquanta, permette invece a chi avvicina la sua opera di avere un'immagine diversa e più completa: se, infatti, l'interesse che egli aveva verso la scuola e i bambini è certamente reale, non va dimenticato che la decisione di rivolgersi a un pubblico più ampio fu successiva all'impegno giornalistico. Rodari si può ritenere un giornalista atipico, che non si limitava ai meri fatti di cronaca, ma che da essi partiva per riflettere, e per spingere

il lettore a riflettere, su ciò che accadeva nel mondo. L'attività giornalistica di Rodari portava alla luce i problemi sociali, dava voce agli emarginati e agli esclusi, rifletteva la situazione di incertezza del mondo post-bellico, un mondo in attesa di essere ricostruito e alla ricerca di uomini capaci di creare un nuovo linguaggio che rendesse la guerra un'eco lontana.

È, quello di questo periodo, un Rodari meno conosciuto, che non si rivolgeva solo ai bambini e agli insegnanti e che doveva ancora spostare la propria attenzione ai problemi educativi e al metodo con cui dialogare con i ragazzi e lasciare che in questi germinasse il seme della fantasia; un Rodari che, anche se più politicamente impegnato, non permetteva che la politica guidasse il proprio lavoro di scrittore e che rifiutava qualsiasi dogmatismo.

È per questo motivo che, per valutare criticamente l'opera di Rodari bisogna tener conto, più che in molti altri autori, della storia dello scrittore; perché Rodari, a differenza di molti altri, non pone una maschera tra le parole che imprimeva sulle pagine e la sua stessa vita: chi parla attraverso i libri non è un *alter ego*, ma un essere umano che ha provato sulla propria pelle la sofferenza legata alla perdita di un genitore, che ha visto, vissuto e combattuto la Seconda Guerra Mondiale e che auspica un futuro in cui nessuno dovrà tenere un'arma in mano, in cui i bambini potranno essere liberi di giocare e immaginare un mondo migliore, che scrive nella speranza di essere lui a riuscire, e riuscire davvero, «a liberare gli schiavi che si credono liberi».

II.1. Cenni biografici

II.1.1. I primi anni

Gianni Rodari nasce in provincia di Novara, in Piemonte, il 23 ottobre 1920. Il padre era un fornaio, come spesso Gianni ricorderà all'interno dei suoi scritti, la madre un'operaia in cartiera e successivamente domestica nelle case padronali.

Nel 1929 il padre muore di bronco-polmonite e Rodari, che aveva iniziato le scuole elementari nel paese natale di Omegna, si trasferisce con la madre e il fratello a Gavirate, dove continuerà gli studi. Il bambino, dal carattere schivo e dalla corporatura minuta, si dimostra da subito un brillante studente venendo ammesso nel 1931 al seminario dove inizierà a frequentare il ginnasio, successivamente abbandonato per le scuole magistrali.

Fu nel 1937 che si ebbe una prima svolta intellettuale. In quell'anno infatti Rodari cominciò a interessarsi di filosofia, leggendo Nietzsche e Trotskij, e avvicinandosi così al marxismo. La formazione politica e quella culturale continuano a essere intrecciate. Sono gli anni della Seconda Guerra Mondiale e, sebbene in un primo momento Rodari si iscrisse al partito fascista¹ e collaborò alle attività di regime, nel 1943 prese parte alla Resistenza (spinto, oltre che dall'avversione verso il Regime, sia dalla perdita di Nino Bianchi e Amedeo Marvelli, amici morti sul campo di battaglia, sia dalla reclusione del fratello in un campo di concentramento nazista).

¹ Per capire appieno l'iniziale adesione al Partito bisogna tenere in considerazione il contesto culturale, e intellettuale, dell'epoca fascista. In questo periodo moltissimi uomini di cultura aderirono al fascismo per poter continuare ad esercitare il loro lavoro e per non venire emarginati dalla scena sociale. Nel caso di Gianni Rodari questa fu una parentesi temporanea, figlia della situazione italiana degli anni Trenta. Egli infatti era cresciuto in un clima familiare dichiaratamente antifascista e già a sedici anni aveva espresso le proprie riserve sulla proclamazione dell'Impero. La lettura delle biografie di Lenin e Stalin e di altre opere di Marx diedero inizio alla sua formazione marxista e socialista.

II.1.2. Rodari giornalista

L'esperienza giornalistica di Gianni Rodari non fu una parentesi temporanea nella vita dell'autore. Essa venne a costituire una parte importante del suo impegno politico e sociale e fu proprio dagli articoli dei diversi giornali con i quali nell'arco del tempo collaborò che iniziò a parlare alle persone, prima che ai bambini, dei mutamenti in atto e del modo di affrontarli. Il giornalismo fu ciò che fece sì che Rodari diventasse Rodari.²

Nell'esercitare la professione di giornalista Gianni Rodari si dimostrò capace di scardinare le regole costituite, di parlare con chiarezza e umiltà ponendosi dalla parte del lettore, senza pedanterie linguistiche e, soprattutto, senza asservirsi al potere costituito, preferendo, invece, restare sempre dalla parte che egli riteneva più consona: la propria.

Si possono distinguere tre fasi nell'impegno di Rodari su quotidiani e riviste. Di queste tre fasi le prime due, che ripercorreremo brevemente, sono le meno note e coincidono con l'arco di tempo immediatamente successivo alla fine della Seconda Guerra Mondiale fino ad arrivare all'inizio degli anni Sessanta quando Rodari, e più volte lo sottolinea Marcello Argilli, era il "diavolo". La terza fase invece è la più conosciuta e mostra come l'idea che il pubblico di lettori aveva di Rodari fosse venuta a modificarsi nel tempo coincidendo con l'immagine di un autore più concentrato sul fronte educativo e scolastico: sono gli anni della grande produzione poetica e favolistica, dell'impegno con gli scolari e del ricorso costante alla Fantastica (che, come vedremo, sarà la compagna di una vita).

² L'autore stesso in un articolo uscito su «l'Unità» nel 1965 ricorda come quella dello scrivere per i bambini non fu inizialmente una vocazione, ma una scelta impostagli dall'editore Fidia Gambetti che gli chiese di scrivere delle storie per il giornalino della domenica, le quali poi, si rivelarono più adatte ai piccoli che agli adulti.

II.1.2.1. La prima fase: dalla ‘preistoria giornalistica’ alla collaborazione con «l’Unità»

L’esordio giornalistico di Rodari si inserisce nel clima post-bellico, in cui il tentativo era quello di lasciarsi alle spalle, anche sul piano della stampa, ciò che era stato il Fascismo: «creata la Repubblica, nonostante la povertà dei mezzi e alcune improvvisazioni e cautele, il giornalismo si sviluppa e cresce soprattutto grazie all’entusiasmo e alla vivacità culturale della nuova generazione espressa dalla guerra partigiana»,³ generazione a cui pure Rodari appartiene. La sua esperienza con il giornalismo ha inizio nel periodo immediatamente successivo alla Liberazione, quando il Partito comunista gli affida la direzione dell’«Ordine Nuovo» di Varese in qualità di redattore responsabile, ed è proprio in questa sede che Rodari iniziò a rivolgersi a contadini e mezzadri, poco abituati a leggere, selezionando temi a loro cari, argomenti che provenivano dal loro mondo e che li riguardavano da vicino. Ma la società e il pubblico di lettori del periodico locale, che imponeva numerose limitazioni e condizionamenti, parevano non essere ancora pronti a quella dimensione fantastica a cui Rodari farà ricorso negli anni: gli scritti di questa prima esperienza erano infatti finalizzati a un uso propagandistico della pagina stampata volto a diffondere gli intenti pedagogici del Partito Comunista dell’epoca.

Alla direzione dell’«Ordine Nuovo» Rodari rimarrà fino al 1947, anno in cui viene trasferito all’edizione milanese dell’«Unità». I colleghi lo ricordano come un uomo solare e sempre disponibile alla battuta, che fa discorsi e recita trasformando ogni ora in un piccolo spettacolo. È proprio in questa sede che Rodari avvicina la poesia per bambini

³ CARMINE DE LUCA, *Un giornalista con il gusto di raccontare*, in *Leggere Rodari*, supplemento a «Educazione oggi», a cura di Giorgio Bini, Pavia, gennaio 1981, pp. 156-202, p. 161.

sotto lo pseudonimo di Lino Picco, abbandonando definitivamente, da un lato, certi aspetti populistici che nella prima fase della sua attività gli erano appartenuti, dall'altro cominciando a utilizzare la sua passione civile e politica «come strumento di analisi dissacratoria anche delle situazioni e dei rapporti umani più consolidati e da molti considerati addirittura con sacralità».⁴

È lo stesso Rodari, nel 1965, a ricordare come diventò uno scrittore di storie per bambini su un articolo uscito sul quotidiano «l'Unità». Il poeta scrive:

Ho cominciato a scrivere per i bambini nel 1949, a Milano. Avevo già ventotto anni e lavoravo nella redazione dell'Unità. Redattore capo era Fidia Gambetti, e fu lui a invitarmi a scrivere qualche pezzo allegro, divertente, per il giornale della domenica. Doveva essere una specie di angolo umoristico. Io feci le mie prove e il risultato, lì per lì, mi parve sconsolante: le mie storielle parevamo piuttosto adatte ai bambini che agli adulti. O forse erano quel tipo di storie che gli adulti leggono, e ci si divertono, ma per non confessare che le hanno lette volentieri dicono: «ma queste sono storie da bambini». Gambetti e Ulisse (Davide Lajolo, che era il direttore dell'Unità milanese) decisero che la domenica il giornale avrebbe pubblicato un angolo per i bambini, curato da me. In quell'angolo pubblicai le prime filastrocche, fatte un po' per scherzo. Le filastrocche piacquero. Cominciarono a scrivermi mamme e bambini, per chiedermene delle altre: «Fanne una per il mio papà che è tranviere». «Fanne una per il mio bambino che abita in un o scantinato». Io facevo queste filastrocche e le firmavo «Lino Picco».⁵

La più ampia dimensione milanese permette l'affermarsi di un Rodari diverso, meno limitato e, soprattutto, meno inquadrato dal punto di vista scritto; è la struttura stessa degli articoli che viene in questo periodo a modificarsi, lasciando spazio

⁴ Ivi, p. 169.

⁵ *Gianni Rodari racconta come diventò scrittore. Storia delle mie storie*, «Il Pioniere dell'Unità» n. 9, «l'Unità», 4 marzo 1965.

all'emergere di piccoli racconti impregnati di quell'uso della Fantastica di cui Rodari si servirà in fasi alterne della sua produzione, ma senza mai abbandonarla completamente. Gli scritti di Rodari sull'«Unità» di Milano sono caratterizzati dall'onestà intellettuale e dalla nitidezza rodariana e sono privi della banalità e della retorica di cui i giornali del dopoguerra parevano essere intrisi. Lo stile asciutto e ironico permette a Rodari di riflettere sul mondo attraverso una scrittura che è insieme cronaca e favola e che si delinea come un "giornalismo narrativo" in cui reale e fantastico vengono costantemente mescolati.

L'invenzione fantastica si mescola dunque con la cronaca coeva, lasciandoci un'immagine dell'autore capace di mitigare il gusto amaro dei difficili argomenti che spesso si trovava a trattare: dalle operaie tessili dell'alto milanese all'indagine sui senzatetto, Rodari era in grado di scrivere senza manipolazioni e senza dar nulla per scontato. Ciò che Rodari compie sulle pagine dei quotidiani,

si direbbe un meccanismo allestito di proposito per stare dalla parte del lettore. D'altronde la realtà nei suoi connotati oggettivi, nei suoi aspetti costitutivi gli consente di dar sfogo alla costituzionale tenenza fantastica e ironica. Egli, giocando con particolari reali e spesso con le parole, rinviene elementi confinanti con la fantasia o che si prestano ad essere trattati con fantasia. Ma dietro il presunto giocolieri si scopre l'utopista, colui che parla di speranza e che crede, sinceramente, profondamente, nella possibilità di migliorare il mondo. [...] Egli opera su due direzioni fondamentali; l'una fantastica, l'altra oggettiva: lungo la prima egli tiene occhi ed orecchie aperti (e poi insegnerà agli altri a fare altrettanto) ai suggerimenti della fantasia, del gioco; lungo la seconda dedica un'analogia appassionata attenzione ai suggerimenti della realtà quotidiana.⁶

⁶ C. DE LUCA, *Un giornalista con il gusto di raccontare*, cit., p. 173.

Gli argomenti di cui Rodari si occupa in questo periodo di collaborazione con il quotidiano milanese sono soprattutto di natura politica e sociale; nonostante l'andamento narrativo infatti, siamo ancora lontani da quello che diventerà lo scrittore e amico dei bambini.

L'impiego a Milano si protrarrà fino al 1950, anno in cui si ha una prima svolta lavorativa e giornalistica: in quest'anno Rodari viene chiamato a Roma per fondare e dirigere «Il Pioniere», un settimanale illustrato per ragazzi e, contemporaneamente viene trasferito dalla sede milanese dell'«Unità» a quella romana. Con questo passaggio si può ritenere conclusa la prima fase dell'attività di Rodari in campo giornalistico.

II.1.2.2. La seconda fase: da Milano a Roma, la fondazione de «Il Pioniere» e «Avanguardia»

Questa seconda fase del giornalismo rodariano apre la strada a una più stretta collaborazione con la Fantastica. Rodari, nello scrivere i propri articoli, prende spunto dai fatti di cronaca per poi dipingerli con ironia e fantasia.

Nelle storie che di volta in volta vengono raccontate sembra sempre più perdersi il riferimento concreto alla realtà sottostante grazie all'uso di quello che lo scrittore stesso definisce “imperfetto fabulativo” e al costante richiamo al gioco del ‘cosa succederebbe se’. Sembra che il comportamento che l'autore intrattiene con la realtà sia basato sulle regole della fabulazione e dell'ironia. In questo senso Rodari cerca di rinnovare il giornalismo spingendosi in un campo in cui tutto è ancora nuovo e da inventare. A tal proposito, Carmine De Luca sostiene che Rodari, nell'impegno di giornalista, sia una figura atipica, meno attenta, se così si può dire, agli usi e costumi del giornalismo tradizionale. Per quel che riguarda Rodari, «il rapporto con il tipo di lettore, il lettore

adulto, e la destinazione dello scritto lo obbligano a ritirarsi nei confini della realtà quotidiana. Al contrario, nelle fiabe, superato il varco, il processo di reinvenzione è totale, il meccanismo fantastico coinvolge tutto e si mette in moto al massimo dei giri».⁷

Quello di questi anni è un Rodari che non stravolge la realtà nel tentativo di renderla fantastica, ma che, nel nome della Fantastica, la reinventa per far sì che gli occhi degli adulti, e soprattutto quelli dei bambini, ne siano catturati e arrivino a comprenderla in modo più completo e a riflettere su ciò che sta loro attorno.⁸

Sono gli anni delle riforme sociali e scolastiche e Rodari non manca l'occasione di riflettere sulle une e sulle altre, avvicinando un campo, quello educativo, a cui a partire da questo momento presterà attenzione costante, non solo scrivendo sulla scuola, ma, qualche anno più tardi, partecipandovi attivamente attraverso conferenze rivolte agli studenti e atte a offrir loro un metodo che si potrebbe definire "creativo".

Rodari fa sì che interesse sociale e interesse educativo⁹ si fondano, dimostrando che la scuola e l'istruzione devono essere affrontati come problemi necessari al benessere collettivo e che allargare l'istruzione obbligatoria costituisce un punto di partenza contro l'arretratezza e la miseria.

⁷ Ivi, p. 180.

⁸ L'interesse nei confronti della reinterpretazione della realtà sarà sempre presente in Rodari, nonostante, negli anni, si sposterà dalle pagine dei quotidiani in cui Gianni lavorava, alle favole e filastrocche contenute all'interno dei suoi libri. L'insegnamento rodariano consiste infatti nell'offrire uno strumento che spinga alla riflessione chi legge.

⁹ Nel tentativo di porsi come educatore Rodari non vestirà mai la parte del rigido precettore, ma preferirà assumere il ruolo di compagno e, se vogliamo, di compagno di giochi per i ragazzi. Lo scopo era quello di rovesciare l'immagine del bambino deamicisiano, piagnucoloso e sfortunato, e di favorire nel bambino il nascere di un'attenzione alla realtà. È Rodari stesso, in un articolo del 1966, a rivendicare la necessità di osservare il mondo circostante, dicendo: «Io odio la letteratura "commovente": in genere è fatta di semplici trucchi per spremere lacrime. Una "macchina per far piangere" è – almeno al settanta per cento – anche il *Cuore* di De Amicis. Ma credo nell'efficacia educativa non già delle lacrime, quanto delle emozioni e commozioni che possono nascere dall'incontro con certi aspetti della realtà: con l'operaio che sciopera, per esempio, piuttosto che con il mendicante che tende la mano; con problemi che sollecitano una riflessione lunga e magari faticosa, invece che con scenette da 'buona azione' quotidiana» (G. RODARI, *Educazione e passione*, in *Scuola di fantasia*, a cura di Carmine De Luca, Einaudi, Torino, 2014, p. 9).

Nel 1950 Rodari abbandona definitivamente l'«Unità» per fondare e dirigere «Il Pioniere», un settimanale per ragazzi che si affianca all'Associazione Pionieri d'Italia (API). L'Associazione, che si distingue per il carattere laico, era fortemente ostacolata dalla cultura clericale che la accusava e, con essa, accusava «Il Pioniere», di essere fonte di corruzione per i giovani e di promozione di una cultura perversa. Al contrario l'API e il settimanale per ragazzi avevano il progetto di proporre ai lettori delle idee che non fossero settarie o impregnate di ideologia,¹⁰ essi volevano trovare un canale capace di arrivare all'infanzia attraverso la realizzazione di pagine che, oltre a educare e istruire, potessero anche far divertire i giovani lettori attraverso, ad esempio, giochi e indovinelli. L'intento de «Il Pioniere» era dunque quello di offrirsi ai più piccoli come valida alternativa alla «rugiadosa e poco stimolante stampa per l'infanzia allora dominante».¹¹

Negli stessi anni de «Il Pioniere», pensato, come abbiamo detto, per un pubblico infantile, Rodari fonda l'«Avanguardia» rivolto ai giovani e agli adolescenti. L'intento di quest'ultimo quotidiano era quello di diffondere degli ideali che permettessero una formazione più specificamente politica delle larghe masse dei giovani lavoratori. Il settimanale si caratterizza per la massima apertura

alla realtà sociale e, grazie alla capacità di fiutare il nuovo del suo direttore, ai primi fenomeni di cultura di massa che la caratterizzano. [...] L'intenzione di

¹⁰ Gianni Rodari si proponeva come uomo di cultura privo di '-ismi'. Egli, pur essendo politicamente schierato e non essendo credente, sosteneva che nel rivolgersi ai bambini non ci dovessero essere «né artifici né espedienti. Il metodo dev'essere il più democratico possibile, sempre, dappertutto, senza secondi fini, se si vogliono creare nel bambino atteggiamenti aperti, se si vuole arricchire la sua mente, e non chiuderla in schemi. Se si rifiuta il catechismo religioso (che è altra cosa dallo spirito religioso) debbo rifiutare anche il catechismo politico, ogni altro tipo di catechismo. Se condanno un dogma, li debbo condannare tutti» (ivi, p. 5).

¹¹ C. DE LUCA, *Biografia di Gianni Rodari*, in *Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, a cura di Carmine De Luca, Convegno nel decennale della "Grammatica della fantasia", Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982, pp. 280-285, pp. 283-284.

rivolgersi alle masse di giovani lavoratori obbliga ad una serie di scelte che vanno oltre il puro impegno ideologico. Occorre sì presentare e discutere le questioni politiche più immediate [...] ma è necessario pure tenere conto che in ambito sociale e nel settore culturale si hanno fenomeni nuovi di immediata presa sui giovani e che, nel disegno generale dell'epoca, spingono al conformismo.¹²

Il settimanale dunque è caratterizzato da una doppia vocazione, politica da un lato e sociale e culturale dall'altro. Questa 'doppia anima' permette delle vedute più ampie che consentono l'apertura dell'«Avanguardia» a temi di natura non esclusivamente politica e di cronaca, ma che consentono la pubblicazione, ad esempio, di romanzi a puntate, di cui lo stesso Rodari sarà autore, e l'uso di fotografie e immagini con l'intenzione di attirare l'attenzione degli utenti.

L'esperienza dell'«Avanguardia» si esaurisce nel giro di pochi anni. Il settimanale cessa la pubblicazione nel 1956, due anni prima che Rodari iniziasse la collaborazione con «Paese Sera». Nonostante la limitata attività però, tale settimanale fu in grado di costituire una valida alternativa in un contesto giornalistico spesso contraddistinto da qualunquismo e nostalgiche esaltazioni borghesi.

II.1.2.3. La terza fase: «Paese Sera» e la consacrazione a “poeta dei gatti”

La terza fase dell'attività giornalistica di Rodari coincide interamente con la collaborazione dell'autore, a partire dal 1958, con il quotidiano romano “Paese Sera”.¹³

¹² C. DE LUCA, *Un giornalista con il gusto di raccontare*, cit., p. 185.

¹³ Il quotidiano romano ben si sposava con gli interessi e gli intenti di Rodari, da sempre attento alla realtà sociale e politica e convinto della necessità di informare il lettore sui fatti e le notizie attraverso un puntuale commento alla realtà. “Paese Sera”, così come Rodari, aveva come scopo quello di informare gli utenti sulla complessità degli eventi quotidiani senza però porvi la maschera spesso utilizzata dalla stampa borghese.

Questa fase, che durerà fino alla scomparsa dell'autore, si intreccia con la collaborazione ad altre riviste¹⁴ e alla partecipazione di Rodari ad altre attività riguardanti non solo la scrittura, ma anche la televisione e le scuole.

Gli interessi che Rodari dimostra negli anni di questa collaborazione sono vari e spaziano dai problemi di vita quotidiana, nelle città e nelle campagne, alle vicende politiche, ai problemi educativi e familiari. Egli è interessato a ogni aspetto della realtà senza il pregiudizio di chi considera gli argomenti ponendoli su una scala di importanza, ma confrontandosi costantemente con ciò che lo circonda.

Negli scritti di «Paese Sera» trovano spazio anche le dimensioni rodariane dell'autoironia e dell'umorismo, che confermano l'attitudine dello scrittore a lottare usando non soltanto l'arma del sorriso e della fantasia, ma anche quella della passione.

Negli stessi anni Gianni Rodari cura anche numerose rubriche attraverso le quali si rivolge ai lettori su temi comuni, come lo sport o il rapporto con i ragazzi.

Quello di questi ultimi anni è un autore meno concentrato sulla politica, che comunque non dimenticherà mai di interpretare, e più interessato a problemi educativi, al modo con cui poter trovare un dialogo con i ragazzi che rispetti le loro passioni e dia risposte alle loro domande. Il crescente sviluppo della pedagogia aveva portato critici e scrittori a interrogarsi su quale fosse il canale migliore per avvicinare ragazzi e ragazzini: Rodari risponde con le favole e le filastrocche, i suoi "giocattoli poetici", come li definiva con estrema umiltà. Da questi scritti parla ai ragazzi dei loro problemi e dei problemi che

¹⁴ «Alle 15,30 in punto del 28 Novembre 1962, in una giornata di sole quale non si vedeva a Milano da settimane, un omino dalla arguta espressione un po' esopiana varcava l'ingresso del numero 17 di Via Scarsellini. A riceverlo, in una stanza alle cui pareti facevano bella mostra tavole originali di Rubino, Sto e altri illustratori 'storici', era un uomo corpulento, il direttore del "Corriere dei Piccoli"». Con queste parole, di pura immaginazione, Fernando Rotondo ripensa all'inizio della collaborazione tra Gianni Rodari e il giornale illustrato rivolto ai più piccoli (FERNANDO ROTONDO, *Un gatto nella tana dell'orco*, in *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, a cura di Franco Ghilardi, Firenze, Nuova Guaraldi, 1982, pp. 39-58, p. 39).

coinvolgono il mondo intero, mette la propria anima a nudo tra le righe dei suoi racconti, anche quando deve parlare di temi difficili, come la guerra, ad esempio, da lui vissuta in prima persona. Accanto ad argomenti più duri pone il gioco, lo scherzo, l'ironia con cui era capace di leggere la realtà e che permetteva un'analisi più profonda degli eventi. Tutto questo, tutti *questi* Rodari, il giornalista, lo scrittore di filastrocche, l'educatore e il pedagogo sono riusciti a fondersi in un'unica persona, oggi ricordata come "poeta dei bambini", e che forse sarebbe meglio definire "poeta *tra* i bambini", perché Rodari non si rivolgeva solo ai più piccoli, apparenti destinatari privilegiati delle sue opere, ma, lasciandosi circondare dal calore di un abbraccio infantile, cercava di parlare a chiunque, offrendo a quegli adulti che non sapevano più ascoltare la bellezza del mondo vista attraverso gli occhi dell'innocenza.

II.2. Rodari trasgressore dell'ordine

Per poter fare un'analisi degli scritti di Rodari si deve cercare di andar oltre l'immagine che le pagine delle antologie ne danno. Chi pensa o parla del Gianni scrittore, oggi, lo fa rivolgendo quasi istintivamente il pensiero all'autore di filastrocche per bambini, che tra le righe delle sue poesie inseriva messaggi di pace e solidarietà e che conservava forte la speranza di un mondo migliore. Ma c'è, tra le molte facce che a questo autore si possono dare, un Rodari diverso e più attento ai problemi degli umili, più vicino alla 'scuola del mondo' che alle aule della 'scuola seria', come tanto odiava definirla: è il giornalista degli inizi, quello che veniva letto dalla minoranza e bruciato nelle piazze,¹⁵

¹⁵ Negli anni dell'esordio giornalistico Rodari scriveva per «Il Pioniere», un settimanale che si dichiarava apertamente laico e di sinistra. Il settimanale sia per la posizione politica sia per i contenuti trattati fu messo

che si interessava più all'operaio che alle regole della morale. Un trasgressore dell'ordine costituito che cercava di imporre una morale di zucchero filato mentre tutto attorno il mondo era in rivolta. È il Rodari degli anni Cinquanta, il diavolo della pagina scritta, che, nelle parole delle sue filastrocche, non lasciava spazio al melenso linguaggio da libro *Cuore*, ma invitava alla lotta e a non restare passivi di fronte alle ingiustizie.

È proprio in questi anni degli esordi che nascono i temi che accompagneranno la produzione rodariana per l'intero arco della sua esistenza, quando l'autore non era ancora il poeta dei bambini e non immaginava di diventarlo. La prima raccolta poetica si ha infatti nel 1950: *Il libro delle filastrocche* esplose come una bomba all'interno del panorama della letteratura infantile coeva, segnata dal buonismo deamicisiano e dalle parole lacrimevoli con cui spesso si descriveva la condizione infantile. La rigida morale dell'epoca infatti trasmetteva al bambino falsi sentimentalismi, attraverso parole che edificavano il dolore e il sacrificio, nella promessa del regno dei cieli. La visione adultocentrica che gli scritti per l'infanzia contenevano impediva però di parlare realmente ai bambini dal loro mondo, risultando per questo motivo sterili e poco comprensibili. Al contrario «il metodo che usava Rodari trasgrediva anche perché le filastrocche, le brevi favole (esemplari le *Favole al telefono*) favorivano il formarsi d'una felice situazione di *complicità* fra maestro e scolaro, fra adulto e bambino che 'stanno al gioco' sul terreno della fantasia». ¹⁶

Il libro delle filastrocche si inserisce nella realtà degli anni Cinquanta e parla ai bambini di manifestazioni sociali, del *Bambino di Modena* che ha dovuto imparare a proprie spese la realtà della morte e dei nemici di classe ed è il frutto di un Rodari ancora

al bando dai parroci di ogni parrocchia e incluso nella lista dei giornali dei quali era vietata la lettura, arrivando in certi casi a organizzare dei veri e propri roghi cittadini.

¹⁶ GIORGIO BINI, *Leggere e trasgredire*, in *Leggere Rodari*, cit., pp. 7-22, p. 8.

politicamente impegnato, meno disilluso di quello che sarà il Rodari della maturità. La passione civile e politica dell'autore si percepisce attraverso i testi di questa prima raccolta, che non a caso coincide con il tentativo di costruire un rapporto con i ragazzi che vada al di là della letteratura moralistica e con la volontà di parlar loro del mondo vero e dei sentimenti delle masse. Rodari si rivolge ai bambini, o almeno così vuole lasciare intendere, senza il falso bamboleggiare della letteratura tradizionale alla costante ricerca di imprimere nei piccoli lettori delle regole di facciata.¹⁷ L'autore comincia a scrivere in un delicato momento storico, in cui tutto è incerto e tutto è in discussione e, nel tentativo di creare un personale e nuovo linguaggio, inserisce nei propri scritti se stesso, le proprie esperienze infantili e le proprie delusioni. Ma fa di più. L'occhi critico nei confronti del mondo e l'intelligenza di questo autore gli permettono di avviare un delicato e attento processo di ricerca sulla società che lo circonda, lasciando così che in questa prima stagione poetica si facciano strada sulle pagine scritte anche gli emarginati e gli esclusi; nota Marcello Argilli che in questa prima fase Rodari anticipa i macroargomenti dei suoi scritti. «I temi ritornanti del lavoro, dell'antimilitarismo, del pacifismo, della libertà sono tutt'uno con la partecipazione all'esperienza reale della gente e dei bambini, lo scavo dei piccoli fatti quotidiani, le invenzioni scherzose. [...] In particolare c'è la scoperta di un'Italia del lavoro che fino ad allora aveva avuto ben poca voce, e distorta, nella poesia infantile».¹⁸ Non è un caso dunque che in questo primo periodo i personaggi siano meno fantastici di quelli che compariranno quando Rodari si

¹⁷ È Rodari stesso, in uno scritto del 1966 a sottolineare la propria volontà di allontanarsi dalla letteratura per l'infanzia tradizionalmente intesa. Egli infatti sosteneva la necessità di formare il bambino alla luce dell'esperienza pratica, senza privarlo del piacere di commettere degli errori e, soprattutto, senza far sì che il suo percorso di crescita avvenisse lontano della società in mutamento. Rodari era un sostenitore della 'scuola del mondo', che si basava più sulle esperienze e meno sugli espedienti.

¹⁸ MARCELLO ARGILLI, *Rodari, il diavolo e Don Chisciotte*, in *Il favoloso Gianni*, cit., pp. 12-38, p. 17.

farà strada nelle scuole e nelle famiglie come una sorta di ‘angelo del focolare domestico’: negli anni Cinquanta infatti calcano la pagina i lavoratori e, soprattutto, quei lavoratori che nessuno nota. Droghieri, pescatori, spazzacamini e fornai si susseguono sulla scena e vengono descritti con un linguaggio che ricalca la realtà, meno artificioso e curato di quello successivo, ma più asciutto e aderente ai fatti raccontati, forse, più commovente e tragico. Di questi settantuno componimenti (contenuti nelle prime raccolte degli anni Cinquanta *Il libro delle filastrocche* e *Il treno delle filastrocche*) solo ventinove testi verranno ripresi nella raccolta che aprirà a Rodari le porte del mondo dei grandi lettori. È il 1960, anno in cui escono le *Filastrocche in cielo e in terra*; il clima politico è sensibilmente cambiato, la guerra fredda è finita e il ‘pericolo rosso’ sembra essere rientrato. Anche la scrittura di Rodari in questo momento sembra più rilassata. I temi spiccatamente politici e l’ideologia del partito cedono il passo al gioco e alla rima, come se anche la fantasia dopo tanti anni bui si facesse coraggio e tornasse a creare.

Nelle *Filastrocche in cielo e in terra* si assiste alla nascita di un Rodari diverso, che compie un salto in avanti rispetto alla sua produzione precedente. L’idea che ne emerge è quella di uno scrittore che da un lato sembra aver superato le contraddizioni che gli anni Cinquanta avevano portato alla luce, dall’altro però manifesta la preoccupazione che la scuola possa riassopirsi in sterili conformismi: se, infatti, l’impegno da parte della scuola era quello di garantire una formazione basilare alla totalità dei cittadini, in una società in cui l’analfabetismo era un fenomeno ancora dilagante, si poneva il problema di come questo processo di scolarizzazione delle masse potesse essere attuato e di come disancorare gli insegnanti da un passato perbenista che considerava la necessità di formare scolari apolitici e dipendenti dal mondo adulto. L’idea di Rodari era invece quella di un ambiente che ancora sentiva l’eco della Guerra e il bisogno reale di riforme. Lo

scrittore sosteneva la collaborazione e il rispetto per l'autonomia del mondo infantile e offriva al bambino una materia sempre rimodellabile e fruibile che ne stimolasse l'intelligenza critica e la creatività. Il Rodari di questi anni è colui che scrive che «agli errori più grossi si poté rimediare. Da correggere però ne restano ancora tanti: rimboccatevi le mani, c'è lavoro per tutti quanti».¹⁹

Attraverso i suoi scritti si percepisce chiara l'idea che Rodari aveva della scuola. I contatti con il Movimento di Cooperazione Educativa, nato nel 1951, avevano rafforzato nell'autore l'idea della necessità di una scuola laica e democratica. Rodari rifiutava i dogmatismi e sosteneva il bisogno di dare spazio all'infanzia e conservarla nella sua integrità. Se infatti si considera la produzione giornalistica che va dagli anni Sessanta agli anni Settanta, si vede come Rodari fosse sempre più impegnato nella costruzione di una scuola che rispettasse l'autonomia degli scolari, progettando un mondo in cui il bambino possa 'restare intero'. Gli scritti lasciano emergere l'idea che Rodari aveva della scuola e del tipo di educazione auspicabile per i ragazzi. Egli credeva profondamente nella necessità di fare esperienza da parte dello scolaro, nell'utilizzo della fantasia e della creatività che permettono al bambino di stimolare costantemente l'intelligenza di cui è dotato, credeva nel ruolo primario di insegnanti e genitori, che devono essere capaci di trasmettere non solo conoscenze, ma soprattutto passione, che è ciò che renderà il bambino in grado di modificare le ingiustizie. Rodari si faceva portavoce di una scuola senza espedienti, perché, come l'autore stesso spiega in uno scritto del 1966, sono proprio

¹⁹ G. RODARI, *Storia universale*, in ID., *I cinque libri. Storie fantastiche, favole, filastrocche*, Torino, Einaudi, 1995, p. 313.

gli espedienti a venir usati contro il bambino e, «nel caso *peggiore*, [portano ad allevare] dei piccoli ipocriti carrieristi. Bravi tecnici, magari, ma odiosi ‘benpensanti’». ²⁰

La lezione di Rodari è quella che spinge il ragazzo a fare esperienza e a credere alle cose ‘più grandi di lui’, in modo tale che non si lasci ammaliare dalle belle parole, ma comprenda l’importanza della vita pratica con le sue gioie e le sue difficoltà. È Rodari stesso a dirci che cosa intende quando parla della passione con cui bisogna rivolgersi ai giovani. Per l’autore con il termine “passione” si intende la

capacità di resistenza e di rivolta; l’intransigenza nel rifiuto del fariseismo, comunque mascherato; la volontà di azione e di dedizione; il coraggio di ‘sognare in grande’; la coscienza del dovere che abbiamo, come uomini, di cambiare il mondo in meglio, senza accontentarci dei mediocri cambiamenti di scena che lasciano tutto com’era prima: il coraggio di dire no quand’è necessario, anche se dire sì è più comodo, di non ‘fare come gli altri’, anche se per questo bisogna pagare un prezzo. ²¹

Passione ed esperienza: queste sembrano essere le caratteristiche fondamentali che secondo Rodari la scuola dovrebbe avere e, più precisamente, esperienza *diretta*. Interessandosi al mondo scolastico l’autore nota infatti come la scuola dell’epoca fosse ancora basata su un rapporto, quello tra insegnanti e studenti, prevalentemente incentrato sulla divisione. Maestri e professori vedevano negli scolari i destinatari di un messaggio imposto, basato su regole e insegnamenti nozionistici; al contrario, il poeta credeva che per crescere dei futuri adulti in grado di pensare fosse basilare permettere loro di fare esperienze fin da piccoli. Ogni cosa può essere una fonte d’insegnamento, meglio ancora se, mentre si apprende, vengono stimulate la fantasia, la creatività e il principio ludico.

²⁰ G. RODARI, *Educazione e passione*, in *Scuola di fantasia*, a cura di Carmine de Luca, Torino, Einaudi, 2014, pp.5-11, p. 7.

²¹ Ivi, pp. 7-8.

Ciò che Rodari considerava come la parte concreta dell'istruzione era il bambino stesso che, in quanto tale, è soggetto a delle modifiche nel corso degli anni e dell'evolversi della società. La scuola, per poter funzionare, deve essere in grado di interpretare la realtà in cui è calata, senza chiudersi in torri d'avorio e sterili insegnamenti. Il pericolo che gli insegnanti, quelli legati a un'idea di insegnamento da 'svecchiare', dimenticassero la centralità del bambino e ne sottovalutassero l'intelligenza pareva serpeggiare all'interno delle aule. «In un'impresa educativa – sostiene Rodari – il programma non dovrebbe essere l'elenco delle cose che ci proponiamo di ottenere dai bambini, ma di quelle che dobbiamo fare noi per essere utili ai bambini. [...] L'idea che la scuola debba servire ad addestrare i bambini alla fatica è un alibi pericoloso offerto a chi vuole evitare ogni cambiamento».²²

Rodari non aveva timore a schierarsi contro l'ordine costituito, soprattutto se farlo significava offrire alle generazioni future un mondo migliore, ma ciò che traspare dalle sue parole è che tale mondo si potesse creare solo ripartendo dall'infanzia, che aveva perciò bisogno di essere non soltanto studiata, come la moderna pedagogia aveva iniziato a fare, ma anche ascoltata perché, come dice Rodari stesso «sono sempre importanti le riflessioni che nascono dall'osservazione diretta dei bambini, perché nei bambini si depositano le modificazioni culturali, appare il nuovo nell'umano, nella memoria sociale che non è la memoria genetica».²³

Non è un caso dunque che tra gli anni Sessanta e Settanta, mentre scriveva queste proposte di metodo scolastico da un lato, dall'altro si scagliasse contro la scuola bieca e immobile che nella maggior parte dei casi cresceva dei bambini 'scemi'. Questa idea si

²² Ivi, p. 61.

²³ Ivi, p. 76.

percepisce sia nei versi, come ad esempio nella filastrocca *Una scuola grande come il mondo*, in cui si sottolinea l'importanza di lasciare i bambini liberi di compiere le proprie esperienze al di là delle aule scolastiche, sia nella prosa. Un esempio su tutti del modo in cui Rodari interpretava la scuola tradizionale è contenuto nella raccolta di brevi favole del 1973. Nelle *Novelle fatte a macchina* si legge infatti la storia di Carlo, un bambino singolarmente intelligente che sin dalla nascita era in grado di compiere azioni formidabili, come dialogare attraverso l'uso del pensiero e 'leggere' le persone con un solo sguardo. Con occhio umoristico e cinico, l'autore racconta il processo di normalizzazione del bambino compiuto sia all'interno delle mura domestiche sia di quelle scolastiche. Siamo nell'ultima fase di scrittura di Rodari, dove si manifesta una disillusione nei confronti del mondo e in cui si fa strada la mancanza di valori di un'Italia provinciale e mentalmente ristretta. Il bambino, da piccolo genio, viene banalizzato dalla famiglia e dalla scuola che lo portano ad essere uno fra tanti.

Nella novella traspare l'impegno del bambino ad essere 'normale', come si legge nella conclusione della storia:

Carlo va. Va a casa a fare il compito e lo fa tutto sbagliato.

-Sei proprio uno stupidello,- commenta la Cicci, guardandogli il quaderno.

-Davvero?- esclama Carlo, col cuore in gola per la gioia. -Ma sono già abbastanza stupidello?

Per la contentezza fa comparire uno scoiattolo sul tavolino, ma subito lo rende invisibile per non fare insospettire la Cicci. Quando la Cicci si ritira nei suoi appartamenti, egli prova a far ricomparire lo scoiattolo, ma non ce la fa. Prova con un porcellino d'India, uno scarabeo stercoraro, una pulce. Niente da fare.

-Meno male,- sospira Carlo. -Sto proprio perdendo tutte quelle brutte abitudini.

Difatti ora lo chiamano Carlino e lui non si ricorda nemmeno di protestare.²⁴

A sottolineare la banalizzazione del bambino sta la contrapposizione tra il nome e il nomignolo: il bambino, che nel momento della nascita rifiutava l'uso vezzeggiativo che il padre faceva del nome, rivendicando così l'importanza del suo essere già una persona attraverso la richiesta di un nome scevro di ogni bambinata, sul finire della storia, al termine del processo di omologazione, accetta il suo non-essere speciale proprio attraverso l'accettazione del suo essere per tutti solo Carlino: questo, sembra voler dirci Rodari, è il rischio che si corre quando non si permette ai bambini di esprimere il proprio essere. E l'essere bambini, secondo Rodari, implica l'attenzione costante al gioco e alla creatività. In una scuola rigidamente seria Rodari irrompe con i suoi principi ludici e con una coscienza critica fuori dal comune: egli era infatti accanito sostenitore di un'educazione capace di partire dal mondo e dalla società. Attraverso le pagine dei suoi scritti si intuisce come la base della sua idea sociale e politica fosse quella, a volte anche utopica, di un mondo in cui il singolo si mettesse al servizio della collettività lasciando da parte l'egoismo e la falsità. Questo ben si intravede nelle pagine di *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, romanzo in cui si raccontano le vicende di un paese in cui chi dice la verità viene rinchiuso in carcere. Nel "paese della bugia" è proprio un bambino a ergersi contro le ingiustizie, lasciando che i valori di solidarietà umana superino l'individualismo. Per parlare ai bambini era quindi necessario ascoltare i bambini e lo stesso bisogno si manifestava nel momento in cui ci si trovava a dover scrivere per loro. «Scrivere significa in primo luogo scrivere per se stessi; ma scrivere per i bambini non

²⁴ G. RODARI, *Carlino, Carlo, Carlino ovvero come far perdere ai bambini certe cattive abitudini*, in *Novelle fatte a macchina*, Torino, Einaudi, 1973, p. 130.

significa scrivere per se stessi. Significa usare uno strumento particolare e non tutta l'orchestra. Usare una chiave particolare e non tutte le chiavi».²⁵ Nel farlo lo scrittore si calava nella realtà scolastica, discutendo temi e personaggi all'interno delle classi e imprimendo le parole sulla pagina scritta solo in un secondo momento, quando il riso degli scolari che lo circondavano diceva che la storia era divertente abbastanza e che, proprio per questo, poteva funzionare. La forza della scrittura di Rodari era probabilmente proprio questa: non considerare i più piccoli come scrittori di serie B a cui rivolgere temi banali e sciocchi. Gianni Rodari si metteva a servizio dei ragazzi e delle famiglie non preoccupandosi del giudizio dilagante per cui scrivere per ragazzi fosse «un'attività poco dignitosa, da lasciare a chi non ha saputo trovare altri campi di affermazione».²⁶

Con l'umiltà che lo contraddistingueva, Rodari è stato capace di guardare al mondo dei più piccoli da una posizione privilegiata, calata nella stessa realtà di cui si è fatto portavoce.

II.3. Umore in Rodari

È passato molto tempo, ormai, da quando Rodari era considerato il diavolo, come fa notare Marcello Argilli. Il pericolo, ora, pare esser quello di un'omologazione dello scrittore ai tanti autori di una letteratura minore, considerata di serie B, in cui il bamboleggiare su temi semplici e banali riduce le pagine scritte a delle mere storielle della buonanotte. Ma c'è molto di più in questo autore che non rifiutava la classificazione di scrittore per l'infanzia, ma che, al contrario, la rivendicava come un punto d'orgoglio.

²⁵ ID., *Scrivere oggi per i bambini*, in *Esercizi di Fantasia*, a cura di Filippo Nibbi, Torino, Einaudi, 2016, pp. 89-97, p. 89.

²⁶ ID., *La letteratura infantile oggi*, in *Scuola di fantasia*, cit., pp. 92-106, p. 95.

In Rodari convivevano il giornalista attento ai problemi delle masse, il pedagogo che prendeva spunti dalla realtà infantile per poterne fare un'analisi il più sincera possibile e il maestro che guardava agli scolari con un sorriso bonario. E questi aspetti si fondevano in Rodari dando vita a un felice insieme, capace di conservare una propria integrità all'interno di un panorama frammentato e contraddittorio. Solitamente chi scrive per ragazzi, fa notare Faeti, lo fa ponendo all'interno delle storie che racconta solo una parte di se stesso, conservando gelosamente un aspetto di facciata per un mondo meno illusorio e felice. Al contrario, in Rodari, è l'uomo a irrompere nella pagina, non lo scrittore, lanciando «una 'bomba' contro la retorica scolastica, contro l'etica dei comandamenti calati dall'alto, non vissuti nel quotidiano, che si imponevano ai bambini».²⁷ Rodari si inseriva nella realtà infantile offrendole un punto di vista esterno: insegnando ai bambini l'importanza di avere diverse prospettive, lo scrittore si metteva al pari del *nonno di Lenin* che sceglieva, anziché sgridare i ragazzi che preferivano entrare dalle finestre e non dalle porte, di agevolare l'impresa con delle panche, mettendosi così a servizio della loro fantasia e alimentandola.

Rodari è colui che con le sue filastrocche ci insegna che gioco e serietà possono, e devono, convivere come due facce della stessa medaglia e nel darci questo insegnamento resta costantemente fedele alla propria promessa di mettersi a servizio della società. Scrive Antonio Faeti che «Gianni Rodari non fu come Carroll, come Kipling o Stevenson. Fu, tra mille travestimenti, tra innumerevoli invenzioni, sempre coerentemente se stesso: non ebbe alcun 'doppio' capace di attenuargli, o reprimergli, quel suo sorriso che oggi tanto ci manca».²⁸

²⁷ LUCIO LOMBARDO RADICE, *Introduzione*, in *Il favoloso Gianni*, cit., pp. 1-11, p. 9.

²⁸ ANTONIO FAETI, *La «camera» dei bambini. Cinema, mass media, fumetti, educazione*, Bari, Dedalo, 1983, p. 133.

E proprio nel sorriso risiedeva la carica dirompente di Rodari, capace di utilizzare l'ironia per riflettere – e far riflettere – sulle situazioni di cui era spettatore. L'umorismo in Rodari è una condizione fondamentale e gli permette di analizzare i fatti, reali o fantastici, senza falsi moralismi o vuote malinconie. L'umorismo è la contraddizione che nasce tra l'enunciazione e il contesto; come faceva notare Pirandello nell'omonimo saggio, è il 'sentimento del contrario' che scaturisce quando ciò che appare maschera una profondità maggiore, spesso tragica e contraddittoria: nella percezione dell'apparenza, infatti, l'osservatore è solitamente portato a giudicare senza riflettere e senza analizzare quelle che possono essere state le cause scatenanti di ciò che vede; se, però, tali cause vengono analizzate criticamente, può arrivare a intuire la presenza di un dramma sottostante: questo, dice Pirandello, è il sentimento del contrario.

Anche Rodari compie la medesima operazione. Egli

costruisce sempre solidi edifici, fondati su una logica 'altra', cioè appartenente agli interlocutori-antagonisti, e poi insinua, nelle fondamenta, tutta una serie di trabocchetti, destinati a mostrare la debolezza del contesto. Tanto l'attesa per l'imminente caduta dell'edificio, quanto la percezione del crollo clamoroso dello stesso, fanno ridere.²⁹

Rodari stesso nella *Grammatica della fantasia* parla dell'importanza del riso distinguendo un riso di comicità da un riso più crudele e aggressivo; lo scrittore sembra volerci dire che anche l'ironia va allenata e guidata per poter al meglio comprendere certe contraddizioni di cui siamo quotidianamente testimoni. È solo allora, quando abbiamo in mano gli strumenti per comprendere gli aspetti stridenti del mondo che «il riso,

²⁹ ID., *Torte in cielo e torte in faccia. Note sul comico in Rodari*, in *Se la fantasia cavalca con la ragione*, cit., pp. 26-37, p. 27.

inizialmente crudele, lascia il posto via via a una sensazione di inquietudine. La situazione è comica, ma ingiusta. Si ride, ma si è tristi. Siamo ormai entrati nel territorio della definizione pirandelliana dell'umorismo e dei suoi risvolti».³⁰

L'umorismo rodariano pervade tutta la sua produzione, da quella giornalistica a quella infantile, dall'impegno scolastico a quello educativo e si caratterizza per un'ironia lucida, ma mai spietata, che si fa *medium* di temi altrimenti censurabili. Rodari si mostra come un umorista atipico, difficilmente inquadrabile nell'uso satirico o buffonesco che spesso si fa di questo sentimento. Lieve ed elegante, lo scrittore non manca mai di colpire il bersaglio, non limitandosi alla ricerca del mero riso, ma andando nella profondità delle situazioni come giudice *super partes*, che espone i fatti e lascia che sia il lettore a darne una propria interpretazione. Nell'interesse di Rodari resiste forte non la volontà di esprimere giudizi, ma quella di denunciare situazioni contraddittorie e ingiuste. Lo scrittore non condanna, non punta il dito nemmeno quando si intuisce che non prova simpatia per l'antagonista. Le sue invettive restano confinate al mondo delle ipotesi, al tanto amato 'cosa succederebbe se' e, nel contempo, illuminano a chi legge la strada per combattere le disuguaglianze sociali.

In questo senso, allora, il riso di Rodari non trionfa su se stesso, non conclama il proprio nullismo che, fra l'altro, potrebbe anche incontrarne i limiti auto-coercitivi. [...] Ad ogni azione di sfaldamento di rottura, di decondizionamento, fa seguito, in Rodari, un suggerimento che si concreta collegandosi ad altri inviti, ad altre suggestioni.³¹

³⁰ G. RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, p. 144.

³¹ A. FAETI, *Torte in cielo e torte in faccia. Note sul comico in Rodari*, cit., p. 32.

Non stupisce che Rodari sia uno scrittore profondamente dotato di umorismo se si pensa che tutta la sua produzione e il suo impegno scolastico sono incentrate sul bisogno di stimolare l'apprendimento attraverso il riso.

L'autore stesso nella nota introduttiva del *Libro degli errori* si chiede: «vale la pena che un bambino impari piangendo ciò che potrebbe imparare ridendo? Se mettessimo insieme tutte le lagrime versate nei cinque continenti per colpa dell'ortografia, si otterrebbe una cascata da sfruttare per la produzione dell'energia elettrica. Ma io trovo che sarebbe un'energia troppo costosa».³²

Nel libro *Esercizi di fantasia*, in cui si ripercorrono i passi che Rodari muoveva all'interno delle aule scolastiche, troviamo le testimonianze dei bambini che avevano potuto assistere al 'piccolo miracolo' che Rodari compiva ogni volta in cui calcava il suolo di una scuola. Attraverso le testimonianze dei ragazzi che avevano assistito al lavoro di collaborazione tra l'autore e i bambini possiamo ricostruire il metodo che Rodari utilizzava. Maria Cristina, ormai adulta, ricorda le ore passate con Rodari in classe e cita il principio fondamentale di cui egli si faceva portavoce mentre «diceva che la scuola è meglio farla ridendo, che piangendo».³³

Nel farsi testimone di un'idea nuova di scuola, in cui meno pressanti sono il giudizio, il voto e le punizioni, Rodari si pone come un moderno Don Chisciotte identificando nell'oscurantismo e nella serietà i propri mulini a vento.³⁴ Nota Marcello Argilli che

³² G. RODARI, *Il libro degli errori*, Torino, Einaudi, 1964, p. 7.

³³ ID., *Esercizi di fantasia*, cit., p. 65.

³⁴ Quest'idea che vede in Rodari il portavoce di una nuova battaglia socioculturale è espressa per la prima volta da Marcello Argilli. Il critico nota come, cambiata sensibilmente la situazione politica e culturale italiana, Rodari scelga di rivolgersi a un pubblico più ampio, identificabile soprattutto con quello scolastico. I temi dell'autore, dapprima per la maggior parte politici, si aprono al vasto panorama fantastico,

Don Chisciotte continua il suo viaggio, ma la Dulcinea vagheggiata non è più esplicitare chiare scelte ideali, bensì un'operazione in profondo, al cuore della fantasia dei bambini. Questo, però, è il grande lavoro di Rodari educatore, non scrittore, rivolto soprattutto alla scuola, che sboccherà nell'ultima sua grande opera, *Grammatica della Fantasia*.³⁵

E se della *Grammatica* è giusto parlare come opera riassuntiva delle fatiche dell'autore, va però tenuto in considerazione che questa non è l'unica proposta educativa che Rodari ebbe per la scuola. Lungo tutta la sua produzione sono infatti disseminati gli elementi che fanno dell'autore non solo uno scrittore e un poeta, ma anche un pedagogista e un educatore alternativo. Ciò che rendeva Rodari una 'voce fuori dal coro' era la sua attenzione al bambino in quanto tale, l'ascolto che egli poneva alla richiesta di gioco e divertimento anche quando si trattava di dover apprendere. Rodari identifica il pericolo maggiore per il bambino e il suo sviluppo nella noia legata a un'idea di scuola seria. Al contrario, se si permettesse ai bambini di divertirsi, l'unico rischio che si potrebbe porre è che questi apprendano più facilmente (e felicemente). E se dirlo con filastrocche e 'giocattoli poetici' non era bastato, l'autore stesso ci viene in aiuto lasciandoci in eredità il suo viaggio intorno alla Fantastica; nella *Grammatica della fantasia* infatti seguiamo passo dopo passo i movimenti dell'autore, gli usi che egli faceva dell'intelligenza e la sua vivace *vis* comunicativa. Della *Grammatica* il senso è chiaro: il bambino che impara giocando e divertendosi apprende più facilmente i concetti e sviluppa una personalità più

interessando, tra gli altri campi, quello della scrittura e della linguistica. È, quello di questi anni, un Rodari meno intenso, che sceglie di utilizzare metafore meno taglienti e che mostra meno esplicitamente i propri ideali e le proprie delusioni. Il lavoro di Rodari all'interno delle scuole si farà carta solo nel 1975, quando, all'apice della 'lunga fedeltà alla fantastica', come nota Carmine De Luca, verrà pubblicata la *Grammatica della fantasia*, opera riassuntiva degli schemi rodariani e del suo singolare metodo.

³⁵ M. ARGILLI, *Quando Rodari era il diavolo*, cit., p. 28.

vivace e aperta al cambiamento. Al contrario, «il bambino che si comporta con la serietà tradizionalmente richiesta e impara i contenuti tipici della scuola elementare [...] rischia sempre di diventare alquanto scemo».³⁶

Il lascito di Rodari non ambisce tuttavia a essere *l'unico* criterio scolastico, ma vuole offrire a educatori e insegnanti un'altra via che coinvolga creatività e immaginazione. Insieme a un elenco di tecniche con cui giocare con la mente del bambino e che permettano a questa di svilupparsi, Rodari mette a nudo il proprio punto di vista, spiegando come anche il pensiero debba essere considerato uno strumento da allenare. Scrive lo scrittore:

La mente è una sola. La sua creatività va coltivata in tutte le direzioni. Le fiabe (ascoltate o inventate) non sono 'tutto' quel che serve al bambino. Il libero uso di tutte le possibilità della lingua non rappresenta che una delle direzioni in cui egli può espandersi. [...] l'immaginazione del bambino, stimolata a inventare parole, applicherà i suoi strumenti su tutti i tratti dell'esperienza che sfideranno il suo intervento creativo. Le fiabe servono alla matematica come la matematica serve alle fiabe. Servono alla poesia, alla musica, all'utopia, all'impegno politico: insomma, all'uomo intero, e non solo al fantastichiere. Servono proprio perché, in apparenza, non servono a niente: come la poesia e la musica. [...] Se una società basata sul mito della produttività (e sulla realtà del profitto) ha bisogno di uomini a metà –fedeli esecutori, diligenti riproduttori, docili strumenti senza volontà- vuol dire che è fatta male e che bisogna cambiarla. Per cambiarla, occorrono uomini creativi, che sappiano usare la loro immaginazione.³⁷

La *Grammatica* dunque si impone sul panorama saggistico dell'epoca come un piccolo manuale di Fantastica, un lungo elenco in cui Rodari insegna non solo come

³⁶ G. BINI, *Leggere e trasgredire*, in *Leggere Rodari*, cit., p. 18.

³⁷ G. RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, cit., p.178.

possono essere inventate le storie per bambini (come del resto si intuisce anche nel sottotitolo *Introduzione all'arte di inventar storie*), ma anche come interpretare quelle che loro raccontano e, soprattutto, come stimolare la loro creatività e immaginazione.

Nella *Grammatica* Rodari invita genitori e insegnanti a essere più indulgenti e creativi con i bambini, a tollerarne gli errori perché anche dagli errori può nascere una storia, anche dallo sbaglio si impara, e ciò che si impara è che il mondo non deve essere necessariamente giudicato secondo le categorie di 'bianco e nero': nel mezzo, sono presenti una miriade di colori da utilizzare per liberare la fantasia e il processo creativo.

Non ci si deve soffermare, sembra volerci dire chi scrive, su rapporti preimpostati e sterili, perché in ogni angolo si nasconde un insegnamento.

Solo cercando una propria strada ci si potrà liberare da quel «'trantran' che può uccidere il pensiero».³⁸

³⁸ ID., *Il libro degli errori*, cit., p. 62.

CAPITOLO TERZO

I FUMETTI: UN MONDO A COLORI TRA DUBBI E VANTAGGI

Nel corso dei capitoli precedenti abbiamo preso in esame vari argomenti: dall'analisi di ciò che può essere incluso nella dicitura di "letteratura per l'infanzia e l'adolescenza" al caso Gianni Rodari (dimostrando come la sua accettazione all'interno del novero degli scrittori da 'focolare domestico' si svolse lungo un cammino impervio che corre oggi il rischio di venir banalizzato dall'immagine che si ha del "poeta dei gatti", quella, cioè, racchiusa tra le pagine di una qualsiasi antologia, certamente più semplice e immediata, ma meno fedele all'immagine di chi, nel corso della propria produzione, svolse con dedizione l'impegno non solo scolastico, ma anche politico ed educativo).

Ma c'è una costante che non è ancora stata presa in considerazione: se è infatti vero che la letteratura per l'infanzia si pone come crocevia di mondi e campi di studio apparentemente distanti abbracciando ambiti di produzione che, a partire proprio dal testo scritto (che – come si è precedentemente detto – la caratterizza), arrivano a scavalcarlo, sembra che l'approccio alla parte ludica e visiva che appartiene (in alcuni casi anche in

maniera determinante) a parte della produzione rivolta ai più piccoli sia, in un certo senso, temuto e tenuto poco in considerazione.

Verrebbe a questo punto da chiedersi: qual è, dunque, il primo contatto che i bambini hanno con un testo, inteso non come mera successione di parole, ma come sistema narrativo? Il bambino che non conosce ancora il sistema scritto e che, conseguentemente, non è ancora in grado di decifrarne i segni, può considerarsi altresì privo della capacità di *leggere* una storia?

In altre parole: che ruolo si può dare all'immagine e alla creatività che il bambino manifesta sin dai primi anni d'età e che in seguito, sopraffatto dalle convenzioni e dalla diversa considerazione dei sistemi narrativi, abbandona o coltiva 'con la mano sinistra'?¹

Per rispondere a questi interrogativi sarà forse necessario compiere un passo indietro, indagando in quale contesto si sono sviluppate le prime illustrazioni rivolte all'infanzia e come, a partire proprio da queste, si è stati in grado di dare vita a un intero mondo in cui immagini e parole si uniscono a creare un nuovo universo: quello dei fumetti, che, senza lasciarsi spaventare da chi li riteneva fuorvianti e privi di spessore culturale, hanno guadagnato il loro spazio all'interno della produzione rivolta non solo ai ragazzi ma anche agli adulti, contribuendo ad arricchire di colori le pagine dei nostri libri.

¹ È proprio Gianni Rodari a suggerirci questa immagine. L'autore individua all'interno del mondo adulto, soprattutto in quella parte del mondo adulto appartenente alla sfera intellettuale della società, la tendenza a coltivare lontano da occhi indiscreti quegli interessi di carattere ludico che potrebbero apparentemente sembrare, per spessore e importanza, di natura minore. È questo, ad esempio, il caso dei film 'poco impegnati' e dei fumetti, di cui ci apprestiamo a trattare. Sembra infatti che tuttora, nonostante il genere si sia largamente affermato e goda di propri riconoscimenti, ci sia una qualche riserva nel conferirgli una maggiore dignità, se non letteraria quantomeno sociale, e una possibilità di fruizione in campo educativo e scolastico.

III.1. Il potere delle immagini

Aprendo un qualsiasi libro rivolto ai più piccoli ci si rende facilmente conto di come, soprattutto nei testi rivolti alla prima infanzia, le immagini svolgano un ruolo fondamentale. Disegni colorati, animali con chiari ricordi antropomorfi e vignette da cartone animato fanno da contrappunto al testo scritto, quasi a voler garantire anche a chi ancora non possiede la capacità di lettura la chiara comprensione – o, per meglio dire, l'intuizione – dello svolgimento della storia.

Il libro per ragazzi si mostra a chi avvicina oggi questo 'genere'² narrativo imprescindibilmente legato alle scene da *cartoon*, in una situazione di apparente staticità grafica. Eppure va ricordato che l'uso attuale delle immagini è il frutto di trasformazione subite da quelle che possono essere intese come vere e proprie mode grafiche che si sono succedute nel corso degli anni. Dalle iniziali xilografie a delle creazioni più fedeli alla realtà, anche le produzioni artistiche sono venute a modificarsi fino ad arrivare a ciò che vediamo oggi.

III.1.1. L'Ottocento

La storia della letteratura per l'infanzia ha un inizio relativamente recente. Se infatti è vero che fin dalla fine del Settecento i precettori avevano cominciato a preoccuparsi di quale potesse essere il modo più idoneo per far breccia nell'interesse dei loro giovani studenti (spesso con scarsi risultati), va ricordato che solo con la nascita della moderna pedagogia si sviluppa una crescente attenzione a ciò che può essere ritenuto

² Si è precedentemente affrontato il fondamento della letteratura per l'infanzia come genere: in questa sede, pur ricordando che la letteratura per l'infanzia, dato il suo contenere al proprio interno altri generi narrativi propriamente detti (quali ad esempio, il genere comico e di avventura), non possa essere ritenuta tale, utilizziamo il termine intendendo con esso l'insieme delle opere che, per forma e contenuti, sono da includersi all'interno della suddetta dicitura.

degno di nota e, insieme a tale interrogativo, prende vita una serie di studi critici e di dibattiti non solo su questo delicato argomento, ma anche sull'esistenza reale di una letteratura *rivolta* ai giovani.

Ma, a prescindere dalla legittimità di una letteratura per i più piccoli, ciò che va sottolineato è che questa fin dalla fine del Settecento comincia a muovere i primi passi accanto alla letteratura 'alta'; i risultati, va detto, inizialmente non furono buoni, gli interessi di natura pedagogica sottesi alle pagine dei libri li rendevano noiosi e moraleggianti, poco adatti a stimolare l'interesse dei lettori. Paul Hazard non risparmia nella sua analisi i giudizi negativi, soprattutto per quel che riguarda la diffusione di questo genere in Italia sottolineando come, eccetto Collodi, da lui ritenuto l'unico scrittore per ragazzi realmente tale, la situazione «conta qualche scrittore che è diventato popolare nel regno dei piccoli. Ma quando si è raccolto tutto, la messe resta povera».³

Si tende sempre a evidenziare come la nascita della letteratura per l'infanzia sia nata più dalle spinte pedagogiche ed educative e nel farlo l'interesse critico è concentrato per la maggior parte su ciò che riguarda il valore del testo scritto. Tuttavia sfogliando un qualsiasi libro per ragazzi è facile rendersi conto di come, tra le pagine, le figure si mescolino alle parole, creando così una sorta di 'specchietto per le allodole' dal momento che spesso, nella scelta di un testo, almeno inizialmente si viene attratti più da ciò che possiamo vedere che da ciò che possiamo leggere. Ci si può facilmente rendere conto di come questo sia vero ponendo un libro tra le piccole mani di un bambino: questo, che sia o meno in grado di leggere, in un primo momento comincerà a sfogliarlo per vederne le

³ P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri. Problemi di letteratura infantile, ieri e oggi*, cit., p. 66.

figure e solo se i colori saranno in grado di attirare la sua attenzione ne verrà incuriosito e deciderà di approfondirne la conoscenza leggendolo.

Di questo ci si era resi in realtà conto fin dalla seconda metà del Seicento: Giovanni Amos Comenius,⁴ teologo e pedagogista boemo, intuendo il magico potere esplicativo delle immagini, era stato capace di creare un felice connubio tra illustrazione e mondo dell'infanzia. Egli infatti aveva inserito all'interno del proprio libro⁵ delle illustrazioni atte a spiegare meglio il contenuto della sua opera. Paola Pallottino sottolinea come «per la prima volta, le pur modeste xilografie non sono impiegate a generica decorazione o semplice contrappunto visivo del testo, ma destinate a liberare tutto il loro potenziale ermeneutico di ciò che il testo non ha strumenti per esprimere».⁶ Ciò che mi sembra importante sottolineare è che già nel Seicento ci si era resi conto di come l'immagine potesse essere sfruttata a favore della memoria. All'interno dell'opera di Comenio infatti, l'immagine non è solamente sottesa al testo scritto e, soprattutto, non è una decorazione fine a se stessa e di abbellimento al trattato, ma diventa in un certo senso funzionale alla spiegazione e a far sì che chi avvicina il testo possa comprenderlo maggiormente.

Nonostante il libro di Comenio, dovette passare ancora un secolo prima che l'illustrazione godesse di un maggior spazio all'interno delle opere letterarie e, quando finalmente riuscì a ottenerlo, l'interesse per l'illustrazione si manifestò in maniera

⁴ Giovanni Amos Comenius (1592-1670) fu non solo un teologo e pedagogista boemo, ma anche un educatore e un insegnante. Egli fu il primo a sostenere una forma scolastica, che oggi chiameremmo “pubblica”, in cui l'istruzione fosse rivolta a chiunque: indipendentemente dalla condizione e dal ceto sociale, il pensatore vedeva l'istruzione come uno strumento di nobilitazione sociale, per questo motivo sosteneva che non si dovessero attuare distinzioni di stato sociale o di razza, comprendendo nei suoi interessi persino l'alfabetizzazione delle donne.

⁵ Il riferimento è all'opera *Orbis sensualium pictus*, un trattato di nomenclatura, considerato il primo libro illustrato per l'infanzia

⁶ PAOLA PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988, p. 164

diversa. Se, infatti, il trattato *Orbis pictus* aveva aperto la strada a ciò che avrebbe potuto essere un uso intelligente e funzionale delle immagini, queste agli inizi dell'Ottocento tornarono a venir stampate sulle pagine dei libri in maniera meramente decorativa. Esse erano sì legate alle storie che venivano raccontate, ma il loro carattere esplicativo era andato perdendosi. La presenza delle immagini restava una costante, ma queste erano poste accanto al testo in maniera piuttosto sterile. Negli stessi anni in cui ci si chiedeva quale fosse la letteratura adatta ai più giovani, quali ne fossero le caratteristiche e quali i pregi, pochi si soffermavano nel tentare di capire l'importanza che i supporti visivi avevano nel contribuire alla comprensione di un testo.

Il "sentimento dell'infanzia" godeva dunque di due diverse accezioni: per quel che riguardava il libro pareva non ci fosse un'attenzione reale al mondo grafico, che andava così sempre più radicalizzandosi in stereotipi e *topoi* iconografici. Fino agli inizi del Novecento, ad esempio, un tratto distintivo delle immagini dei testi per i più piccoli era la vaghezza che caratterizzava le immagini. Il bambino all'interno di queste illustrazioni sembrava non avere un proprio spazio autonomo, ma veniva raffigurato come un adulto in miniatura inserito in uno sfondo rigido e fisso, che poteva essere la campagna o la città, che si stagliava in maniera eccessivamente sproporzionata. Anche le azioni che il soggetto compiva venivano standardizzate ed esagerate al fine di rendere ogni gesto inequivocabile, eppure da queste immagini traspariva staticità grafica ed emotiva.

Alle immagini veniva semplicemente richiesto un processo di immersione all'interno dei canoni stabiliti: in un'epoca in cui ogni parola doveva trasudare moralità ed eleganza, le immagini dovevano calarsi perfettamente in questa realtà come iconografie perfette di un mondo arcadico. Per questo motivo, collegandosi all'idea

vigente del bambino visto come essere privo di autonomia e necessitante di una guida, le immagini non erano complesse: presupponendo infatti di rivolgersi a chi stava imparando a vivere in un mondo di cui ancora non conosceva segreti e dolori, anche le immagini si facevano portavoce di una concezione del bambino come semplice e privo della conoscenza dell'inganno delle cose; le prime stampe erano dunque specchio di questa idea: la semplicità e la vaghezza che le caratterizzavano permettevano che trasparisse l'idea che la società aveva dei bambini: semplici, ingenui e luminosi. Proprio la semplicità con cui si giudicava il mondo dell'infanzia contribuì alla creazione di icone dai motivi standard: le immagini erano colorate, di immediata comprensione e per la maggior parte non astratte, ritenendo che il bambino non avrebbe potuto capire il significato di immagini non concrete. Non si teneva dunque in considerazione il fatto che i bambini non sono sempre felici, che non sempre ridono e che non sono avulsi da giorni cupi e tristezze: i disegni dei libri per bambini nell'Ottocento riflettevano l'idea che dell'infanzia si aveva in quell'epoca, ossia di un periodo della vita privo di preoccupazioni e di momenti bui.

Anche in Italia andava crescendo l'interesse nei confronti della letteratura per l'infanzia e, con essa, sempre maggior attenzione era rivolta alle illustrazioni, tanto che cominciarono a diffondersi non solo delle collane illustrate rivolte ai più piccoli, ma veri e propri giornalini in cui venivano edite a puntate delle storie seguite dalle relative illustrazioni. Nonostante piccole e grandi case editrici iniziavano a manifestare il loro voler scendere in campo a fianco al mondo dell'infanzia, bisognerà aspettare il 1861 per una vera e propria svolta: questa si ebbe quando la casa editrice milanese fondata dai fratelli triestini Treves conquistò a poco a poco il campo dell'infanzia producendo collane e periodici specializzati con cui attirare gli occhi dei più piccoli.

Dagli albi figurati alla ‘Biblioteca del piccolo Mondo piccino’, dalla ‘Biblioteca illustrata’ ai ‘Romanzi educativi’ – con volumi che distinguevano rigorosamente l’utenza in bambini a cui erano destinati i volumi in 8° grande, con legatura e placca in oro, da quelli per i quali lo stesso titolo veniva offerto in 16° piccolo in brossura – fino al «Giornale dei Fanciulli» nato nel 1881 come uno dei periodici che insieme a «La Natura», «Il piccolo Comos» e «La Ricreazione» facevano parte del mensile «La Pergola», che divenuto settimanale [...] nel 1885 venne affiancato dal «Mondo Piccino».⁷

Come si può facilmente notare, il numero delle riviste rivolte all’infanzia aumentò in maniera sensibile la propria produzione tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento, abbracciando un numero sempre maggiore di illustratori i quali, oltre a collaborare con le succitate riviste, utilizzavano la propria maestria per dare respiro, attraverso sempre l’uso iconografico, a grandi romanzi.⁸

Ed è proprio negli ultimi anni dell’Ottocento che l’illustrazione comincia a farsi strada all’interno delle opere maggiori, le quali venivano edite seguendo una successione di testo e immagini il cui scopo era quello di dare maggior respiro alle pagine dei grandi tomi (i quali venivano spesso stampati a puntate sulle principali riviste del secolo). Le vignette di cui erano costellati i grandi classici si disponevano all’interno della pagina senza mai occuparla del tutto e, secondo il criterio di funzionalità di cui si è detto, erano espressione del bisogno di trasmettere al lettore in maniera più immediata non solo le emozioni, ma anche i costumi sociali del secolo.

⁷ Ivi, p. 168.

⁸ Famose a tal proposito, ad esempio, sono le edizioni illustrate dei grandi classici della letteratura. Da *I promessi sposi*, ai racconti di De Amicis, fino ad arrivare al celebre romanzo di Collodi (che avrà tanta fortuna tanto da venir riproposto in un’edizione a fumetti nel Novecento), l’immagine cominciava a guadagnare una propria autorevolezza anche all’interno dei romanzi, che venivano illustrati sia con funzione decorativa sia per alleggerire l’occhio durante la lettura.

A partire dagli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento la moda dell'illustrazione aveva raggiunto notorietà tale che i principali editori «gareggiavano nell'incrementare il mercato delle dispense: accanto alle edizioni con le illustrazioni di Dorè, Robida, Gaillard [...] tra il 1870 e la fine degli anni Novanta, Sonzogno pubblica le Tragedie di Vittorio Alfieri illustrate da Guido Gonin, l'Orlando furioso illustrato da Alberto Artioli».⁹

L'illustrazione a partire dalla fine dell'Ottocento appare sempre più slegata dal “mondo dell'infanzia”, come lo si è definito, e sempre più meritevole di una propria dignità e autonomia che le consentono di comparire a fianco dei testi dei più grandi classici della letteratura. La strada delle immagini dunque a partire da questo momento sembra biforcarsi: da un lato sempre più spesso vengono illustrate le opere della letteratura ‘alta’, dall'altro le figure trovano spazio all'interno delle riviste e dei giornali per bambini: a cavallo tra i due secoli infatti prendono vita molte delle testate che nel Novecento diventeranno i giornali principali del mondo dei più piccoli e si sviluppano una serie di tecniche (come ad esempio l'uso sempre crescente e attento del colore e la caricatura) che permetteranno ai grandi illustratori di venir indicati come veri e propri artisti.

III.1.2. Il Novecento

L'inizio del secolo vede la nascita di numerose riviste specializzate che si avvalevano delle illustrazioni per meglio esplicitare i concetti espressi: pagine

⁹ P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, cit., p. 181. Si vede, citando questi pochi nomi, come l'illustrazione avesse cominciato a godere di una propria dignità all'interno del panorama letterario, basti ricordare che Gustave Doré sul finire dell'Ottocento fu uno dei più grandi illustratori della Divina Commedia; con le proprie figure è stato in grado di condizionare a tal punto l'immaginazione da aver influenzato nel secolo successivo anche parte della produzione cinematografica, dai cortometraggi iniziali fino alle animazioni disneyane.

interamente dedicate all'architettura. Alla scienza, all'altre e alla letteratura vedono la partecipazione grafica dei più grandi artisti del secolo che, dalle fila delle grandi Avanguardie, quali il Futurismo e il Simbolismo prima e il Dadaismo poi, misero la loro maestria e la loro arte a servizio della pagina stampata.¹⁰

Ma ciò che sembra interessante notare è che, a fianco delle riviste specializzate che si rivolgevano al mondo adulto, nel corso del Novecento sorse tutta una serie di riviste dedicate all'infanzia. I periodici principali dedicavano infatti, a fianco delle normali uscite rivolte ai più grandi, delle rubriche per gli infanti che a poco a poco cominciarono a godere di un loro spazio autonomo. È questo il caso, ad esempio, de «Il giornalino della Domenica» prodotto da Vamba il quale, avendo iniziato il suo percorso come caricaturista, decise di seguire la propria vocazione e di creare dei luoghi specifici in cui anche i più piccoli riuscissero a identificarsi.

Vamba, nome d'arte di Luigi Bertelli, si dedicò sia alla scrittura di libri per ragazzi, di cui sono un esempio *Ciondolino* del 1893 e il fortunato *Giornalino di Giamburrasca* del 1907, sia al giornalismo: dapprima il suo impegno era rivolto anche agli adulti, in seguito la produzione periodica dell'autore si concentrò esclusivamente sull'infanzia.

¹⁰ Nel corso del Novecento molte riviste godettero della partecipazione di collaboratori importanti appartenenti al mondo intellettuale e artistico. È il caso, ad esempio, di Giacomo Balla e di Umberto Boccioni, entrambi esponenti dell'Avanguardia futurista che proprio in quegli anni cominciava a esporre i propri manifesti e ad affermare le proprie regole. I due artisti collaborarono alle illustrazioni di alcune tra le più famose riviste dell'epoca: Balla mise la propria arte a servizio della redazione letteraria e artistica di «Italia ride», rivista che vide la collaborazione di oltre settanta artisti e che si pose, nonostante la sua breve vita (ne uscirono solamente 26 numeri nell'arco di tempo di sei mesi), come spartiacque tra il secolo precedente, segnato dalle svenevolezze preraffaellite, e la modernità. Numerosi artisti che avevano partecipato a «Italia ride» - tra cui Balla stesso - diedero successivamente vita al settimanale «Fantasio». A seguito dell'esperienza di «Italia ride» Giacomo Balla partecipò anche alle illustrazioni dell'«Avanti della domenica» (settimanale dell'«Avanti»), la stessa rivista che vide anche la partecipazione di Boccioni, il quale, contemporaneamente, collaborava anche a «L'Illustrazione Italiana».

Il 24 giugno 1906, per i tipi di Enrico Bemporad, vide infatti la luce a Firenze «Il giornalino della Domenica» che si caratterizza immediatamente per l'originalità della sua formula: racchiuso in smaglianti copertine a colori, progettate e realizzate con dichiarati intenti estetici di modernità, il decalogo contenuto nel primo numero conferma di voler “adornare gli scritti con riproduzioni e illustrazioni che non offendano – come spesso purtroppo accade- il gusto estetico con figure mal disegnate e peggio colorate”. [...] Una scelta rosa di letterati e uomini di cultura rispose all'appelli di Vamba e la ‘pedagogia’ del «Giornalino» rappresentata da un'inedita sensibilità ai reali problemi dei bambini, si tradusse in numeri mai casuali, ma costruiti espressamente ogni settimana sulle loro esigenze, attraverso le continue iniziative di mostre, concorsi». ¹¹

I periodici avevano dunque cominciato ad aprire le proprie porte anche al mondo infantile, con produzioni che cercavano di attrarre l'occhio del lettore attraverso colori e parole giganti in prima pagina.

Anche in questo caso, la nascita di un crescente interesse verso il mondo dei più piccoli nel tentativo di indagarlo e di dare risposta ai loro interrogativi, pur essendo sorta in ambito psico-pedagogico, si manifesta a livello trasversale anche all'interno di quelle produzioni solitamente destinate agli adulti. Negli stessi anni nascono infatti numerose riviste pensate per i bambini e i ragazzi, che alternano parti scritte, con argomenti che riguardano ovviamente l'interesse del piccolo lettore, a parti disegnate e colorate, che spianeranno la strada al mondo dei *cartoon* e dei fumetti.

¹¹ P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, cit., p. 207. (all'interno «Il giornalino della domenica» n.1, Anno I, Firenze, 24 Giugno 1906, 3^a di copertina).

III.1.2.1. «Il Corriere dei Piccoli»

L'esperienza de «Il giornalino della Domenica», di cui abbiamo precedentemente parlato, subirà un rallentamento dovuto alla nascita di quello che può essere identificato come “il grande giornale per bambini del Novecento”.

Il 27 dicembre 1908 vede infatti la nascita, grazie all'idea di Silvio Spaventa Filippi, del «Corriere dei Piccoli», supplemento al quotidiano per adulti il «Corriere della Sera». L'idea di questo nuovo formato periodico è quella di rivolgersi a un pubblico più vasto di bambini i quali potevano così godere delle vignette dei famosi personaggi creati *ad hoc*, nati dalle prestigiose matite di illustratori quali Dirks, Opper e Sullivan.

Ciò che caratterizzava il «Corriere» rispetto agli altri giornali rivolti ai ragazzi era l'uso, importato dai ‘parenti d’oltre Oceano’, di vignette caratteristiche e di alcune prime strisce a fumetti che trasmettevano simpatia e umorismo.

Il giornale si distingueva dal panorama coevo per il sapiente uso che faceva delle immagini, le quali venivano impiegate per fornire al lettore l'idea di un'Italia diversa, che coltivava la precisa volontà di lasciare il passato alle proprie spalle e prepararsi ad abbracciare il futuro e la modernità: per questo ci sentiamo liberi di esprimere che ripercorrere le tappe del «Corriere dei Piccoli», come faremo a breve, significa in un certo senso calcare i passi di chi è stato capace di dare vita a un genere nuovo, quello del fumetto,¹² che, per quanto controverso, si è instaurato nella vita dei giovani (ma non solo), alimentandone creatività e immaginazione.

¹² L'esperienza del «Corriere dei Piccoli» permise al fumetto di ‘sbarcare in Italia’. Il genere, del tutto nuovo, era nato in America sul finire del secolo precedente e, a causa della facilità con cui poteva essere letto, assunse sempre maggior diffusione. Riferendoci al fumetto, tuttavia, va precisato che ci si riferisce qui alla forma che tale genere assunse all'interno del periodico, che trasponeva le strisce ricorrendo a un predominio del testo scritto, solitamente in rima baciata, a scapito delle illustrazioni.

Il «Corriere dei Piccoli» nasce nel 1908, pochi giorni dopo il giorno di Natale, quasi a voler essere un dono per i più piccoli; nel periodico infatti, i bambini potevano godere delle avventure a fumetti dei primi eroi a colori. Nonostante questa non fosse la prima rivista a tentare di introdurre le strisce in Italia,¹³ il «Corriere» si proponeva come elemento di modernità per due principali motivi: da un lato mostrava infatti la volontà di farsi interprete delle diverse esigenze del pubblico di lettori, formato sia da famiglie del ceto medio sia da famiglie benestanti, dall'altro il periodico poneva come centrale la presenza dei fumetti, a cui inizialmente furono dedicate quattro pagine illustrate dai più fini illustratori dell'epoca.

Sarebbe tuttavia sbagliato considerare il «Corriere» come uno strumento di diffusione esclusivo delle strisce americane. Negli stessi anni infatti veniva affermandosi una rosa di illustratori sempre crescente, i quali proposero dei propri 'tormentoni' (celebre, ad esempio, è il personaggio di Pierino creato dalla matita di Antonio Rubino, il quale diventerà uno dei più grandi disegnatori per l'infanzia del Novecento creando per il «Corriere» non solo numerosi fumetti, ma anche vari disegni per le rubriche).

La corsa del «Corriere» nei primi vent'anni del Novecento sembra inarrestabile: nonostante il timore di psicologi e pedagogisti, questo è diffuso tra tutti i ragazzi di età scolare.

Nel 1915 ha già assunto la formula editoriale con la quale giungerà alle soglie del secondo conflitto mondiale e che si imporrà a un'intera generazione di periodici per ragazzi. I fumetti occupano dalle quattro alle sedici pagine della rivista: prima e quarta di copertina e le due pagine centrali. Anche il loro formato di presentazione

¹³ La presenza delle vignette aveva infatti caratterizzato le prime uscite del «Novellino», rivista romana uscita nel 1898.

diventerà uno standard: le tavole sono divise in sei/otto riquadri, e le storie raccontate mediante quartine di ottonari in rima posti sotto ogni vignetta, priva di filatteri o “nuvolette” di dialogo.¹⁴

È dunque chiaro l'intento di distinguere anche nella forma le strisce italiane da quelle americane: i *baloons* vengono sostituiti con rime bacciate, andando così a modificare la struttura formale delle vignette che, in questo modo, influenzeranno la successiva produzione italiana.

Il «Corrierino» gode di sempre maggior fama, creando delle icone che diventeranno dei simboli popolari e acquisendo una considerazione talmente alta da riuscire a sottrarsi, almeno fino alla metà degli anni Trenta, alla rigida censura che la dittatura fascista imponeva a livello culturale. Fu solo a partire da questo momento infatti che la rivista si mise a servizio del regime divenendo anch'esso strumento di propaganda. Nascono in quel periodo le prime storielle che narravano le avventure di *Brio Balilla* e i primi omaggi al regime, che faranno sprofondare il settimanale in una situazione rigida e politicamente connotata fino agli anni Cinquanta.

Passato il ricordo della guerra, sorpassata la censura del regime e tornati a respirare un'aria più serena, gli autori del «Corriere» prendono nuovamente in mano le redini del settimanale, tornando non solo a narrare le avventure dei giovani eroi, ma introducendo la forma più tipicamente d'oltre Oceano dei *baloons*, le italiane “nuvolette”, prefiggendosi intenti più specificatamente educativi.

¹⁴ *Il secolo del corriere dei piccoli. Un'antologia del più amato settimanale illustrato* introduzione, a cura di Gadducci e Stefanelli, Milano, Rizzoli, 2013, p. 14.

Questo intento pare venir via via abbandonato a favore di una maggiore presenza dei fumetti, che negli anni Settanta occuperanno le pagine del settimanale quasi per intero.

Nel 1972 della forma originaria del settimanale era ormai rimasto ben poco e il nuovo titolo, modificato nel «Corriere dei ragazzi»,¹⁵ sembra segnare l'inizio della discesa del periodico. Dell'iniziale mondo a colori del «Corriere dei piccoli» rimaneva solo un piccolo supplemento. Il fumetto assume ora connotazione realistica e umoristica, ma sembra aver perso la forza che lo contraddistingueva; la televisione inoltre, che in quegli anni acquistava terreno, cominciò a soppiantare la pagina scritta, tanto che, nonostante il «Corriere dei Piccoli» fosse riuscito a riguadagnare il proprio diritto ad esistere, nel 1995 vide il suo ultimo numero.

III.2. I fumetti

A partire dall'inizio del Novecento in Europa venne introdotto un genere nuovo, pensato come connubio tra parole e immagini. Come si è precedentemente anticipato, il primo periodico italiano a dedicare spazio ai fumetti fu il «Corriere dei Piccoli» in cui, alle immagini dei personaggi caratteristici della pagina stampata d'oltre Oceano, si affiancarono nel corso degli anni personaggi nati dalle matite di alcuni tra i più celebri illustratori dell'epoca.

¹⁵ Va fatto notare che a fianco al «Corriere dei Ragazzi» si era inizialmente mantenuto anche il «Corriere dei Piccoli», che usciva come supplemento del primo. Nell'antica testata continuavano a operare gli illustratori classici, la cui notorietà era ormai da tempo affermata. A partire dalla seconda metà del 1972 il «Corriere dei piccoli» torna a operare autonomamente, godendo di vita autonoma rispetto al nuovo «Corriere dei Ragazzi», il quale, dopo alcune battute d'arresto, sospese la sua produzione a favore del più anziano settimanale.

Ma nonostante nel nostro continente il genere fumettistico iniziò a circolare solo a partire dal primo decennio del Novecento, influenzando da questo momento in poi l'immaginazione dei lettori, va ricordato che le prime strisce apparvero in America e, più precisamente, negli Stati Uniti, già dalla fine dell'Ottocento.

Nel 1894 il giornale americano «Examiner» vede infatti la produzione di alcune strisce in bianco e nero in cui venivano raccontate le storie dei *Little Bears*, orsacchiotti bianchi e neri privi di una marcata caratterizzazione i quali, attraverso l'uso di didascalie (siamo ancora distanti dalle più moderne “nuvolette”), narravano storie ed eventi divertenti su temi comuni.¹⁶ Sebbene queste prime vignette non rappresentassero altro che la forma embrionale di ciò che sarà il fumetto, che da lì a qualche anno sarebbe scoppiato come vero e proprio fenomeno giornalistico, è interessante ricordare che gli orsacchiotti furono i primi reali personaggi a comparire all'interno del giornale in maniera seriale e programmata, sebbene non li si riconosca come capostipiti del genere.

Il primato infatti, a causa di una breve latitanza dei *Little Bears* dalla pagina stampata, va a un altro personaggio americano scaturito dalla penna di Richard F. Outcault. La sua tavola apparve per la prima volta come supplemento al giornale «New York World», il cui proprietario, Joseph Pulitzer, aveva da subito intuito l'importanza di disporre all'interno del numero della domenica una pagina colorata che attirasse l'occhio del lettore. Nella tavola del 5 maggio 1895

Tra la folla di ragazzi irriverenti ne spiccava uno con la testa grossa e le orecchie a sventola, francamente brutto, con una specie di camicione giallo che gli

¹⁶ Le prime strisce a fumetti mostravano personaggi semplici calati in situazioni banali: lo scopo di queste prime strisce (create inizialmente attraverso l'uso di silhouette) era quello di dare un'immagine della società interpretata in modo satirico; da qui l'uso caricaturale delle figure, la ricorrenza dei temi e la predominanza dell'ironia utilizzata per divertire il pubblico di lettori e distrarlo dagli impegni quotidiani.

lasciava scoperti solo il viso, le mani e i piedi: Yellow Kid.¹⁷

Da questo ‘lieto evento’ si può quindi intuire che, mentre in Europa si era ancora legati a un’idea di romanzo che prendesse l’avvio dal mondo reale e dalla condizione della popolazione, gli americani si davano pena di ‘inventare’ una cosa tanto semplice e allo stesso modo tanto potente da influenzare nel corso degli anni l’interesse di migliaia di lettori: la modernità.

Bisogna precisare, per amor del vero, che *Yellow Kid* era ancora molto distante dal fumetto per come lo conosciamo oggi: le strisce non presentavano infatti il dinamismo e la velocità che saranno caratteristici delle tavole successive e i dialoghi erano praticamente inesistenti, venendo invece sostituiti da delle didascalie che componevano la parte testuale; eppure, la presenza fissa di questo personaggio «francamente brutto» all’interno delle pagine del giornale e il suo legame con i *mass media*,¹⁸ fanno sì che i critici identifichino il 1895 – con l’irrompere della presenza di quel personaggio – come l’anno di svolta per la pagina stampata e anno di nascita del fumetto.

All’inizio del nostro secolo il linguaggio e le convenzioni del fumetto hanno ormai un loro codice accettato dai lettori. Le regole del fumetto, vale a dire le immagini riquadrate in sequenza, la dinamica dei movimenti e dei tempi, le onomatopее (i vari snif, smack, ecc) e le nuvolette in cui sono racchiusi i dialoghi sono ormai stabilite.¹⁹

¹⁷ CARLO BORDONI – FRANCO FOSSATI, *Dal feuilleton al fumetto*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 103.

¹⁸ Yellow Kid fu il primo personaggio ad intrattenere veri e propri rapporti con il mondo mass mediatico. La notorietà di questo piccolo bambino fu infatti alimentata dall’uso che se ne fece all’interno di pubblicità.

¹⁹ C. BORDONI – F. FOSSATI, *Dal feuilleton al fumetto*, cit., p. 105.

Le strisce comiche nel giro di un breve periodo erano state in grado di conquistare un loro luogo all'interno delle pubblicazioni tanto che dalla scadenza settimanale con cui venivano edite, solitamente all'interno del giornale della domenica, iniziarono a poco a poco a venir stampate giornalmente. Le critiche e le preoccupazioni dei lettori 'seri' a nulla valsero contro il potere dilagante di questo mondo a colori. Gli eroi della carta patinata aumentarono il loro numero in maniera esponenziale, tanto da triplicare le loro fila nel giro di pochi anni e a iniziare la loro conquista del mondo, 'volando' in tutti gli angoli del globo. I dirigenti dei *syndacates*, agenzie specializzate nel curare la distribuzione delle strisce americane,²⁰ sostenevano che i lettori di tutto il mondo avessero diritto a leggere lo stesso fumetto, dall'Europa fino al Terzo Mondo. E se da un lato questo proposito portò a una certa standardizzazione dell'immagine e dei suoi protagonisti, dall'altro garantì la definitiva affermazione delle *comic strips*.

Anche il fumetto negli anni subì numerose evoluzioni e successive divisioni in generi: come per la letteratura per l'infanzia 'tradizionale', anche all'interno di questo mondo iniziarono a diversificarsi i fumetti di avventura, quelli sentimentali, le strisce comiche e umoristiche e, a partire dagli anni Cinquanta, con la creazione dei Peanuts di Charles M. Schulz, si fece largo un tipo di fumetto che potremmo definire "intellettuale".²¹

²⁰ I *syndacates* erano le agenzie che si occupavano di distribuire le strisce in tutto il mondo, controllando non solo la fedeltà al fumetto originale, ma anche eventuali plaghi. Bisogna infatti ricordare che i fumetti americani non venivano esclusivamente tradotti nei paesi stranieri, ma erano solitamente ridisegnati da illustratori locali. I *syndacates* controllavano perciò la produzione estera e la diffusione delle *strips*, proteggendo in questo modo i loro interessi poiché nella maggior parte dei casi coincidevano con i produttori stessi delle vignette.

²¹ I Peanuts, che tutti oggi conosciamo, sono entrati a far parte dell'immaginario comune sin dai loro primi numeri. Il titolo, sta a significare "cose da poco" o "piccolezze", anche se, forse, questa dicitura poco si sposa con il grado di denuncia presente all'interno delle strisce. Sebbene oggi i personaggi di Schulz potrebbero apparire 'leggeri', nel momento in cui uscirono rappresentarono una rivoluzione. Snoopy, Charlie Brown, Linus e tutto il gruppo di amici avevano infatti come scopo quello di mettere a nudo le

Dall'America i fumetti dunque furono capaci di conquistare il mondo. Anche in Italia, nonostante le numerose battute d'arresto, si cominciò a stampare i fumetti americani a cui venivano affiancate altre produzioni nostrane. L'esperienza del «Corriere» fu forse quella più significativa, ma non l'unica. Il fumetto era visto come chiave per arrivare al popolo; proprio per questo motivo esso dovette farsi interprete dei tempi che si modificavano.

Durante il periodo fascista, la censura si abbatté sulle strisce che arrivavano da oltre Oceano²² e il Regime impose dei propri modelli di riferimento. Tra le strisce si potevano leggere le avventure di giovani balilla e nel corso delle storie raccontate sempre più ragazzi decidevano di dedicarsi alla patria, scegliendo l'arruolamento volontario. Anche in questo si può leggere un chiaro elemento che certifica la diffusione e la partecipazione al fumetto da parte della popolazione.

In Italia, terminato il periodo fascista che con la sua rigida censura aveva posto al vaglio ogni canale culturale, il fumetto torna a godere di maggior respiro. In questo momento si comincia a interrogarsi sulla valenza letteraria e sociale del *medium* in maniera più critica, additandolo da un lato come elemento povero e privo di dignità, dall'altro come nuovo mezzo di comunicazione di massa, quale effettivamente era, capace di parlare al lettore in un modo più chiaro e semplice. Critici come Umberto Eco si dimostrano favorevoli alla diffusione delle strisce, riconoscendo alle “storielle a quadretti” una maggiore complessità dato l'impiego al loro interno di diversi elementi: al

nevrosi dell'essere umano. Con le sue taglienti battute Schulz si schierava contro ogni discriminazione, fosse essa di razza, sociale o culturale. Le vignette avevano come scopo quello di far riflettere il lettore davanti alle ingiustizie quotidiane, smascherando i falsi miti e le false credenze.

²² Una curiosità: pare che il Duce, nell'imporre la censura ai fumetti americani, cercò di continuare il più possibile la diffusione dei fumetti di Walt Disney, *Topolino* in particolare, perché venivano letti dagli ultimogeniti i quali volevano continuare a seguire le avventure del loro beniamino. *Topolino*, non a caso, fu l'ultimo fumetto a venir eliminato nel 1942.

fumetto, infatti, comincia a venir riconosciuta la capacità di coniugare diverse forme di linguaggio, quali l'uso dell'immagine e il suo legame con il testo scritto, che sottrae le strisce dalla banalità e dalla eccessiva semplicità con cui inizialmente erano state giudicate.

Negli anni Cinquanta tuttavia, il fumetto subisce un arresto dovuto al serpeggiare all'interno del mondo intellettuale dell'idea che attraverso le sue pagine venissero diffusi messaggi violenti in grado di corrompere le menti dei giovani e di spingere alla delinquenza. C'è però da precisare che i giudizi negativi erano limitati a una sola area culturale, a fianco della quale negli stessi anni erano presenti pensieri opposti, o comunque di tono più moderato.

Ermanno Detti sottolinea come

sebbene il giudizio negativo sul fumetto sia stato nel complesso piuttosto generale, va precisato che per tutti gli anni Cinquanta le posizioni restarono diverse a seconda delle ideologie di fondo delle varie componenti culturali e politiche, allora, in clima di guerra fredda, molto caratterizzate e delineate. I più accaniti furono i cattolici che collegavano il fumetto a fenomeni di delinquenza e di corruzione, mentre dalla parte laica e marxista le preoccupazioni variavano dal problema della povertà dello strumento a quello dei contenuti da esso veicolati.²³

Eppure, in entrambi i casi²⁴ il fumetto veniva ampiamente utilizzato, in maniera più o meno controllata, per diffondere gli ideali di partito. Nonostante i numerosi e feroci

²³ ERMANNO DETTI, *Il fumetto tra cultura e scuola*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 15.

²⁴ Tra le principali testate di fumetti si possono ricordare, ad esempio, «Il Vittorioso» di stampo cattolico, e, oltre al già citato «Corriere dei Piccoli», «Il Pioniere» di area laica e marxista. «Il Vittorioso» utilizzava il fumetto come strumento di diffusioni di principi morali e moderatamente democratici; al contrario il «Corriere» e, ancor più, il «Pioniere» sfruttavano la pagina stampata per introdurre all'interno del mondo dell'infanzia valori di libertà e uguaglianza sociale. Proprio all'esperienza del «Pioniere» collaborò anche Gianni Rodari il quale, come vedremo, ebbe una posizione ambigua e in costante evoluzione sull'uso e sulla dignità dei fumetti.

attacchi che subì da parte della componente cattolica della società, una delle esperienze più significative in Italia di periodici per ragazzi fu proprio quella del «Pioniere»: questo, nonostante le critiche, riuscì a porre le basi non solo per quello che a partire dagli anni Sessanta diventerà il mondo del fumetto, ma anche per quella che sarà la parte più vivace della letteratura per l'infanzia degli anni a venire.

III.2.1. Fumetti e intellettuali: la posizione di Gianni Rodari

L'apparizione del fumetto in Italia venne accolta da parte dell'*élite* intellettuale con posizioni molto differenti. In sostanza, le fazioni si dividevano tra chi vedeva nelle strisce uno strumento privo di forza e chi, invece, era stato capace di coglierne gli aspetti più innovativi e di accoglierlo come nuovo mezzo con una propria autonomia. Posizione intermedia tra queste due facce della medaglia è quella di Gianni Rodari, grande pioniere della letteratura per l'infanzia.

L'autore infatti assunse nei confronti delle strisce una posizione ambigua e mobile, che gli permise, senza mai schierarsi apertamente, di vedere il fumetto in maniera lucida, cogliendone le contraddizioni e il valore.

Sebbene infatti nel pensiero di Rodari rimanga fissa l'idea che il fumetto non può essere considerato come strumento di corruzione giovanile e che, soprattutto, non possa essere posto come alternativa al libro o come responsabile dell'abbandono della lettura da parte dei giovani, c'è nell'autore una certa diffidenza nei confronti delle vignette.

Ripercorrendo le tappe evolutive della considerazione del poeta di Omegna verso i fumetti, si può seguire un percorso lineare che va dagli anni Cinquanta fino alla pubblicazione della *Grammatica della Fantasia*: in questo periodo i giudizi si alternano

e si modificano, passando dall'iniziale entusiasmo all'indifferenza, dalla critica fino alla finale accettazione.

Nel 1952 Rodari fu il primo a vedere nel fumetto qualcosa di nuovo, capace di raccontare anche con le figure ciò che il libro raccontava con l'uso esclusivo delle parole. A questo periodo risale la polemica con Nilde Iotti, che accusava i fumetti americani di narrare storie orripilanti, capaci di allontanare i giovani dalla forma più alta e nobile del libro. Rodari, con l'occhio critico che lo caratterizzava, non manca di rispondere sostenendo che, se da un lato il giudizio negativo che la Iotti aveva sulle strisce potesse in parte essere considerato legittimo, era invece sbagliato sostenere che il fumetto fosse da demonizzare *in toto*, alludendo così all'impossibilità di creare fumetti diversi da quelli che arrivavano dall'altra parte del mondo. Rodari riconosce dunque alcuni meriti al fumetto, tuttavia nutre delle riserve sulla validità del mezzo. Questa posizione verrà estremizzata nel corso degli anni Sessanta, quando l'autore definisce le strisce "cascame culturale". Nonostante questo però, egli non vede nel mezzo un potenziale pericolo per i libri, come invece temeva la parte intellettuale che si schierava completamente contro le "storielle a quadretti". Basti pensare che nel 1965 lo scrittore scriveva che

personalmente non abbiamo mai imputato colpe eccessive al fumetto, che semmai consideriamo – quando costituisca una passione ossessiva ed esclusiva – un sintomo, non una causa, di povertà culturale e morale – una povertà che ha ben altre cause ed origini nella vita familiare, scolastica, sociale, ecc.

Senza condividere l'infatuazione per un prodotto che ci sembra un cascame culturale, dove non è semplicemente la continuazione di un genere di satira e di umorismo che può avere la sua utilità, non condividiamo nemmeno le condanne moralistiche e aristocratiche. Per un lettore intelligente e critico, il fumetto sarà un semplice materiale di svago. Un ragazzo culturalmente aperto e ricco si stancherà presto di una lettura che gli offre solo l'interminabile ripetizione di vicende che

hanno scarso rapporto con gli interessi meno superficiali della sua personalità.²⁵

Il fumetto in questi anni gode dunque di una velata indifferenza da parte dell'autore, il quale non teme le strisce semplicemente perché le considera un mezzo troppo povero perché possa costituire un reale pericolo. Potrebbe dunque stupire vedere, nel giro di pochi anni, un Rodari completamente diverso, che loda i fumetti e ne utilizza i personaggi, elevandoli a protagonisti delle proprie storie.

Negli anni Settanta il fumetto diventa per Rodari la prima scelta spontanea e non influenzata che il lettore compie. Nelle vignette egli identifica la fucina di immagini del futuro adulto e vi riconosce lo stimolo all'intelligenza del lettore, chiamato a completare con la propria capacità di comprensione i 'salti' tra un quadretto e l'altro. La lettura dei fumetti comporta secondo l'autore una compartecipazione di chi si pone di fronte alla pagina stampata e che è chiamato in causa come presenza attiva. Più che con il libro, il bambino che legge fumetti

deve, per prima cosa, individuare e riconoscere i personaggi nelle successive situazioni, mantenere salda la loro identità nelle diverse posizioni che assumono con espressioni mutevoli, presentandosi a volte in diverse colorazioni, di cui egli stesso interpreterà il significato: rosso, la rabbia, giallo, la paura... [...]

A personaggi egli deve attribuire una voce. [...] Contemporaneamente egli deve riconoscere e distinguere gli ambienti, interni ed esterni. [...]

Un intervento attivo, anzi attivissimo, dell'immaginazione è richiesto per riempire i vuoti tra una vignetta e l'altra. [...] Per un bambino di sei-sette anni mi sembra un lavoro sufficientemente impegnativo, ricco di operazioni logiche e fantastiche, indipendentemente dal valore e dai contenuti del fumetto, che qui non sono in discussione. La sua immaginazione non assiste passiva, ma è sollecitata a

²⁵ G. RODARI, *La letteratura infantile oggi*, in *Scuola di fantasia*, cit., p. 103.

prendere posizione, ad analizzare e sintetizzare, classificare e decidere.²⁶

Certamente non possiamo evitare di notare che il cambiamento del pensiero di Rodari corre di pari passo con la crescente sensibilità verso il fumetto. Negli anni Settanta infatti le strisce avevano scavalcato le barriere culturali entrando a pieno titolo non solo nel pensiero comune, ma anche approdando al mondo universitario. Rodari, come spesso succede per quel che concerne la sua produzione, aveva anticipato i tempi. Già dagli anni Sessanta infatti il mondo dei fumetti aveva fatto la propria comparsa nelle opere rodariane, divenendo protagonista di alcuni scritti in prosa. Nelle *Favole al telefono*, ad esempio, troviamo la storia di un topolino che aveva abbandonato il proprio mondo, quello dei fumetti, per entrare nel mondo reale. La vicenda ruota attorno alla difficoltà del personaggio disegnato ad adeguarsi alla società e a farsi accettare dai suoi simili nel mondo reale. Tutto si conclude bene quando il topolino incontra ciò che di più diverso e di più simile a lui poteva esserci: un gatto di fantasia, anche lui appartenente alle strisce disegnate, e i due, così diametralmente opposti, finiscono per riconoscersi e per diventare amici. *Il topo dei fumetti*, oltre ad essere un magistrale invito al superamento delle diversità può essere vista anche come una precisazione: i due personaggi si capiscono perché provengono dallo stesso mondo e condividono il medesimo codice espressivo. Come sottolinea Ermanno Detti, il racconto rappresenta «l'idea del fumetto è un genere a sé, con un suo codice, con un suo linguaggio, con sue caratteristiche peculiari».²⁷

²⁶ G. RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 154–156.

²⁷ E. DETTI, *Rodari e I fumetti*, in *Se la fantasia cavalca con la ragion. Prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, a cura di Carmine De Luca, Convegno nel decennale della “Grammatica della fantasia”, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982, p. 120.

Rodari fu un attento osservatore del mondo a colori che dall'America invase il panorama italiano, mostrandosi ancora una volta grande interprete dei cambiamenti e delle innovazioni del mondo della cultura, in quegli anni ancora così chiuso.

III.3. Implicazioni del fumetto: campi di indagine

La grandissima diffusione che il fumetto ha ottenuto negli anni ha fatto sì che si cominciasse a studiarlo chiamando in causa numerose discipline. Come la letteratura per l'infanzia, anche questo genere è venuto negli anni a costituire un vero e proprio "fenomeno", seguito e analizzato dal punto di vista delle implicazioni sociali e psicologiche che ne conseguivano. La sociologia e la psicologia costituiscono così solo due dei campi di studio che hanno approcciato le strisce nel corso del Novecento. A fianco a esse, le principali indagini sono svolte in campo antropologico e pedagogico.

La sociologia considera il fumetto come specchio della realtà da cui scaturisce. L'accusa che si muoveva al genere, di essere cioè in grado di influenzare le menti dei lettori e di spingerli a ricalcare i comportamenti violenti di cui spesso i protagonisti dei fumetti si macchiavano, viene perciò a cadere; se, infatti si accetta la tesi che sia il fumetto a germogliare all'interno di una data cultura, non si potrà che concludere che questo non sia la *causa* di fenomeni violenti, ma, al contrario, ne costituisca la diretta *conseguenza*. Le contraddizioni e le angosce del mondo si riflettevano sul fumetto e lo caratterizzavano, lasciandolo infine come testimonianza di evoluzione di pensieri e idee.²⁸

²⁸ A tal proposito ricordiamo le strisce di Schulz, i cui personaggi erano impiegati per incarnare, smascherare e far emergere le psicosi dell'essere umano.

Proprio questa tesi porta un sociologo italiano, Roberto Giammanco, a conferire al fumetto, in particolare quello americano, un duplice valore: il riflesso di una società con all'interno numerose contraddizioni, che daranno vita a prodotti di bassa lega e di poco spessore; dall'altro chiama in causa il fumetto per denunciare le storture e le ingiustizie sociali, quando il prodotto si mostra ben riuscito. Proprio per questo, secondo Giammanco, nel fumetto si potrebbe trovare un 'buon alleato' contro le incongruenze: eliminando il primo non si eliminerebbero le seconde, tuttavia mostrando all'interno delle strisce le angosce sociali, si potrebbe tentare di mettere a nudo la società e spingerla a un percorso di autocritica.

Il fumetto sembra dunque essere la risposta alle esigenze delle masse: come strumento di diffusione delle conoscenze infatti, le strisce si ponevano come punto di incrocio tra vari strati della popolazione. Il loro carattere, nel mezzo tra arte visiva e testo, permetteva che questo genere venisse compreso da una larga fascia di pubblico connotata da diversi livelli culturali. Il rischio secondo gli antropologi poteva essere quello che le fasce più alte della società si servissero delle *strips* per influenzare i ceti più umili e meno alfabetizzati.

Il fumetto riesce a cogliere "l'immaginazione collettiva" di quel pubblico così eterogeneo, sia attraverso la rappresentazione di un mondo popolare o caotico, [...] sia attraverso l'immagine che è strumento di comunicare anche a chi non sa leggere o sa leggere appena, sia attraverso il *balloon* contenente un linguaggio immediato, facile, sintetico, quando non era anche un misto di linguaggi diversi.²⁹

²⁹ E. DETTI, *Il fumetto tra cultura e scuola*, cit., p. 60.

Il fumetto dal punto di vista antropologico può quindi essere considerato come uno strumento per unificare uomini appartenenti a fasce diverse della società.

Ma gli approcci psicologici e sociologici, come abbiamo detto, non sono che due degli aspetti sotto cui i fumetti possono essere considerati; addirittura, le due discipline costituiscono la base di partenza per un altro campo di indagini, che ha cercato di ‘smontare’ il fumetto e analizzarlo nelle sue varie componenti: la semiologia infatti comincia a interrogarsi non tanto sulla valenza morale e le implicazioni delle strisce, quanto sul loro linguaggio e sulla possibilità di considerare *in toto* un genere che invece si mostra composito, coniugando elementi derivanti dall’arte visiva, come il disegno e il colore, e altri direttamente inquadrabili all’interno dell’area letteraria, come il testo scritto e le onomatopee. La domanda che i semiologi si ponevano era dunque se si potesse considerare il fumetto nella sua totalità nonostante in esso confluissero elementi di natura diversa che non potevano essere analizzabili attraverso gli stessi criteri di indagine. Per l’analisi del *medium* la sociologia è partita dunque dalla destrutturazione dello stesso nelle caratteristiche principi che lo compongono e nell’analisi delle strisce secondo criteri diversi da quelli utilizzabili per i testi meramente letterari, delimitandole come un genere narrativo a se stante, dotato di una propria autonomia.

Tra le componenti isolate, la semiologia individua nel fumetto tre grandi aree: i personaggi; le vignette, e le tecniche narrative vere e proprie.

Gli attanti, così sono definiti i personaggi che prendono, appunto, azione all’interno della striscia, sono caratterizzati dalla loro divisione tra personaggi “buoni” e personaggi “cattivi”; essi, che sono fondamentali per lo svolgimento dell’azione nelle *strips*, sono caratterizzati dalla fissità e dalla ripetitività con cui si mostrano: gli elementi che li contraddistinguono, come ad esempio i tratti iconici del volto, il vestiario,

l'espressione e le forme che assumono, vengono utilizzati per tipizzare le persone o gli animali, i quali vengono inoltre distinti per delle qualità che si ripetono; intelligenza, furbizia, avarizia e coraggio sono solo alcuni dei valori che i personaggi incarnano. La regolarità con cui gli attanti si mostrano costituisce un elemento 'sicuro' per il lettore, che, davanti alle vicende di un dato eroe, è già cosciente di cosa debba aspettarsi dal racconto. Un errore che è stato commesso da molte testate, soprattutto nel periodo conseguente la Seconda Guerra Mondiale, è infatti stato proprio quello di aver fatto crescere i loro personaggi, come se il tempo da essi vissuto trascorresse realmente dentro e fuori la pagina stampata. La crescita dei personaggi veniva a trasgredire il principio della regolarità dell'azione, rassicurante proprio perché prevedibile.

I protagonisti del fumetto sono quindi connotati da una costante ripetitività che, anziché stancare il lettore, lo avvolge nel calore di un mondo in cui nessun principio viene scardinato.

La semiologia, nell'analisi di questo *medium*, considera inoltre le vignette e le tecniche narrative: le prime vengono analizzate per individuare il rapporto che intercorre tra il testo scritto e i disegni che le compongono, le seconde per verificare quali strutture soggiacciono al racconto. Le vignette costituiscono un singolo frammento da cui l'intero fumetto è composto, esattamente come, a livello cinematografico, è la successione delle scene a dar vita al montaggio nel suo complesso. La semiologia, prendendo in considerazione questi 'quadretti', li analizza da diversi punti di vista per studiare le relazioni che intercorrono tra una scena e l'altra. Il fenomeno percettivo che così si crea dà dunque vita a una successione analizzabile da diversi lati:

- Il metodo di rappresentazione della nuvoletta, che indica al lettore l'azione che il protagonista compie; a seconda della forma della vignetta e in base al diverso carattere

tipografico utilizzato, infatti chi legge è in grado di capire se il personaggio sta parlando, pensando, urlando o parlando sottovoce.

- L'inquadratura, ossia la prospettiva utilizzata, crea una serie di piani sui quali l'immagine si dispone, suggerendo al lettore una diversa atmosfera a cui contribuisce anche l'uso del colore.

- Le tecniche narrative vengono analizzate per indagare in che modo si compongono i temi e le situazioni che contribuiscono a creare i fenomeni di ripetitività tipici delle strisce. Gli autori infatti sfruttano la struttura iterativa tipica della letteratura popolare e la 'piegano' a favore dell'effetto narrativo desiderato: a seconda dell'effetto voluto infatti, le strisce si avvalgono del grado di creatività del disegnatore per ottenere effetti comici, satirici e più spiccatamente aderenti alla realtà.

La destrutturazione del fumetto compiuta dalla semiologia dovrebbe essere inoltre strettamente legata alla realtà sociologica. La frammentazione delle strisce infatti dovrebbe tener conto, per un'analisi che sia il più possibile sincera, della realtà sociale in cui un dato fumetto è venuto a svilupparsi. Se infatti è vero che all'interno dei fumetti prendono forma anche le trasformazioni sociali, le idee politiche e le aspirazioni della massa, un'analisi delle singole parti da cui esso è composto non può essere avulsa dal contesto in cui il mezzo è nato e cresciuto. Non a caso, come si diceva, il fumetto costituisce uno specchio della società e un'interpretazione della sua realtà.

Il mondo dei fumetti, all'inizio giudicato banale e semplice, viene nel corso degli anni affermando le proprie caratteristiche, aprendo una serie di campi di indagine e ricerca ancora da approfondire. La complessità e il diverso impiego di diverse forme lo rende un mezzo non scontato, capace di attirare i bambini e gli adulti, in un vortice di colori i cui significati sono molto più profondi di quanto superficialmente appaia.

CONCLUSIONI

In questo percorso abbiamo visto come la letteratura per l'infanzia miri al riconoscimento della stessa dignità della letteratura giudicata "più colta". Come spesso avviene nei confronti dei generi ritenuti, almeno inizialmente, minori, la critica ufficiale si dimostra restia a includere al proprio interno fenomeni di cultura di massa, preferendo riservare loro un posto di facile consumo e larga diffusione di pubblico, ma sottraendo a essi il grado di ufficialità e importanza di cui si avvalgono i grandi classici.

Il mondo dei fumetti ha cercato di farsi largo all'interno del mondo culturale, manifestando una complessità inizialmente sconosciuta: il largo impiego che in essi si fa delle immagini, coniugate al testo scritto e a elementi derivanti dal campo artistico, quali il colore, il piano, la prospettiva e la tipizzazione dei personaggi, permettono che all'interno di questo genere confluiscono idee e caratteri derivanti dalle più grandi arti umanistiche.

Senza voler in questa sede 'scomodare' discendenti nobili volti a conferire a queste strisce natali illustri, come nel caso di chi considera il fumetto la trasposizione moderna di una tradizione visiva consolidata atta a far sì che anche gli analfabeti potessero godere del racconto attraverso la decifrazione delle immagini (come, ad esempio, per citare solo due casi famosi, la Bibbia degli illetterati e la Colonna Traiana),

sembra però opportuno ricordare che ciò che ha permesso che questo genere dilagasse è proprio la facilità con cui poteva essere letto; attenzione, però: facilità, non banalità.

Il fumetto infatti è un genere tutt'altro che banale: le sue strisce erano il frutto di un'analisi, a volte comica e umoristica, a volte, invece, più marcatamente reale, della società in cui venivano concepite. I "quadretti" inoltre, erano – e sono – capaci di raggiungere un pubblico ampissimo, facendosi così veicolo per la trasmissione di idee e sentimenti.

Proprio per questa particolarità, credo nella possibilità da parte del fumetto di essere usato in maniera più consapevole e come strumento nuovo.

Chi scrive si dimostra concorde con Ermanno Detti che sosteneva che «chiunque si accingesse alla compilazione di una nuova grammatica o antologia destinate alla nostra scuola non potrebbe ignorare il fumetto».¹

Tentativi di introdurre il fumetto nelle scuole si sono susseguiti nel corso degli anni, anche se in pochi casi con risultati soddisfacenti: sebbene infatti attraverso l'uso di questo mezzo i ragazzi erano chiamati a destrutturare il fumetto e a identificarne una grammatica, va detto che il suo utilizzo come canale scolastico comporterebbe lo snaturamento di un mezzo nato come fonte di divertimento e destinato a una lettura disinteressata. Dall'altro lato però mi sembra utile suggerire una via di mezzo: attraverso l'analisi dell'opere di Rodari abbiamo visto l'avversione che l'autore manifestava nei confronti di una scuola seria che, come nel caso del povero Carletto, incanala l'intelligenza dei bambini in un sistema prestabilito.

¹ E. DETTI, *Il fumetto tra cultura e scuola*, cit., p. 1.

Se è vero infatti che «la scuola è meglio farla ridendo che piangendo»² si dovrebbe cercare di sfruttare ogni mezzo che riesca ad attirare l'attenzione degli studenti e a spingerli alla conoscenza attraverso la stimolazione della loro curiosità. Il fumetto, certamente utilizzato sotto la guida dell'istituzione scolastica, mi sembra un buon mezzo per rendere la cultura divertente.

I passi che questo genere paraletterario ha compiuto negli ultimi anni sono molti e grandi; inizialmente ostacolato, questo genere è stato capace di farsi accettare non solo dal pubblico di massa, ma anche dalla critica più colta, che ha cercato di sviscerarlo per studiarne le implicazioni psicologiche, sociologiche e, come abbiamo visto, anche semiotiche.

Considerare il fumetto come materiale su cui studiare e attraverso cui apprendere può certo sembrare una pazzia, ma sono convinta che la stimolazione dell'intelligenza vada condotta attraverso ogni mezzo, al fine di dare a chiunque una formazione di base che, come sosteneva Rodari, non deve necessariamente essere raggiunta attraverso l'uso di brutti voti e parole pesanti. Forse, solo in questo modo si potranno «liberare gli schiavi / che si credono liberi».

² G. RODARI, *Esercizi di fantasia*, cit., p. 65.

BIBLIOGRAFIA

BORDONI, CLAUDIO – FOSSATI, FRANCO, *Dal feuilleton al fumetto*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2014, [1993].

CIARI, BRUNO, *I modi dell'insegnare*, a cura di Alberto Alberti, Roma, Editori Riuniti, 1975.

D'AMATO, MARINA, *Lo schermo incantato. Trent'anni di televisione per ragazzi*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

DETTI, ERMANNINO, *Il fumetto tra cultura e scuola*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

FAETI, ANTONIO, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli Editore, 2011, [1972].

- *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2011, [1995].

- *I tesori e le isole. Infanzia, immaginario, libri e altri media*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- *La «camera» dei bambini. Cinema, mass media, fumetti, educazione*, Bari, Dedalo, 1983.

FOSSATI, FRANCO, *Walt Disney e l'impero disneyano*, Roma, Editori Riuniti, 1986.

Gianni Rodari. *Atti della giornata di studi*, a cura di Luciano Marucci e Anna Maria Novelli, Ascoli Piceno, 25 maggio 2000.

GIANNI RODARI, *Esercizi di fantasia*, a cura di Filippo Nibbi, Torino, Einaudi, 2016.

- *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventar storie*, Torino, Einaudi, 2013, [1973].
- *I cinque libri. Storie fantastiche, favole, filastrocche*. Torino, Einaudi, 1993.
- *Il Libro degli errori*, Torino, Einaudi, 1991, [1964].
- *La torta in cielo*, Torino, Einaudi, 2009, [1966].
- *Novelle fatte a macchina*, Torino, Einaudi, 1973.
- *Scuola di fantasia*, a cura di Carmine De Luca, Torino, Einaudi, 2014.

HANDLER SPITZ, ELLEN, *Libri con le figure. Un viaggio tra parole e immagini*, trad. it. Di Ilva Tron, Milano, Mondadori, 2001.

HAZARD, PAUL, *Uomini ragazzi e libri. Problemi di letteratura infantile, ieri e oggi*, trad. it. Di A. De Marchis, Roma, Editore Armando Armando, 1963.

Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana, a cura di Franco Ghilardi, Firenze, Nuova Guaraldi Editrice, 1982.

Il fumetto nella scuola per l'infanzia, a cura di Centro di Documentazione Comunicazione e Linguaggio – Centro di Documentazione Attività Espressive - Gian Piero Quaglino, Torino, Tipografia Toso, 1984.

La Grande Esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile, a cura di Francelia Butler, Milano, Emme editori, 1978.

La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca, a cura di Anna Ascenzi, Milano, V&P Università, 2002.

Leggere Rodari, supplemento a «Educazione oggi», Pavia, Gennaio 1981.

LUGLI, ANTONIO, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e per la gioventù*, Bologna, Cappelli Editore, 1982.

MUNARI, BRUNO, *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*, Bari, Laterza, 1988, [1981].

PALLOTTINO, PAOLA, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.

PENNAC, DANIEL, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 2000, [1993].

SARTRE, JEAN-PAUL, *L'immaginazione*, Milano, Bompiani, 1962, [1936].

- *Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, 1962, [1939]

Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari, a cura di Carmine De Luca, Convegno nel decennale della "Grammatica della fantasia", Reggio Emilia, 10 – 12 novembre 1982.

TRONCI, FRANCESCO, *La letteratura senza tempo. Forme e modi per l'educazione dell'immaginario infantile*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

VYGOTSKIJ, LEV SEMËNOVIČ, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, Editori Riuniti, 1972.