Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di laurea

Quasi adatta
La letteratura per l'infanzia, un'emarginata di prestigio nel panorama letterario

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatori
Prof.ssa Monica Giachino
Prof. Valerio Vianello

Laureanda
Roberta Favero

Matricola
838758

Anno Accademico
2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE 4

CAPITOLO PRIMO

LA LETTERATURA PER L'INFANZIA

E I SUOI PARADOSSI APPARENTI 8

I.1. Terminologie inadeguate 8

I.2. Un'origine che si perde nei secoli 14

I.3. L'esclusa 26

I.3.1. La narrativa didattica e il romanzo di formazione 40

I.3.2. La narrativa sovversiva e la fiaba 46

I.4. La censura 60

I.5. Il caso Italia 68

I.6. Scrivere per adulti o per bambini e ragazzi: cosa cambia? 75

I.7. Conclusione: ieri e oggi, cos'è cambiato? 79

CAPITOLO SECONDO

INDIVIDUALITÀ PIUTTOSTO CHE OMOLOGAZIONE 82

II.1. *Pinocchio, Cuore e Gian Burrasca* 82

II.2. La rivincita delle «Piccole Donne» 103

II.3. Piccoli eroi per grandi problemi 115

II.3.1. Roald Dahl e la sua imprescindibile coerenza 116

II.3.2. Un punto di vista differente in *Il mondo fino a 7* 124

II.3.3. Il pregio di essere diversi 127

II.3.4. La forza di essere se stessi 133

II.3.5. *L'inventore di sogni* e *Un ponte per Terabithia* 139

II.5. Rivisitazioni di una fiaba classica: Cappuccetto rosso 143

CAPITOLO TERZO

I BAMBINI DIVENTANO LETTORI 151

III.1. Il lettore protagonista: La storia infinita 151

III.2. Daniel Pennac e l'attenzione al bambino lettore 158

III.3. Pregiudizi e aspetti motivazionali nella lettura dei ragazzi 162

III.3.1. I luoghi, le persone e il tempo della lettura 175

CONCLUSIONI 181

APPENDICE 186

BIBLIOGRAFIA 196

INTRODUZIONE

UNA NUOVA VIA D'ESPRESSIONE

Il libro è il simbolo della cultura per eccellenza e la letteratura testimonia l'identità di un popolo. Il bambino è considerato il futuro della società, eppure la letteratura per i giovani non rispecchia la stessa aurea d'importanza.

> Fu durante l'ora di biologia. Biehl spiegava il darwinismo, la sopravvivenza dei più adatti. Vale ancora, disse, ma è mitigata perché ne attenuiamo le conseguenze, disse così, e fece seguire una pausa. Fu un momento ricco. Non aveva guardato nessuno in particolare, non si rivolgeva mai a un singolo individuo. Ma forse in quell'istante ero io quello che lo capiva meglio. Per chi era dentro, la maggioranza, era difficile capire cosa volesse dire. Quelli erano soprattutto contenti di essere dentro, di essere i più adatti. Per chi ne restava fuori, la paura o la rinuncia rappresentavano quasi tutto, questo si sa. È più facile capire quando uno è sulla linea di confine. Era una legge, questo si capiva. Salvava qualcuno e qualcuno lo scaraventava nella perdizione. Ma con chi stava sul confine si lavorava per attenuare le conseguenze.[1]

La letteratura per l'infanzia di oggi, se si osserva il prestigio all'interno della società, si colloca sulla linea di confine che separa la "grande" letteratura dalla "piccola". Almeno fino a non molti anni fa, in ambito accademico, il libro per bambini non aveva nessun

---

[1] PETER HØEG, *I quasi adatti*, trad. it. di Bruno Berni, Milano, Mondadori, 1997 (Copenhagen 1992), pp. 41-42.

valore letterario: i contenuti, lo stile, la forma erano troppo "semplici". L'unica qualità che gli si attribuiva era di essere un mezzo educativo per preparare i giovani alla vita da adulti e fornirgli nozioni scolastiche. In Italia, perché vengano approfonditi gli studi sulla letteratura per l'infanzia bisogna aspettare gli anni Settanta, grazie alla prima pubblicazione in merito di Antonio Faeti, illustre professore di Letteratura per l'infanzia a Bologna, *Guardare le figure*. Tra le critiche letterarie più note ricevute dalla letteratura giovanile si annovera quella di Benedetto Croce,[2] che la catalogò come ambito letterario secondario, utile in sede scolastica. Il pensiero esposto dall'intellettuale è rappresentativo di un'intera schiera di studiosi. Come ricorda Faeti: «Del resto è appena il caso di segnalare che l'"esclusione" della letteratura per l'infanzia non è mai stata provocata dalla mediocrità staturale dei suoi autori, quanto piuttosto dalla dopolavoristica pochezza dei suoi critici».[3] Sul finire del XX secolo, però, le monografie a riguardo e gli studi inerenti sono aumentati esponenzialmente, soprattutto per quanto riguarda la pedagogia. In ambito letterario ha avuto meno seguito: l'elaborato è un tentativo di indagare quale sia oggi il valore che in letteratura si attribuisce ai libri per bambini e ragazzi e di quale funzione sia portatrice nella società odierna la letteratura per l'infanzia.

Oberto a proposito di cosa dovesse rappresentare la letteratura nella vita di un bambino e di un ragazzo scrisse:

> Il libro, oggi, deve lasciare al ragazzo la libertà di analizzare, decodificare la realtà attraverso la propria esperienza. Deve saper stimolare la curiosità e l'interesse per il mondo circostante, creare un assoluto desiderio di costruzione, di impegno, di attività sociali. Deve orientare alla creatività, aprire a tutti gli aspetti della realtà nella

---

[2] BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1974 (1914), vol. III.
[3] ANTONIO FAETI, *Diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 37.

quale il ragazzo deve calarsi con atteggiamento critico. [4]

Oggi è davvero così? C'è bisogno che il libro si proponga come una lettura multiforme, non più assoggettata all'utile e al didattico, ma che sappia interpretare ed esprimere con immediatezza le esigenze dei bambini e dei ragazzi, rinnovandosi e liberandosi dai pregiudizi.

Attraverso uno sguardo al passato è interessante capire come la letteratura per l'infanzia sia stata percepita e impiegata; cosa sia cambiato nei secoli e infine stabilire come invece sia riconosciuta oggi e che statuto ricopra nella vita di tutti i giorni. L'obiettivo è perseguito attraverso un confronto tra alcune opere esemplari del passato e altre recenti, soprattutto di fine Novecento e degli anni Duemila. L'obiettivo della tesi è sostenuto avendo un occhio di riguardo verso quelle opere che hanno saputo valorizzare i libri per i più piccoli, puntando al lato piacevole e artistico della letteratura, che è consuetudine nelle opere dedicate agli adulti, ma non in quelle per bambini e per ragazzi.

Nel perseguire lo scopo prefissatomi, ho suddiviso il mio lavoro in tre capitoli: il primo mira a definire il campo d'indagine a cui mi sono avvicinata, illustrando le questioni epistemologiche che lo caratterizzano e individuando due istanze predominanti nella materia in questione, una narrativa più mirata alla formazione del lettore e una produzione letteraria percepita come sovversiva. Uno sguardo particolare è stato riservato alla situazione italiana. Il secondo capitolo è dedicato all'analisi di alcuni testi rappresentativi della letteratura di ieri e di oggi, per approfondire cosa sia cambiato nei libri per i giovani. Nel terzo capitolo ho voluto prendere in esame la figura del lettore, per comprendere come sia percepito all'interno della letteratura stessa a lui dedicata. Il lettore in quest'ambito è

---

[4] GIUSEPPE OBERTO, *Letteratura per l'infanzia oggi*, Teramo, Lisciani e Giunti editori, 1981, p. 17.

ben definito avendo una fascia d'età che va dalla preadolescenza al raggiungimento della maggiore età, ma allo stesso tempo è un lettore in evoluzione, in una società che cambia di generazione in generazione molto velocemente, è quindi difficile interpretare cosa possa voler leggere. Il fattore dell'età quanto può influire in un testo?

In questo lavoro, la letteratura giovanile è considerata una forma d'arte a tutti gli effetti e le opere sono viste in quanto tali. Quest'assunto permetterebbe alla specificità di questa letteratura di assolvere a ogni bisogno come qualsiasi altro lavoro artistico, che sia mero piacere passeggero, o l'espressione di una qualsiasi forma di passione forte, che così entri nei favori dei suoi piccoli lettori, provocando loro anche meraviglia. Molte grandi opere catalogate come dei classici sono considerate tali perché di fatto sono universali, sono lette da bambini e da adulti, ma disposte sugli scaffali della letteratura per l'infanzia perché essa le ha fatte proprie. Questi testi sono intramontabili, perché non scritti con intento pedagogico.

Il mondo del libro è in continua evoluzione, ma a essere più a rischio in questa corsa verso il futuro di tale oggetto sono i bambini, che possono perdere il valore della bellezza del leggere. Incombe su di loro la minaccia di non sperimentare quel gusto e quel rispetto che provano gli uomini in tale attività. Paul Hazard sente come una necessità l'«abituare i giovani, i fanciulli, a considerare il libro come qualche cosa di inseparabile dalla loro vita, ecco il problema essenziale».[5] L'adulto ha un ruolo importante e una grande responsabilità, instillare e coltivare la passione per la lettura.

---

[5] PAUL HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, trad. it. di A. De Marchis, Roma, Armando editore, 1967[3] , (Paris 1932), p. 9.

CAPITOLO PRIMO

LA LETTERATURA PER L'INFANZIA E I SUOI PARADOSSI APPARENTI

«La letteratura per l'infanzia è semplice,
ma in questa semplicità può essere profonda
e ricca in maniera sorprendente»[6]

I.1. Terminologie inadeguate

La letteratura per l'infanzia è un campo rimasto inesplorato e screditato per diverso tempo; tutt'oggi, nel pensiero comune, è difficile che le si dia lo stesso valore attribuito alla letteratura per adulti. Come vedremo, ad avvalorare la concezione negativa ha contribuito anche l'intervento d'intellettuali e critici come Benedetto Croce. Oltretutto, i prodotti editoriali che rientrano nel panorama di studi che mi appresto a esaminare sono quanto mai eterogenei: sia dal punto di vista contenutistico, sia da quello della fattura. Nell'ultimo secolo, spiega Angelo Nobile, in un rinnovato concetto di "paraletteratura", sono stati inseriti nella sfera d'interesse della letteratura per l'infanzia anche l'insieme di articoli d'intrattenimento e di svago a linguaggio misto, iconico-verbale, tutti accomunati

---

[6] *La Grande Esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, a cura di Francelia Butler, trad. it. di Giulia Niccolai, Milano, Emme Edizioni, 1980[2] (Philadelphia 1972), p. 9.

dalla dimensione della narratività, o su supporto cartaceo come i fumetti, o sui nuovi strumenti di comunicazione come videogiochi o cartoni animati.[7] Per tali motivi, talvolta, ciò che è fatto rientrare nella letteratura per l'infanzia risulta inconciliabile e contraddittorio. Tutto ciò, nel concreto, porta gli studiosi ad avere difficoltà nel definirla, non riuscendo a mettersi d'accordo sulla dicitura più adatta. A tal proposito si dibatte ancora, cercando di interrogarsi in prima istanza su quali criteri usare per darne una definizione. Gli esperti del campo hanno messo in dubbio l'appellativo "letteratura per l'infanzia", che comunque rimane tuttora il più usato, perché è una terminologia che fornisce un'informazione incompleta sul suo significato, soprattutto per motivi pedagogici, non consentendo di individuare nell'immediato il vero bacino d'utenza, ma anzi fuorviando. Quindi nel mio elaborato vorrei cercare prima di tutto di mettere ordine sulle ipotesi formulate su tale controversia, cosicché risulti evidente fin da subito quanto sia in realtà materia complessa quella che andrò ad affrontare.

Sicuramente, negli anni, chi fosse l'utente o meglio a quale fascia d'età corrispondesse, è stato un argomento dibattuto, che ha creato ulteriori difficoltà per l'attribuzione del nome adatto. Nel caso di "letteratura per l'infanzia" entra in gioco uno dei paradossi che apparentemente si riscontrano: ovvero si utilizza la parola "infanzia", con la quale si indicherebbe la fascia d'età 0-6 anni, invece il campo più studiato e a cui si è prestata maggiore attenzione è stato quello dei ragazzi dai 10 ai 14 anni. Si è appunto verificato un paradosso lessicale, giacché solo negli ultimi anni la fascia d'età più bassa sta ricevendo la giusta attenzione, soprattutto per quanto riguarda gli studi approfonditi che riguardano l'albo illustrato e l'importanza della lettura in età prescolare. Se ora mi

---

[7] Cfr. ANGELO NOBILE, DANIELE GIANCANE, CARLO MARINI, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Storia e critica pedagogica,* Brescia, La Scuola, 2011, p. 8.

soffermo ad analizzare uno per uno i vocaboli utilizzati nel titolo noto che "letteratura" poteva anche essere considerato un azzardo, vista la poca importanza che veniva attribuita alla variegata materia; mentre l'uso della preposizione "per" segnala lo scopo e quindi il destinatario principale per cui essa viene prodotta; inoltre le riserve si pongono ugualmente per la scontata e consapevole intenzionalità comunicativa che avviene tra autore e destinatario, quando è ben noto che molte opere, che fanno parte del panorama letterario giovanile, non sono state pensate e scritte per i bambini e i ragazzi, bensì inglobate solo in un secondo momento per il volere degli stessi. Croce al riguardo notava che «la letteratura per i fanciulli non è mai quella che gli scrittori scrivono, ma quella che i fanciulli nel leggere accettano e fanno propria, scelgono e prescelgono»;[8] la sua potrebbe risultare una generalizzazione perentoria dovuta al "mai", ma certamente non si può dargli torto sul fatto che sia il lettore a scegliere cosa leggere. Secondo Angelo Nobile[9] il "per", nella dicitura, risulta categorico, presentando una letteratura che sembra imposta da una personalità già formata a una in procinto di crescere, in un procedimento ormai inattuale. Altra soluzione equivoca è l'adozione della preposizione "di" in sostituzione a "per", che però lascerebbe presagire una letteratura scritta dai bambini e dai ragazzi. Una proposta interessante a riguardo è stata quella di Hervé A. Cavallera, che successivamente Rodia ha deciso di utilizzare come titolo della sua opera critica: *La narrazione formativa.* [10] Questa terminologia, indubbiamente, pone il *focus* sull'importanza e la portata educativa che ha ogni lettura dei soggetti in età evolutiva.

E va anche precisato che si tratta di una letteratura con un intento chiaramente

[8] B. CROCE, *Pagine sparse*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1943, p. 301.
[9] A. NOBILE, D. GIANCANE, C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza,* cit.
[10] COSIMO RODIA, *La narrazione formativa, Dai classici ai nuovi indirizzi di scrittura*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2010.

> formativo, anche se con esso deve necessariamente essere tutt'uno una valenza narrativa, descrittiva, letteraria, insomma. Perché un libro deve pure esser letto, e per essere letto un libro formativo deve esser piacevole, scritto con garbo e capacità stilistica.[11]

Inoltre sostiene che «la vera letteratura formativa ha intrinseca a sé la natura educativa, direi sapienziale, sicché il lettore la fa propria senza avvedersene, laddove invece, quando si insiste sulla stessa, la si prende a noia, e la si respinge con tedio».[12] Sicuramente concordo con l'idea che l'opera debba essere godibile e scritta stilisticamente bene ma, secondo me, è eccessivo escludere dalla letteratura per l'infanzia tutti i libri che non si propongono di avere intrinsecamente una componente formativa.

Per finire, la parola "infanzia" è stata quella che ha presentato maggiori problematiche, dovendo individuare chi far rientrare in tale categoria. Lo stesso vale però anche per il lessema "ragazzo" che risulta escludere parte dell'utenza di questa letteratura. Nel tempo sono state proposte etichette alternative utilizzate in particolar modo dagli addetti ai lavori per una maggiore precisione, come "letteratura giovanile" adottata negli anni Settanta dalla pedagogista Anna Maria Bernardinis. L'intento era indicare l'insieme delle opere rivolte al giovane destinatario o che comunque sono state prescelte dallo stesso: non tanto per porre l'attenzione sulla condizione anagrafica del lettore in età evolutiva, quanto piuttosto per valorizzare la dimensione culturale-pedagogica della relazione lettore-testo, lettore-lettura, lettore-letteratura, come una condizione di apertura del giovane soggetto al proprio processo di formazione e di una ricerca di senso nel dialogo con gli autori, di auto-realizzazione che si manifesta in una continua scoperta durante tutto il

---

[11] HERVÉ A. CAVALLERA, *Il fascino del "C'era una volta"*, in C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit., p. 5.
[12] Ivi, p. 7.

periodo che va dall'infanzia fino alla soglia dell'età adulta.[13] La pedagogista veneta nel suo operato pone al centro il lettore con l'autonomia che gli è propria e i gusti che lo contraddistinguono: non è accettabile che essere lettore debba a ogni costo voler dire essere educando altrimenti l'alternativa sarebbe di non leggere. Altre soluzioni sono: "letteratura per ragazzi", cambiando il focus rispetto all'infanzia, oppure "letteratura per l'infanzia e l'adolescenza" per consentire una maggiore chiarezza.

Chi ha voluto allontanarsi da una terminologia basata sul lettore e piuttosto concentrarsi sul posto occupato dalla letteratura giovanile nel panorama critico letterario italiano, in particolar modo, sono le studiose Emy Beseghi e Giorgia Grilli, le quali, indagando su tale argomento, hanno deciso di attribuire alla loro opera il titolo di *Letteratura invisibile,* per dare un segnale forte su quanto questa realtà sia importante, ma quanto poco sia stata presa in considerazione. In *Letteratura invisibile* hanno voluto affrontare «la sfida di mostrarla [la letteratura per l'infanzia] nella sua complessità»,[14] perché per molto tempo è rimasta "invisibile" agli occhi dei critici letterari. In realtà, per percepire la complessità di questa letteratura, servirebbe semplicemente leggere anche i soli fattori che comportano le difficoltà nella definizione del nome adatto. Tanto che prima di Beseghi e Grilli, a far notare la mancanza d'interesse e a riflettere sul suo ruolo di emarginata nel campo della letteratura, affidandole il nomignolo di "grande esclusa", è stata, negli anni Settanta, Francelia Butler, dando alla raccolta di saggi da lei curata, tale titolo. L'esclusione della materia dal panorama critico letterario si deve attribuire, in primo

---

[13] Cfr. DONATELLA LOMBELLO, *"La nascita e lo sviluppo della letteratura moderna per l'infanzia libri di testo e letteratura per l'infanzia nell'Ottocento in Italia: il Giannetto e il Giannettino"*, in «The Journal of Linguistic and Intercultural Education – JoLIE» 2, n.2 (2009), pp. 153-163. http://www.uab.ro/jolie/2009_2/16_lombello_donatella.pdf (08/08/2017).

[14] *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, a cura di Emy Beseghi e Giorgia Grilli, Roma, Carocci editore, 2013[2], p. 11.

luogo, alla marginalizzazione negli ambienti accademici: infatti, nella premessa alla sua opera, rimprovera apertamente i colleghi, docenti delle università americane, perché sostengono che la letteratura giovanile sia banale. Il giudizio in merito è basato su un'analisi superficiale di un lessico molto semplificato, chiaramente dovuto al tipo di lettore al quale è rivolto il testo. La letteratura per l'infanzia è quindi considerata non degna di studiosi che possiedono un'istruzione superiore e considerano la complessità di contenuti una componente necessaria della letteratura e non separabile da essa. Oltre a ciò, difficilmente ci si mette a distinguere tra buona e cattiva letteratura in tale settore. Ma analizzando la materia, si può affermare con certezza come in realtà sia centrale la sua posizione nell'immaginario occidentale, anche per comprendere usi e costumi della società che l'ha creata, per la sua stretta connessione con il contesto storico e per la sua minuziosa attenzione alla quotidianità, soprattutto quella vista dagli occhi dei bambini.

Tornando alla denominazione, non ne è stata trovata ancora una univoca, che sia universalmente accettata in ambito nazionale e internazionale per un problema di sistemazione epistemologica del campo letterario come fa notare Angelo Nobile a riguardo, dedicando alla problematica un paragrafo dell'opera *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*.[15] Egli conclude che sia più esaustiva la dicitura "letteratura per l'infanzia e l'adolescenza", anche se piuttosto laboriosa, altrimenti in alternativa "letteratura giovanile" che sostituisce, in breve, "età evolutiva", eliminando così la problematica dell'età del pubblico a cui viene somministrata questa parte della letteratura. Infine, "letteratura per l'infanzia", nonostante sia entrata di diritto nel linguaggio quotidiano e sia la terminologia più familiare e frequente, da molti studiosi però non è stata accettata, preferendo ad essa

---

[15] A. NOBILE, D. GIANCANE, C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza,* cit., pp. 12-18.

una variante. Fausto Materno Bongioanni, ad esempio, ha scelto l'espressione "letteratura per la fanciullezza"; così come Valeri e Monaci hanno intitolato il loro manuale *Letteratura per i fanciulli*. Esattamente come le altre, anche queste espressioni appaiono ancora più riduttive, escludendo sia le fasce d'età più piccole che quelle più grandi.

In ultima istanza, non posso lasciare fuori dalla mia analisi la soluzione adottata da Francesco Tronci: "letteratura senza tempo" è la definizione data alla letteratura rivolta a bambini e ragazzi, ragionando sul fatto che ammetta al nucleo originale «per cooptazione, solo pochi eletti, benché assai ampio sia il numero degli aspiranti»,[16] in un secolo come il Novecento in cui la principale vocazione è quella per la sperimentazione e le maggiori protagoniste sono le avanguardie.

I.2. Un'origine che si perde nei secoli

Solitamente i racconti che fanno parte della letteratura per l'infanzia sono narrazioni che hanno come protagonisti giovani della stessa età dei lettori e in cui questi ultimi possono immedesimarsi, mentre affrontano ostacoli e problematiche di vario genere, infondendo a chi legge la fiducia necessaria e trasmettendo il modello per una crescita positiva. Tale particolare processo è riscontrabile anche negli stessi miti antichi e nelle fiabe popolari. Al bambino era richiesto il superamento di prove emblematiche per entrare di diritto nel mondo degli adulti. Una componente importante, che si trova nella maggior parte dei libri dedicati ai bambini e che permette di conquistarli, è il senso di successo, un

[16] FRANCESCO TRONCI, *Letteratura senza tempo, Forme e modi per l'educazione dell'immaginario infantile*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 3.

ottimismo che li inciti verso la strada giusta, che traspare sempre anche per i casi irrecuperabili come il *Gian Burrasca* di Vamba.[17]

La nascita di una letteratura per il soggetto in evoluzione è una conquista dell'età moderna, quando cioè si forma una coscienza sull'infanzia. Il fanciullo acquista finalmente rilievo e dignità autonoma. Ma si può affermare che le componenti, che hanno reso la letteratura giovanile quella che è attualmente, abbiano un'origine molto antica, quando ancora non si poteva parlare di scrittura e tantomeno di letteratura, come abbiamo accennato subito sopra. Si può, anche se con difficoltà, ricostruire un processo lineare che ha portato alla definizione di "letteratura per l'infanzia". Gianna Marrone,[18] ad esempio, fa risalire le origini di questa materia addirittura agli antichi greci e latini. Inoltre, la studiosa sostiene che anche i graffiti rupestri siano considerabili come delle vere e proprie cronache per tramandare informazioni su chi le incise. Nella narrazione si racchiude la nostra storia; prima dell'invenzione della scrittura che ha permesso agli uomini di lasciare una forma permanente, si trasmetteva ogni cosa oralmente. Ogni resoconto del vissuto ha assunto nel tempo e nello spazio ruoli e significati rilevanti: a livello antropologico, pedagogico e sociale, dai quali non si può prescindere, poiché hanno contribuito all'evoluzione dell'uomo e ne sono parte. Fino all'affermazione della scrittura, le civiltà si basavano su

---

[17] VAMBA, *Il giornalino di Gian Burrasca*, a cura di Anna Colandrea, Bergamo, Atlas, 2009. Vamba, nome d'arte di Luigi Bertelli, è stato scrittore e giornalista italiano, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Il suo romanzo, sulle avventure di Gian Burrasca, venne pubblicato prima in 55 puntate nella rivista da lui fondata nel 1906, «Il Giornalino della Domenica», successivamente in volume nel 1912. L'opera narra le avventure di Giannino Stoppani, soprannominato appunto "Gian Burrasca", perché ovunque si trovasse combinava qualche marachella. Puntualmente arrivavano punizioni che non sortivano nel ragazzino alcun effetto, se non farlo cacciare in altri guai. Il protagonista è un personaggio buono, che non ha cattive intenzioni, anzi è sempre disposto ad aiutare gli altri e a smascherare le cattiverie degli adulti. Ma, attraverso Gian Burrasca, Vamba vuole anche polemizzare contro l'educazione autoritaria, repressiva e violenta di quel tempo. Anche nel suo caso però traspare ottimismo e volontà di miglioramento, Giannino è un ragazzo furbo e intelligente, ma che non riesce a rimanere lontano dai guai; i genitori dimostrano di volergli bene, nonostante siano costretti dai fatti ad adottare soluzioni sempre più drastiche per punire il figlio. L'atteggiamento assunto dalla madre e il padre di Gian Burrasca era il modo dell'epoca per educare e impartire regole, che sarebbero servite per crescere quello che sarebbe diventato un adulto per bene.

[18] GIANNA MARRONE, *Storia della letteratura per l'infanzia*, Roma, Armando, 2002.

una comunicazione di oralità primaria e la voce non era affiancata da nessun altro tipo di supporto: storie di tradizioni, di usi e di costumi di ogni popolo estinto o civilizzato passavano attraverso riti, miti, fiabe e racconti che portarono in seguito alla creazione dei grandi classici della nostra attuale produzione letteraria per l'infanzia e l'adolescenza. L'unica modalità di trasmissione era la memoria e in aiuto a essa si usavano tecniche mnemoniche come il canto e il ritmo. Basti pensare ai grandi poemi omerici, l'*Iliade* e l'*Odissea*, originariamente tramandati oralmente e solo in seguito trascritti. Oggi le stesse tecniche mnemoniche le ritroviamo nelle semplici filastrocche per bambini. Questa fase e quella delle incisioni nelle caverne sono tappe fondamentali per lo sviluppo di una civiltà capace di aggregarsi in gruppi e svilupparsi fino alla nascita di un nuovo bisogno, quello di una forma di comunicazione più agevole, che non sia solo grafica o orale. Possiamo riscontrare le stesse tappe anche nelle fasi di sviluppo dei bambini, i quali per esprimersi nei primi anni di vita impiegano il disegno prima e le filastrocche poi. Per un lungo periodo, la comunicazione rimane comunque duplice, chi non sa scrivere continua a trasmettere a voce, ma scompare la dimensione ritmica e la narrazione si concentra su esperienze personali vissute individualmente o collettivamente. Questo tipo di cronaca è quella che si avvicina maggiormente ai generi letterari rivolti all'infanzia: quali la fiaba e la favola. Esse sono l'unione tra rito e sogno: il primo era l'usanza degli anziani di raccontare le proprie tradizioni, i costumi e tutto ciò che i più giovani dovevano sapere per entrare nell'età adulta; il secondo era la componente fantastica, al quale veniva dato grande valore, in alcuni casi poteva essere anche un tabù delle usanze di determinati gruppi.

Nel Medioevo la trasmissione orale era ancora molto diffusa, poiché era il clero a controllare la divulgazione delle conoscenze in forma scritta; inoltre se si considera la concezione del bambino in quell'epoca, la situazione era profondamente diversa da oggi: il

fanciullo era equiparato all'adulto, uno era semplicemente la miniatura dell'altro, salvo per l'esperienza e per la statura; infatti i due mondi erano identici e lo hanno documentato sono Meradith Tilbury McMunn e William Robert McMunn, nel saggio *La letteratura per l'infanzia nel Medioevo.*[19] Se si leggono gli scritti dell'epoca, non si trovano molti riferimenti all'infanzia e non si hanno notizie di letterature per i bambini, tranne poche opere a sfondo pedagogico. Le informazioni sui comportamenti dei più piccoli sono deducibili dalle favole di animali, in cui vengono espressi ammonimenti di comportamenti sbagliati, denunciando l'errore dell'uno o dell'altro animale; ma ben poco si sa sull'esistenza di testi specifici. Probabilmente per l'intrattenimento e l'istruzione dei più piccoli c'erano il canto, le filastrocche e le leggende. A parte i sillabari, i testi didattici più diffusi erano i manuali di galateo, che confermano che la scrittura e la lettura volgare si erano diffuse in questo periodo. Probabilmente la letteratura per l'infanzia, nel Medioevo, corrispondeva alla letteratura in generale e non vi erano rifacimenti appositi per i soli bambini. Di questa considerazione dell'età infantile, Calabrese[20] espone le teorie che negli anni sono state formulate sulla nascita tardiva della letteratura infantile: la prima è quella di Philippe Ariès,[21] il quale motiva questo stato di inesistenza di una letteratura specifica, prima del XVIII secolo, con il fatto che l'Antico Regime induceva a ritenere l'infanzia come una condizione transitoria e precaria. Solo la costituzione degli Stati assoluti, con tutta una serie di cambiamenti a livello storico e sociale quali l'intensificarsi di relazioni affettive tra genitori e figli, la diminuzione dell'indice di mortalità e il mutamento degli

---

[19] MERADITH TILBURY MCMUNN, WILLIAM ROBERT. MCMUNN, *La letteratura per l'infanzia nel Medioevo*, in *La Grande Esclusa*, cit., pp. 35-44.
[20] STEFANO CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover,* Milano, Mondadori, 2013.
[21] PHILIPPE ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, trad. it. di Maria Garin, Roma, Laterza, 1981 (Paris 1960).

stili di vita e degli ambienti abitativi, ha favorito la vita del fanciullo, tanto da fargli guadagnare una posizione privilegiata nella società. In realtà, altri studi hanno dimostrato come ciò che veramente ha portato alla nascita di testi pensati appositamente per i bambini, non solo a scopo didattico ma anche per intrattenerli, è stato l'incremento dell'alfabetizzazione e l'abbassamento dell'età di entrata a scuola. L'avvento della stampa, inoltre, ha permesso che il panorama decisionale sulle letture si aprisse oltre che al clero, al resto della cittadinanza, permettendo, per la maggiore disponibilità e fruibilità dei testi, la nascita di un mercato editoriale e quindi un'attenzione particolare all'infanzia. Nel diciassettesimo secolo si stamparono un gran numero di libri di ammonimenti e confessioni appositamente per bambini e fino al diciottesimo secolo questi testi stimolarono il commercio, soprattutto verso la classe mercantile. Uomo di rilievo in questo contesto fu John Newbery, considerato dagli educatori il padre della letteratura per l'infanzia per aver pubblicato *A little pretty pocket book*, un abbecedario che spronava i genitori a leggere i racconti fiabeschi contenuti nel libro, introducendo un nuovo tipo di dispense per l'infanzia, in un momento in cui questo tipo di mercato era in crisi. L'alfabetizzazione era in continuo aumento e i notevoli miglioramenti sia nelle tecniche di stampa, sia nella distribuzione di libri, portarono gli editori a ricavare grandi profitti, ma ciò che spingeva questi uomini a pubblicare letture gradevoli per bambini fu anche una sorta di dovere civico nei confronti delle giovani menti, per allietarle; a contribuire economicamente però furono anche associazioni religiose e per questo motivo fino alla metà dell'Ottocento la maggior parte delle opere tendevano a essere piuttosto seriose, a sfondo religioso e didascalico. Si affermò, quindi, una tradizione in cui i fanciulli dovevano essere addestrati alla civiltà degli adulti, al rispetto delle norme imposte dalla società attraverso i libri, che certamente rimanevano costosi. Gli acquirenti erano prevalentemente della borghesia e

dell'aristocrazia, le occasioni in cui venivano comprati erano speciali, solitamente le letture principali restavano comunque la Bibbia o testi trovati nella biblioteca di famiglia.

Gianna Marrone, nel suo lavoro di ricostruzione di una storia della letteratura per l'infanzia, ha stilato una lista di quelli che sono stati i testi che per la loro importanza sono diventati dei classici.[22] Parte dall'antica Grecia, con le *Favole* di Esopo, poi riprese e arricchite nella civiltà latina da Fedro. Altra opera diventata una pietra miliare è stata *Le mille e una notte*, nata dall'oralità e di cui è difficile dare una datazione precisa; ma la cui stesura, in forma scritta, senza dubbio, risale al X secolo. Il testo si compone di novelle di origine orientale che in Occidente furono rese note nel XVI-XVII secolo. Grazie a intellettuali come Gianbattista Basile iniziano a circolare i racconti popolari; l'opera dello scrittore napoletano viene pubblicata postuma nel 1634-1636, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille*, scritta in dialetto napoletano e conosciuta anche con il nome di *Pentamerone*, costituendosi da cinquanta novelle, divise in dieci giornate. Negli ultimi anni del Seicento, in Francia, Jean de La Fontaine pubblica le *Favole*, che dedica al Delfino, figlio di Luigi XIV; la raccolta è tratta in parte dall'omonima opera di Esopo e di Fedro e in parte da altri racconti popolari medievali che traduce in versi. Sempre sul finire del secolo, Charles Perrault raccoglie le più conosciute fiabe classiche rifacendosi all'ambiente popolare della tradizione francese, ma anche estera. Nel XVIII secolo, in Inghilterra, esce quello che si può considerare il capostipite del moderno romanzo d'avventura, *Robinson Crusoe*, di Daniel Defoe. Il testo è importante perché affronta tematiche come il rapporto tra uomo e natura, tanto che da Rousseau viene considerato l'unico libro che somministrerebbe come primo a Emilio: «poiché ci occorrono

---

[22] Cfr. G. MARRONE, *Storia della letteratura per l'infanzia*, cit.

assolutamente dei libri, ve n'è uno che fornisce, secondo me, il più felice trattato di educazione naturale. Questo libro sarà il primo che il mio Emilio leggerà».[23]

> Robinson Crusoe nella sua isola, solo, privo dell'assistenza dei suoi simili e degli strumenti di tutte le arti, e che tuttavia provvede alla sua sussistenza, alla sua conservazione, e si procura persino una specie di benessere, ecco un oggetto interessante per ogni età, e che si ha mille mezzi di rendere piacevole ai fanciulli.[24]

Dall'Ottocento in poi, la diffusione dei libri scritti per ragazzi è sempre maggiore in tutto il mondo, basti pensare agli autori dei grandi classici come Andersen, Dumas, Verne, i fratelli Grimm, Dickens, Carroll, Stevenson, Kipling, Alcott e Twain. Costoro sono i grandi nomi del panorama internazionale, famosi per la loro capacità di andare oltre i pregiudizi esistenti. Mentre in Italia la letteratura giovanile acquisirà un ruolo prettamente educativo e pedagogico, molto più che in altri paesi.

Le letture che nascono nella prima metà dell'Ottocento sono opere quali le *Novelle morali* di Giuseppe Taverna o le *Letture per fanciulli* di Pietro Thouar e il famoso *Giannetto* di Alessandro L. Parravicini, che rappresenta il modello di libro scolastico: in questi troviamo una rigida morale e un pesante didascalismo, che non corrispondono né alle tesi avanzate da Comenio,[25]secondo cui le letture rivolte ai ragazzi dovevano essere chiare, semplici e ricche di immagini, ma neanche corrispondono alle idee di Rousseau, per il quale per leggere servivano testi di interesse. Positivo è che in questo periodo, almeno,

---

[23] JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emilio*, a cura di Aldo Visalberghi, Bari, Laterza, 2003 (Paris 1762), pp. 160-161.
[24] Ivi, p. 161.
[25] Giovanni Amos Comenio, forma italianizzata di Jan Amos Komenský, nacque a Nivnice il 28 marzo 1592 e morì ad Amsterdam il 15 novembre 1670, fu sacerdote, pedagogista e filosofo e una delle personalità più influenti del Seicento, per l'importanza che diede all'istruzione e alla conoscenza e per gli studi che fece al riguardo. Il sacerdote riuscì a introdurre notevoli miglioramenti a livello didattico.

esiste e comincia a maturare una letteratura dedicata esclusivamente ai giovani. Il diciannovesimo è il secolo in cui si delinea una prima ripartizione dei generi, si iniziano a diffondere i racconti di avventura di cui *Robinson Crusoe* è il padre. Solamente però nel secolo successivo, si affermeranno e differenzieranno; ma soprattutto l'attenzione cambierà e si farà maggiore.

In definitiva la letteratura per l'infanzia entra in gioco come istituzione nel tardo Settecento, quando le tre componenti che la definiscono si sono concretizzate: produzione, distribuzione e ricezione e la concezione del bambino e dell'infanzia si è ormai consolidata. Durante tutto l'Ottocento invece si stabilizza soprattutto nella sua funzione educativa e pedagogica.

Gli inizi del Novecento, per la produzione dedicata ai giovani, come notò Andrea Zanzotto [26] riferendosi soprattutto alla poesia, fa registrare la diffusione di tre tendenze, che Boero e De Luca estendono anche al resto della produzione letteraria: [27] la prima, caratterizzata dallo sviluppo di una letteratura incentrata sull'infanzia e a occuparsene sono scrittori che abitualmente si dedicano a un altro tipo di pubblico; a questa si è affiancato un orientamento votato a dare ai ragazzi una letteratura che sia a loro più adatta. Nella seconda linea si sono verificati notevoli rinnovamenti, rispetto a una letteratura giovanile legata alla funzione didascalica e edificante che ha dominato l'Ottocento; la terza tendenza, infine, è meno interessante per ciò che riguarda il mio elaborato ed è la produzione dei bambini stessi. Le innovazioni non si hanno solo dal punto di vista contenutistico, ma anche formale attraverso una maggiore libertà, riscontrabile soprattutto nella poesia. Nella ricerca del cambiamento per apportare nuove migliorie, la spinta propulsiva non sempre è

---

[26] Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in «Strumenti critici», n. 1, febbraio 1973, ora in ID., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991.
[27] Cfr. PINO BOERO, CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 2009, p. 80.

dovuta a buoni propositi, come la vera vocazione e l'autentico trasporto per la dimensione infantile. Agiscono spesso anche motivazioni commerciali, come hanno riportato Pino Boero e Carmine De Luca, con una citazione di Luigi Capuana: «Vidi che la letteratura infantile era davvero la più remunerativa, e anche questo mi incitò a fare un secondo volume di fiabe, il *Raccontafiabe*».[28] Il XX secolo è stato quindi pieno di sviluppi e cambiamenti per l'attenzione rinnovata, grazie anche ai numerosi strumenti e alle nuove tecnologie a disposizione dei ragazzi e alla ricchezza del nuovo mercato. In Italia la svolta per il riconoscimento della letteratura per l'infanzia avviene negli anni Ottanta, mentre in America negli anni Sessanta; si fanno strada nuovi progetti editoriali, nuovi scrittori, nuovi temi e nuovi modi di intendere il libro per ragazzi. Ormai si stava già diffondendo il libro tascabile, ad esempio le collane della EL *Un Libro in tasca* e *Le letture*, in aggiunta all'uscita dei libri-*game*, un vero fenomeno editoriale che arriva dall'Inghilterra, in cui il lettore viene posto al centro del racconto interagendovi. Nuove collane come *Gl'Istrici* della Salani esordiscono nel mondo dell'editoria, permettendo ad autori emergenti di portare una ventata di novità nel panorama letterario, si veda Roald Dahl con le sue storie fantastiche, talvolta grottesche e surreali. Nascono poi collane rivolte a un pubblico di preadolescenti e in cui gli argomenti trattati sono legati all'attualità. Vedono quindi la luce non solo progetti specifici per ogni fascia d'età, ma anche riviste che danno spazio a esperti e addetti ai lavori, fornendo gli strumenti a genitori, insegnanti e bibliotecari per muoversi con successo in questo settore sempre più specializzato. «LiBeR» e «Sfoglialibro» affiancano le già esistenti, come la più nota «Andersen». Negli anni Novanta, Mondadori inaugura le collane di genere come *Junior Giallo* o *Junior Horror*. Ogni casa editrice ha

---

[28] Ivi, p. 82.

voluto dare un'identità ai suoi progetti, servendosi di figure competenti che hanno saputo instaurare un rapporto con i giovani lettori, grazie alla trasformazione di contenuti, stili e formati.[29] Un notevole cambiamento creativo, nell'ambito italiano, lo si deve al contributo di Gianni Rodari.

I miglioramenti e i progressi non bastano; a sostenere l'esistenza di un altro paradosso è Zipes, che nella sua premessa in *Oltre il giardino* accusa: «Più investiamo nei bambini, più distruggiamo il loro futuro. Non c'è modo di uscire dal paradosso che abbiamo creato, a meno di non riconsiderare il nostro investimento». Questo è dovuto al fatto che piuttosto che dare alla generazione che sta crescendo «un'infanzia ricca di avventure e di opportunità di auto esplorazione e autodeterminazione» si ha la tendenza a «una crescente omologazione e massificazione della vita infantile, che rischia di vanificare la pur sincera attenzione dei genitori verso i figli».[30] Da ciò si può concludere che non solo in Italia, ma nei diversi paesi d'Europa e d'America, quando anche all'età infantile viene attribuito il diritto di avere una sua letteratura, questa rimarrà per moltissimo tempo prettamente rivolta a "scolari"; perché le cose inizino lentamente a cambiare bisogna attendere i decenni finali dell'Ottocento e anche oltre. Il cambiamento con il finire del secolo successivo ha però portato verso un altro eccesso: dal troppo moralismo e didascalismo, alla poca ricercatezza di qualità, lasciando troppo spesso che i prodotti editoriali di miglior fattura e le buone idee rimangano una piccola percentuale sulla totalità di contenuti che vengono offerti a bambini e ragazzi.

---

[29] *Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi*, a cura di Hamelin Associazione Culturale, Bologna, Clueb, 2007.
[30] JACK ZIPES, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, a cura di Francesca Lazzarato, trad. it. di Ilva Tron, Milano, Mondadori, 2002 (London 2001), p. 17.

Se nella letteratura italiana la situazione nel diciannovesimo secolo è circoscritta all'ambito scolastico e la scrittura dedicata ai più piccoli è unicamente a fini educativi, all'estero il contesto è diverso, ma soprattutto non c'è la stessa dipendenza dalle teorie pedagogiche a limitare i parametri entro cui far rientrare i libri e le letture destinate ai ragazzi. La maggior parte degli scrittori che operarono nel campo della letteratura per l'infanzia, tra Ottocento e Novecento, si trovò a scrivere per ragazzi quasi per caso. Molti furono scelti dagli stessi giovani lettori, altri si avventurarono prima su altre strade. Andersen divenne autore di fiabe solo in un secondo momento; inizialmente si dedicò al genere teatrale. Tra il 1835 e il 1872 fece uscire in più volumi circa 156 fiabe, ognuna con origine diversa; infatti prese spunto dalle tradizioni popolari di molti paesi, oltre che da fatti e oggetti quotidiani ed esperienze autobiografiche. Di particolare in Andersen c'era la volontà di infondere speranza nei bambini per un futuro migliore. In più, distaccandosi dalla tradizione, nelle sue fiabe prevale la dimensione fantastica sulla magia, gli oggetti non sono magici ma si animano per narrare la loro storia. Un altro autore con una forte propensione verso i bambini fu Lewis Carroll, Charles Lutwidge Dodgson all'anagrafe, famoso per *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio*. Lo scrittore si distinse per la sua strana personalità e per la balbuzie e la timidezza che sembra scomparisse quando era alla presenza di bambini, con cui evidentemente si sentiva più a suo agio. Curiosamente l'accaduto gli procurò qualche sospetto di pedofilia, che però non fu mai confermato. Sempre nel diciannovesimo secolo, emerse una scrittrice, Louisa May Alcott, che rivolse la sua attenzione a un pubblico femminile di adolescenti, che potessero rispecchiarsi nelle sue eroine di *Piccole donne*. Questo passo verso la letteratura per ragazzi le venne proposto quando già si stava dedicando a una letteratura più impegnata. Invece altri due generi, la fantascienza e l'horror, conquistano più per caso che per volontà

degli autori, Jules Verne e Robert Louis Stevenson, il mondo della letteratura per ragazzi. Infatti, Verne raggiunse il successo solo quando Jules Hetzel accettò di pubblicare uno dei suoi romanzi, che fino ad allora era stato rifiutato da altri editori. Sempre Hetzel pubblicò nella sua rivista «Megazine d'Éducation et de Récréation» anche gli scritti successivi dell'autore, che erano frutto dell'amore per l'avventura e degli interessi scientifici. Stevenson, a differenza di altri, fin da subito volle pubblicare i suoi romanzi rivolgendoli ai ragazzi, ma in un primo momento venne apprezzato solo dagli adulti per i risvolti psicologici, ci volle del tempo prima che anche i piccoli iniziassero a essere coinvolti dal genere. Ora le opere di entrambi gli autori hanno il loro posto tra i classici della letteratura giovanile. La fantascienza, l'horror e il fantasy, con il tempo, sono diventati i generi più ricercati dai giovani in età adolescenziale per il bisogno di allontanarsi dagli schemi convenzionali imposti dagli adulti e dalla società, permettendo di vivere esperienze nuove e lontanissime dalla realtà di ogni giorno. Il fantasy però è stato l'ultimo a entrare a far parte della letteratura per ragazzi, o meglio, l'ultimo di cui i giovani hanno fatto proprie le opere; anche perché il precursore di questo genere è identificabile in John Ronald Reuel Tolkien, che scrive le sue opere più celebri negli anni Trenta, ma solo la prima, *Lo Hobbit*, è stata pensata per i più piccoli, lasciando intravedere comunque sullo sfondo la complessità che caratterizzerà il componimento successivo, *Il signore degli anelli*.[31]

---

[31] Cfr. G. MARRONE, *Storia della letteratura per l'infanzia*, cit.

I.3. L'esclusa

Dal paragrafo precedente abbiamo appurato come nella storia sia cambiato il ruolo della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza a seconda delle esigenze degli utenti cui si riferiva; inoltre, sono mutate le ragioni per cui gli adulti hanno prodotto letteratura per bambini e ragazzi. Certamente, i generi della produzione letteraria per i giovani hanno sempre avuto uno strettissimo rapporto con la storia dell'uomo, che fin dall'antichità con le narrazioni orali e popolari ha creato miti, fiabe, leggende, riti e favole. Queste, nel loro tempo, svolgevano funzioni molto più complesse e facevano parte di un bagaglio di conoscenze su cui l'uomo andava costruendo l'evoluzione della civiltà. Oggi sono considerate storie di magia, di rituali, fantastiche o mitologiche, ma comunque narrazioni delle conquiste che l'uomo ha compiuto contro i mostri rappresentanti angosce legate a tutto ciò che non conosceva e testimonianze dei progressi sulla natura. L'elemento di conforto nell'affrontare le paure inconsce è qualcosa di cui i bambini hanno ancora bisogno per convivere con tutto quello che non comprendono. I generi che tuttora sono riusciti a conservare il valore simbolico del lungo viaggio umano sono la fiaba e il mito. Jack Zipes, prima di analizzare cosa sia la letteratura infantile, premette che essa non esiste; i termini "bambino" e "infanzia" indicano determinate categorie che rientrano in specifici parametri socio-economici e rivestono significati diversi a seconda della cultura. Secondo lo studioso:

> Per comprendere ciò che arbitrariamente chiamiamo letteratura infantile è essenziale coglierne la natura di istituzione letteraria: e questa istituzione, a mio giudizio, paradossalmente, sminuisce i prodotti di qualità per l'infanzia, ovvero la 'grande' narrativa, la poesia e l'arte che essa deliberatamente propone e adopera per

favorire lo sviluppo di persone capaci di pensare e integrarle nella società.[32]

Lo svilimento e l'emarginazione del valore del pensiero critico e creativo e con esso la dignità dell'individuo sono determinati dal consumismo dominante e dalla crescente commercializzazione; la letteratura per l'infanzia in quanto istituzione è costretta a operare entro i confini dell'industria culturale. Zipes spiega che: «Ciò che distingue un libro per ragazzi dalla cosiddetta letteratura "adulta" è il fatto che l'autore deve tener conto di molti più pubblici e censure di quanto avvenga per uno scrittore per adulti».[33] Se si considerasse la qualità dell'opera in sé non si dovrebbe limitare entro gli estremi di una categorizzazione governata soprattutto, secondo lo studioso, da condizioni di mercato e sistemi educativi. Nel processo di stesura dell'opera l'autore ricerca una contestualizzazione dell'infanzia, quindi chi è il suo potenziale lettore. La figura che ne esce funge da sostegno per la trama narrativa. Il risultato finale può essere sempre un'incognita rispetto alle intenzioni. A determinare la ricezione finale, poi, ci sono il distributore e il mercato che, come già riportato in precedenza, in questo settore hanno purtroppo un ruolo decisivo, compromettendo il prodotto editoriale finale. Se nel diciottesimo secolo si pretendeva di controllare la lettura, nel diciannovesimo le cose cambiano: il possesso di un libro era indicatore di molti elementi riguardanti la persona, fra i quali il ceto sociale di appartenenza. Il libro in sé ha sempre avuto un'enorme capacità di attrazione, che se per certi versi può essere considerata positiva, per altri è negativa vista la possibilità da parte di autori e editori di controllare i prodotti finali. Fortunatamente, accanto a una mercificazione del libro molto accentuata, in cui vengono seguiti i filoni tematici più in

---

[32] J. ZIPES, *Oltre il giardino*, cit., p. 65.
[33] Ivi, p. 69.

voga, ci sono opere che si dimostrano innovative e originali, non solo buone idee per futuri film o giocattoli; purtroppo si vive sempre il rischio dell'omologazione dovuto al commercio.

Se precedentemente mi sono soffermata su punti di vista focalizzati sulla valenza prettamente educativa della lettura, ora trovo giusto presentare chi invece come Vittorio Spinazzola ne ha dato un parere opposto:

> Secondo me, la narrativa per ragazzi può essere considerata un settore speciale della narrativa di intrattenimento, intesa come una fascia di prodotti letterari a funzione preminentemente ludica, orientati a offrire una lettura piacevole a un'utenza varia e composita, poco acculturata o disposta a mettere tra parentesi i propri interessi più intellettualistici in nome di un legittimo diritto allo svago. Rivolgersi specificamente a un pubblico minorenne rafforza un doppio obbligo elementare: semplificare il lessico e la sintassi; sveltire il ritmo narrativo scandendolo bene. Questi sono i semplici patti per catturare i lettori in erba: che non sono meno esigenti degli adulti. A volte poi succede che i limiti ordinari dell'intrattenimento siano superati manifestando, come s'è detto, qualità espressive eccezionali.[34]

La peculiarità maggiore è senza dubbio l'intrecciarsi di semplicità e complessità in una letteratura che può essere considerata in modi diametralmente opposti. Come spiega Paul Hazard, un libro deve mostrarsi semplice e immediato nella sua forma ed espressione perché resti fedele «all'essenza stessa dell'arte», ma allo stesso tempo deve riuscire a suscitare l'interesse del lettore e mantenere su di sé l'attenzione. Per farlo serve che il testo risvegli la sensibilità verso i «grandi sentimenti umani», comprenda il rispetto verso la «nobile dignità del giuoco» e l'uso dell'intelligenza non solo per scopi utilitaristici. I testi

---

[34] VITTORIO SPINAZZOLA, *I miei amici di carta*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, a cura di Lodovica Braida, Alberto Cadioli, Antonello Negri, Giovanna Rosa, Milano, Skira, 2007, p. 3.

non devono essere «grammatiche o geometrie mascherate male», ma devono avere «tatto e misura, quando invece di riversare in un'anima infantile tanti e tanti materiali che la schiacciano, gettano in essa un seme che si svilupperà nell'intimo suo».[35] La riflessione di Paul Hazard riporta la complessità della letteratura per l'infanzia, in cui si manifesta apparentemente una semplicità estrema, dovuta anche al pubblico al quale si rivolge. Purtroppo viene studiata più dal punto di vista pedagogico che da quello letterario. Tronci sottolinea come la definizione di Paul Hazard, che egli riporta nel suo testo, nonostante il passare degli anni, permanga la più esaustiva:

> Per letteratura infantile s'intende l'insieme di quelle pubblicazioni che per semplicità e immediatezza d'espressione e di forma, per calore di sentimento e per vivezza d'intreccio sembrano particolarmente adatte a suscitare l'interesse e ad afferrare l'attenzione dei ragazzi e degli adolescenti.[36]

La posizione ricoperta però da questa, nel panorama letterario, rimane marginale e ci si chiede come essa possa invece costituire argomento d'interesse e di indagine per la teoria della letteratura e come le ambiguità che la contraddistinguono possano essere dissolte dall'apparato teorico esistente. Nella letteratura giovanile possiamo trovare veri e propri capolavori, in mezzo a tante storie scritte cavalcando l'onda del successo editoriale di un determinato soggetto, prodotti dichiaratamente commerciali, che niente hanno in comune con ben altri libri, in cui si è saputo dar forma a umori, sogni e desideri profondi dell'umano. Quindi è necessario distinguere i libri fatti per restare e quelli che possono attirare l'attenzione ma scritti per essere un divertimento

---

[35] P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, appendice di Mario Petroni, trad. it. di A. De Marchis, Roma, Armando Armando, 1983[3], (Paris 1932) p. 39.
[36] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo*, cit., p. 1.

momentaneo: questi ultimi, magari in serie, sono editi pensando al bambino come a un piccolo consumatore a cui far assimilare il prima possibile le regole del mondo degli adulti; invece, i primi, solitamente sono libri usciti dalla penna di adulti veramente affascinati, interessati, incuriositi o spaventati dal mondo dei bambini e per questo più propensi a rappresentare questa età. I libri che sono considerati "classici" della letteratura per l'infanzia sono quelli amati, prima ancora che dai bambini, dagli adulti e che sono rimasti nell'immaginario collettivo. Possedere una capacità di comunicazione dei contenuti universale e contenere un significato a ogni livello di lettura, precisa Giorgia Grilli, sono le qualità che definiscono e distinguono la vera letteratura giovanile, nonostante possa sembrare un paradosso, esso è solo apparente:

> La letteratura per l'infanzia c'è ed è fondamentale che ci sia, con le sue caratteristiche specifiche, perché è solo in una letteratura concepita, pensata e scritta con in mente l'infanzia che l'uomo adulto può ri-trovare qualcosa per sé, qualcosa che ha bisogno di ri-sentire. La letteratura per l'infanzia, quando è autenticamente tale, dice cose che nessun'altra letteratura dice, merita di essere studiata seriamente perché le cose che essa dice, in quel caso, riguardano insieme i bambini e noi, l'essere bambini e l'esserlo stati, con tutto quello che questa condizione (e la sua perdita) comporta.[37]

Nonostante molteplici studi sull'insieme di libri che vanno a comporre il variegato *corpus* della letteratura per l'età evolutiva, la prima cosa che appare evidente è quanto siano diverse tra loro le varie opere e come esse provengano da filoni letterari differenti. Tronci spiega che a renderla tale, nel tempo, è stato l'effetto dell'incontro e dell'integrazione di due elementi: l'uso sociale della letteratura e lo sviluppo delle forme

---

[37] G. GRILLI, *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin*, in *La letteratura invisibile*, cit., p. 23.

letterarie. Essa è stata considerata una modalità educativa da quando è diventata un ambito della letteratura a sé; però è possibile cercare di rilevare cosa renda diverso questo insieme di opere, che si fanno rientrare in quella che chiamiamo letteratura per l'infanzia. Indubbiamente negli anni l'ambito letterario di cui tratto ha attinto con estrema disinvoltura dall'intero sistema letterario, senza operare distinzioni tra opere scritte per adulti e opere appositamente scritte per i ragazzi. In particolare si è servito del settore della narrativa. Fin dal XVII secolo, si è praticata la censura, che ha sempre fatto coppia con la convinzione che si possa educare attraverso la lettura e tutto ciò era accompagnato dalla convivenza di «spregiudicate operazioni di politica editoriale» e costanti «preoccupazioni moralistiche tese a salvaguardare il "senso del pudore"». [38] Tronci pone l'accento su un'altra particolarità, forse la meno nota, il carattere sovranazionale: infatti essa è una costruzione tipicamente europea, che è stata esportata in un secondo momento in paesi come l'America, ma dai quali non ha ricevuto apporti significativi derivanti dalla loro letteratura.

I fattori in gioco, letterari, pedagogici, sociologici e antropologici, rendono difficile analizzare esaustivamente questa disciplina, per il gran numero di competenze richieste. L'ambito di studio di cui mi sto occupando indubbiamente tesse e intrattiene rapporti che lo arricchiscono, tra i quali sicuramente è privilegiato quello con la pedagogia, che si occupa, attraverso ampi studi, della parte educativa e del rapporto che intercorre tra libro e lettore. Anche il campo della psicoanalisi ha avuto modo di studiare approfonditamente ciò che viene letto dai bambini e ne ha indagato i messaggi letterari o iconografici sui recessi più riposti della coscienza. Altre scienze come la sociologia o la didattica se ne sono

---

[38] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo,* cit., p. 4.

occupate a loro volta con notevoli risultati. L'ambito che ha trascurato maggiormente la letteratura giovanile è stato proprio quello della critica letteraria.

Solo verso la fine degli anni Settanta del Novecento, la situazione ha cominciato a diventare più chiara. Per stabilire cosa fosse la letteratura per l'infanzia si è iniziato dal desumere cosa non dovesse essere: non sono considerati letteratura dell'età evolutiva i testi scritti da minori e non sono incluse solo opere che di fatto legge un pubblico prepuberale e adolescenziale. La letteratura per l'infanzia è composta in grande misura di testi narrativi, al suo interno si trovano libri-giocattolo accostati ad albi illustrati, favole o filastrocche, libri scritti in serie e racconti o romanzi per ragazzi che vanno dai cinque e sei anni ai diciotto. Le distinzioni che si dovrebbero fare sono anche più profonde tenendo conto dei gusti dei singoli ragazzi e contrariamente alle letture per adulti, che si discernono per caratteristiche formali ricorrenti e descrivibili, la letteratura scritta per un pubblico di bambini e ragazzi è tutto ciò che viene prodotto in prospettiva di un'utenza preventivamente identificata. Fondamentalmente il testo letterario rivolto ai ragazzi è *reader-oriented*, cioè pensato nella prospettiva del lettore che costituisce l'autentico protagonista e quasi il co-autore dei testi, rifiutandosi di essere solo ricettore della storia. Tendenzialmente se un libro non viene pensato per i più piccoli, ma si percepisce poter avere un grande successo tra di essi, viene applicata la censura, un rimaneggiamento per adattarlo a quello che si ipotizza essere il gusto dei bambini, a volte sbagliando. Tratterò l'argomento più approfonditamente in uno dei prossimi paragrafi. Calabrese definisce questi libri "marsupiali",[39] perché includono il lettore come parte integrante di se stessi. Purtroppo in questo panorama, in cui il lettore conquista un ruolo da protagonista

---

[39] Cfr. S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 1-6.

all'interno del libro, si è approfittato per apportare le maggiori costruzioni didattico-pedagogiche, cosicché l'opera si trasforma in una 'prigione' per il lettore. Attraverso essa il bambino viene addestrato al vivere civile degli adulti e al rispetto delle norme comportamentali, tanto che Calabrese arriva a considerarli addirittura lucreziani, per la soffocante precettistica inserita in un contorno stucchevole. In tutta questa letteratura abbiamo un rapporto biunivoco e paritetico tra il libro-gioco e il libro-precetto: nel primo caso il libro viene visto dal bambino come un gioco; nel secondo l'adulto ricostruisce nell'oggetto l'idea d'infanzia sulla base dei suoi ricordi, proponendo interventi che aiutino il bambino all'ingresso nel mondo degli adulti.[40] Lo studioso inglese John Morgenstern, autore di *Playing with books*,[41] reputa che il libro possa essere equiparato a un gioco: il quale rappresenta biologicamente il principio della creatività e il fondamento dell'educazione; se si considera dal punto di vista psicologico costituisce un'attività induttrice di piacere cooperando a opporre tale principio di realtà; infine il gioco è un addestramento alla speranza. Quindi l'ambiguità e la strutturazione bipolare contrassegnano la letteratura per l'infanzia, in quanto è per lo più basata sull'idea che l'adulto ha di quella fase della vita e sulla sua memoria, aggiungendo ciò che vorrebbero che il bambino diventasse. La funzione pedagogica è amministrata dai lettori adulti di primo grado; mentre la funzione ludica è affidata ai lettori di secondo grado che sono i bambini.

All'interno della letteratura destinata agli adulti si può distinguere tra libri di narrativa, saggistica e divulgazione. La narrativa, in particolare, si può suddividere in racconti e romanzi, i quali si differenziano a prima vista per la lunghezza, ma in realtà

---

[40] *Ibidem*.
[41] Cfr. JOHN MORGENSTERN, *Playing with books. A study of the reader as child,* London, Jefferson, 2009.

hanno una strutturazione diversa: il primo è l'istantanea di un fatto, realistico o fantastico, la narrazione di un momento preciso con immediatezza; il secondo ha una narrazione e uno sviluppo più complesso, in cui la caratterizzazione approfondita dei personaggi e dell'ambientazione incidono sullo sviluppo della storia. In entrambi i casi è possibile riconoscere le categorie di racconti o romanzi gialli, storici, d'avventura, umoristici, di fantascienza e horror. La difficoltà si presenta quando si tratta di letteratura rivolta ai più piccoli, Bianca Pitzorno interviene perché ritiene che quando se ne parli, si tenda «a confondere tutto in un calderone, che diventa esso stesso un "genere" oscuro e indistinto»,[42] preoccupandosi perché

> i libri destinati ai lettori più giovani, invece, vengono di solito classificati sbrigativamente, sia dai critici (adulti) che dal lettore comune (adulto), nel genere onnicomprensivo di "fiabe" e "favole". C'è, nell'uso di questi termini, una sfumatura di superiorità e di disprezzo. Disprezzo nei confronti dei bambini, che si bevono a bocca aperta qualsiasi incredibile stupidaggine, e disprezzo nei confronti degli autori, che a produrre tali stupidaggini dedicano il loro tempo e i loro sforzi.[43]

Quest'atteggiamento tende a rispecchiare il modo di porsi di una buona parte degli adulti nei confronti dei bambini, di superficialità rispetto alla qualità della loro lettura.

Se mi soffermo a prendere in esame gli interventi della critica italiana sull'argomento che sto trattando, Benedetto Croce è stato uno dei critici letterari che ha maggiormente condizionato il panorama della letteratura infantile, con ripercussioni ancora oggi. Il critico conclude che l'arte per bambini non sarà mai vera arte e non può illudersi di ambire a esserlo, la rilega a letteratura secondaria, sostenendo che «sotto l'aspetto pedagogico, ossia

---

[42] BIANCA PITZORNO, *Qualche premessa sulla letteratura per l'infanzia*, in *Scrivere per bambini*, a cura di Francesca Lazzarato, Milano, Mondadori, 1997, p. 7.
[43] Ivi, p. 8.

dello sviluppo infantile, a me sembra che difficilmente si possa dare in pascolo ai bambini l'arte pura, che richiede, per essere gustata, maturità di mente, esercizio di attenzione e molteplice esperienza psicologica»;[44] da qui è nato un dibattito con altri studiosi interessatisi alla questione, tra i quali Giuseppe Lombardo Radice, Luigi Volpicelli e Giovanni Maria Bertin. La disputa fra Croce e Lombardo Radice nasce per il commento a *Cuore* di De Amicis; il filosofo sostenne come lo scrittore fosse moralista nel disegno e nell'ispirazione, la sua arte non è stata profonda e indipendente, ma è nata dalle idee dei conformisti. Croce affermò come De Amicis sia stato guidato dalla «bonaria Musa della Pedagogia».[45] Al suo pensiero, sui medesimi problemi, si contrappose l'intellettuale e pedagogista suo contemporaneo, il quale sembra avere una posizione nettamente distante dal primo. Infatti, Giuseppe Lombardo Radice presenta una scrupolosa propensione all'avvalersi di una concreta esperienza nelle aule scolastiche, prima di manifestare un giudizio. Pensando che la scuola sia un momento fondamentale nella crescita di un ragazzo, la letteratura dovrebbe altresì assumere connotazioni che consolidino questa posizione. Nei libri di lettura usati nelle classi scolastiche, il pedagogista scoprì i limiti che maggiormente avviliscono la letteratura per l'infanzia in generale: non dev'esserci «quell'accento di "indulgente degnazione", che si incontra quasi sempre nei libri per ragazzi e nelle conversazioni coi ragazzi».[46] Negli scritti dedicati ai bambini bisognerebbe evitare quella retorica didattica che è tipicamente impiegata in tutto ciò che riguarda la scuola e i ragazzi. L'adulto tende a dimenticare che il fanciullo è spettatore di ogni dettaglio della vita e anzi è più incuriosito da quella degli adulti che dalla propria. Perciò paradossalmente «è lecito dire che i libri meno adatti per i ragazzi sono proprio quelli che

---

[44] B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia,* cit., p. 112.
[45] Ivi, vol. I, p. 154.
[46] GIUSEPPE LOMBARDO RADICE, *Lezioni di didattica*, Firenze, Sandron, 1958[28], pp. 215-216.

sono fatti per i ragazzi, e non per l'uomo che è pure nel ragazzo, o per il ragazzo che rimane sempre nell'uomo, anche cresciuto assai negli anni».[47] Lombardo Radice concluse che un libro per ragazzi per essere degnamente tale dovesse essere adatto a tutti come appunto lo è *Cuore*; essa è definita dal pedagogista un'opera d'arte, in quanto è «un organico dramma, che il fanciullo rivive come uomo, non come fanciullo; tanto è vero che similmente potrebbe essere vissuta da un adulto, anche colto, che per la prima volta si mettesse a leggerlo».[48] La scelta del libro per un bambino non deve essere fatta con riserve o restrizioni: non tutto ciò che è scritto per un adulto può valere per un bambino, ma tutto ciò che è scritto per un bambino dev'essere godibile anche da un adulto.

Luigi Volpicelli, importante pedagogista italiano del Novecento, sembra volle costruire un approccio critico con nuovi fondamenti metodologico e con nuovi propositi, abbandonando i tentativi di assegnare una collocazione precisa entro l'ambito di una dimensione estetica per la letteratura giovanile, come invece è stato fatto da Croce. Irrinunciabile nella riflessione del pedagogista è il punto di vista educativo, trovandosi a denunciare l'assenza del riso nella letteratura per bambini. Volpicelli considera la componente umoristica un elemento decisivo della migliore produzione letteraria, la quale ha spesso condotto alle maggiori espressioni d'arte e insieme a opere di enorme valore educativo. Inoltre Volpicelli si concentrò sull'importanza che può avere ogni mezzo di comunicazione nello sviluppo e nell'apprendimento del bambino, ponendo l'attenzione in particolare sulla potenzialità educativa di fumetto, teatro e cinema. La letteratura infantile tendenzialmente, secondo l'intellettuale, era caratterizzata da una componente languorosa, dolente e ricattatoria, in cui era presentato un repertorio di casi e di precetti morali,

---

[47] Ivi, p. 217.
[48] *Ibidem*.

tralasciando all'interno del testo l'elemento umoristico. In questa tipologia di libri incontriamo un adulto che si mostra apparentemente rispettoso del bambino, tanto da volersi identificare con esso per comprenderlo, ma nel profondo si palesa un adulto prepotente e prevaricatore, che non rispetta l'infanzia che si rivelerebbe se lo stesso fosse veramente disposto a studiarla. In sostanza, la letteratura per l'infante non è da considerare arte, ma una letteratura che ha come scopo ultimo quello di educare e introdurre il bambino all'arte e da ultimo fare un passo indietro, a favore della letteratura degli adulti.[49] Invece, Giovanni Maria Bertin si concentra fin da subito sulla lettura e quindi sulla necessità che i libri siano stimolanti e divertenti. Capendo quanto possa essere dannoso un libro noioso e pesante quando è pieno di concetti moralistici e didascalici, che ottengono solo l'allontanamento del bambino dal libro. Riprende quindi le posizioni di Croce e Lombardo-Radice, sottolineando che lo stile e i contenuti devono essere tali da incoraggiare una lettura gradevole e rilassata. Il linguaggio non può assolutamente risultare bambinesco o sciocco, ma è necessario un linguaggio artistico che rispetti allo stesso tempo l'estetica infantile e risulti chiaro, semplice e piacevole. [50]

La semplicità che contraddistingue questa letteratura purtroppo è stata spesso scambiata per banalità, portando quindi i libri per i giovani a essere ignorati, nonostante autori come C. S. Lewis trovino il linguaggio del racconto per bambini il più adatto da usare per esprimersi. A questa scarsa considerazione si aggiunge una mancanza di distinzione fra buona e cattiva letteratura, procedura scontata nell'ambito letterario degli adulti, in cui gli interessi commerciali influiscono in maniera minore e in cui quindi i valori artistici sono meno soffocati. I bambini amano libri artisticamente imperfetti; se anche

---

[49] Cfr. A. FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
[50] Cfr. G. MARRONE, *Storia della letteratura per l'infanzia*, cit. pp. 63-67.

riuscissero ad apprezzare un'opera d'arte pura, questa non sarebbe scritta per loro ma per tutti e perciò non apparterrebbe alla letteratura per l'infanzia e l'adolescenza.

I compiti che si attribuiscono all'odierna letteratura per ragazzi sono cambiati; i protagonisti diventano dei modelli di comportamento linguistico da seguire, devono avere tratti in comune con i loro lettori, devono essere imperfetti quel tanto che basta per incoraggiare il bambino a essere orgoglioso di se stesso; devono indicare ai propri lettori la strada verso la maturità, in un'epoca in cui farlo è diventato facoltativo. Attraverso la letteratura l'adulto decide cosa può o non può rappresentare un'esperienza importante per i ragazzi e la presenta nei volumi a loro destinati.

I due grandi codici tematico-morfologici che, spiega Calabrese, si rintracciano in questo campo sono: la fiaba, in cui tutto è contro-fattuale, ovvero non rispetta le convenzioni in uso nella realtà storico-sociale dove l'enunciato viene prodotto e il contesto è onirico ed eversivo e il romanzo di formazione, che domina Ottocento e Novecento, nel quale la storia del protagonista ricorre a convenzioni mimetico-realistiche, cioè viene presentata una situazione similare alla realtà. Il protagonista del romanzo di formazione solitamente è un giovane che si allontana dalla famiglia per imparare a crescere e vivere in un altro contesto, dovendo affrontare e superare gli ostacoli che la vita gli pone. Questo tipo di racconto, acquisito dalla letteratura per adulti, prende piede in Germania alla fine del Settecento e inizia a entrare nei canoni della letteratura per ragazzi solo nella seconda metà del diciannovesimo secolo. L'attenzione che si pone sul giovane protagonista è nuova, perché considerato il principale attore del rinnovamento culturale e politico. I compiti simbolici che gli si riconoscono sono: tenere sotto controllo l'imprevedibilità del mutamento storico, quindi confinandolo nella rappresentazione della gioventù; mettere a

fuoco la nuova esperienza moderna; non ultimo, affermare un modello standard quotidiano e socialmente normale di soggettività.[51]

La miglior letteratura per l'infanzia e la scienza darwiniana attribuiscono importanza al divenire anziché all'essere; nascono per dare voce a un'apertura, a un'ipotesi, a un dubbio, contribuendo in questo modo a cambiare la mente, a sciogliere la rigidità del sapere ufficiale. Il cambiamento, la trasformazione e l'evoluzione le accomunano. Entrambi gli ambiti di studio trattano di qualcosa che è ancora inafferrabile, con uno status incerto com'era nelle culture antiche. La differenza tra adulto e bambino è che il primo vede il mondo come qualcosa di dato, che è noto o lo diventerà presto, qualcosa di monotono; mentre il secondo ha un punto di vista tutto suo, incerto e fluido, in costante mutamento. La letteratura per l'età evolutiva, in questo senso, si presenta meno autoreferenziale rispetto a quella dedicata all'uomo adulto. L'unica in cui l'uomo non parla di sé per come si conosce, ma prova a spostare il suo punto di vista, prova a dare spazio ad altro che poi è l'infanzia.[52]

Oggi l'aspetto più preoccupante della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza è l'immobilità o quasi del *corpus* di produzioni letterarie, che fatica a rinnovarsi nell'affermazione di "grandi opere" nuove, apparendo quasi un residuato di un'epoca ormai superata; in parte questo fenomeno può essere dovuto alla ricerca di ragioni psicopedagogiche per l'offerta in età evolutiva.

---

[51] Cfr. S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia,* cit.
[52] G. GRILLI, *Bambini, Insetti, Fate e Charles Darwin,* cit.

I.3.1. Il libro istruttivo-educativo e il romanzo di formazione

La convinzione che fra le potenzialità della letteratura per l'infanzia quella educativa sia predominante, se non assoluta, è molto antica e anche molto diffusa e radicata. Nel Settecento illuminista e razionalista nasce quello che Silvia Blezza Picherle chiama "malinteso d'origine": si diffuse l'idea di servirsi del piacere per istruire i giovani.[53] Il concetto non era sbagliato, in fondo siamo portati a fare più volentieri e meglio ciò che ci piace e ci appassiona e a imparare di più in minor tempo; ma se inizialmente non ci furono problemi, troppo velocemente il didatticismo prese il sopravvento. Infatti, accanto al piacere, rappresentato dal mondo meraviglioso e ritenuto troppo frivolo della fiaba, si è pensato di contrapporgli una letteratura che fosse più raffinata dal punto di vista della scrittura e che contenesse un maggiore valore morale e educativo. In Francia si modificarono prima di tutto le fiabe stesse, in cui, ad esempio, le fate diventarono scrupolose educatrici, altrimenti la morale era esplicitata a conclusione del testo.[54] L'opera letteraria doveva quindi possedere sia un valore semiologico ed estetico, sia uno pedagogico e morale in senso stretto. I libri ebbero lo scopo di insegnare, ammonire e educare, esso era mascherato con una parvenza di storia divertente o drammatica, ma comunque i testi presentavano chiari precetti e lezioni; l'autore mira a esibire un'idea di bontà o di giustizia al destinatario. Il secolo di maggior diffusione e affermazione di questa letteratura è l'Ottocento; il suo ruolo formativo è quello che fa sì probabilmente, che essa sia considerata un "sottoprodotto" del resto della letteratura. Questa specifica categoria possedeva un linguaggio, un contenuto e uno stile povero e un intento moralistico troppo marcato. Per spiegare il suo sviluppo, che Silvia Blezza Picherle ritiene inusuale, sono state

---

[53] SILVIA BLEZZA PICHERLE, *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 3.
[54] Ivi, pp. 3-4.

avanzate diverse teorie, tra le quali quella di Paul Hazard che ritiene che gli uomini facciano un errore di prospettiva e non siano capaci di ascoltare la vera voce dell'infanzia. Essi sono convinti di possedere la verità, essendo chiusi nei loro pregiudizi e si sentono in dovere di trasmettere la loro saggezza; ma l'immagine che hanno di loro stessi è idealizzata e finiscono per trasmettere non solo «senso pratico e scienza, ma anche ipocrisia e anchilosi mentale».[55] Altri studiosi sostengono che la causa di tale malinteso sia da attribuire alle teorie innovative di Rousseau, che al suo tempo erano rivoluzionarie per la nuova concezione della natura e dei diritti dell'infanzia, ma vennero fraintese o seguite solo in parte, finendo per essere interpretate al contrario. Se il consiglio di Rousseau era far vivere emozioni e sentimenti derivanti da esperienze reali, gli autori risposero scrivendo storie rappresentanti una realtà vicina e quotidiana.[56] Un ulteriore punto innovativo del pensiero di Rousseau era il rispetto della naturale evoluzione del fanciullo, senza forzature; le conseguenze furono un'estrema limitazione dei contenuti e delle tematiche trattate. Il risultato fu l'impoverimento dell'immaginario infantile, che non tardò ad arrivare. Un altro fraintendimento è stato quello della morale, che per Rousseau doveva essere dedotta dall'esperienza diretta, mentre gli scrittori crearono storie reali, ma esplicitarono anche la morale.[57] Lillian Smith attribuì l'impronta moralistica a una sincera preoccupazione degli adulti a migliorare il livello d'istruzione dei ragazzi, sebbene i propositi fossero basati su una concezione acritica della letteratura e su un completo disconoscimento della natura del ragazzo.[58]

---

[55] P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri,* cit. pp. 12-13.
[56] ISABELLE JAN, *Genitori ragazzi e libri. Origini e sviluppo della letteratura per l'infanzia*, a cura di Ubaldo Achilli, trad. it. di Velia Ottavi Armando, Roma, Armando Armando, 1970 (Paris 1969), p. 22.
[57] Ivi, p. 25.
[58] LILLIAN SMITH, *Uomini, ragazzi e libri. Generi e criteri di scelta della Letteratura per l'infanzia*, trad. it. di G. Lisciani e G. Vuoso, Roma, Armando Armando, 1971 (Chicago 1953).

Tra le prime forme di narrativa istruttiva ci sono le “novelline realistiche”, ambientate nella vita quotidiana e in cui i bambini sono i protagonisti. Gli insegnamenti sono nascosti tra le righe; in aggiunta sono inserite anche nozioni riguardanti varie discipline, tanto che da questi si svilupperà gradualmente il genere della divulgazione per bambini. Un altro filone, oltre a quello moralistico e a quello nozionistico, è quello atto a trasmettere ammonimenti e consigli su come comportarsi nei diversi ambienti. In questi tipi di racconti la trasgressione sfocia in punizioni mutilanti e anche in morte, come il caso di *Pierino Porcospino* di Heinrich Hoffmann. L’obiettivo di formare i figli e i cittadini modello risponde a una visione della vita di tipo borghese, oltre che alle esigenze del periodo storico. I racconti dovevano far apprendere la virtù e la bontà d’animo, l’onestà e l’amore verso la famiglia, il senso del dovere e di carità, la fede in Dio e l’amore verso la Patria.

Nel Novecento invece i valori trasmessi assumono toni e sfumature diverse rispetto al periodo precedente. I primi decenni sono di transizione in cui si mescolano aspetti innovativi e conservatori; l’ideale di ragazzo bravo, buono e onesto continua a essere perseguito, ma i modelli che si presentano non hanno la stessa rigidità e solennità: sono più autentici, hanno pregi e commettono trasgressioni come tutti i bambini. I genitori vengono presentati con tratti più realistici e meno stereotipati, risultando più dolci, affettuosi e comprensivi. Il nucleo famigliare contadino è sempre rappresentato in modo bucolico, ma si percepisce ancora una latente discriminazione fra la famiglia di estrazione borghese e quella popolare. La rappresentazione dell’amore verso la Patria è il cambiamento maggiore che si ha; Trattandosi dei primi decenni del Novecento, si osserva l’incremento dei racconti di guerra e a sfondo storico.

Per i libri istruttivi-educativi gradualmente la struttura cambia, in quanto viene prestata maggiore cura al rivestimento letterario. Le storie diventano più coinvolgenti grazie a una trama più complessa e articolata, il ritmo narrativo si fa più dinamico e incalzante e le descrizioni, osserva Silvia Blezza Picherle, sono meno pesanti. I messaggi istruttivi diminuiscono anche quantitativamente. Gli scrittori affinano lo stile e prediligono il tono sentimentale-patetico per i messaggi educativi. Sicuramente questo modo di agire, osserva la ricercatrice, denota «la persistente idea che la narrativa per ragazzi debba in prima istanza essere utile per la vita, per cui il consiglio va comunque evidenziato».[59] I romanzi, nella prima metà del XX secolo, comunicano più che messaggi, vere e proprie riflessioni sulla vita e sugli uomini, che rappresentano dei giudizi di valore. I cambiamenti che apportano in merito non sono sul contenuto, ma sui modi e sulle forme dell'espressione: i personaggi vengono caratterizzati meglio, il dialogo ha una funzione più mirata e il linguaggio diventa commovente e sentimentale. Lo stile è semplice e chiaro, per la comprensibilità maggiore del testo, con un periodare fluido e lineare. Questi fattori portano all'impoverimento della lingua, che perde i tratti caratteristici di ogni epoca e cade piuttosto nella banalità e ripetitività. La dinamicità è donata al testo dal dialogo, in cui sempre più spazio viene riservato alla voce del bambino, perché il lettore si possa immedesimare. La descrizione invece si presenta quasi sempre prolissa, tranne per l'eccezione dell'opera di Collodi. In passato era consuetudine servirsi di un linguaggio infantilistico, composto per lo più da diminutivi e vezzeggiativi. Silvia Blezza Picherle si esprime al riguardo in questo modo:

> Questo stile, che si ritrova in gran parte delle narrazioni, rivela un'idea riduttiva

---

[59] S. BLEZZA PICHERLE, *Libri, bambini, ragazzi*, cit., p. 51.

> e semplicistica dell'infanzia e della letteratura per ragazzi. Infatti scrivere per i piccoli ed i giovani lettori non significa certo usare un linguaggio che rimpicciolisce e deforma le dimensioni degli oggetti, offrendo una rappresentazione del mondo irreale e falsata. Infatti il bambino capisce quando un oggetto è oggettivamente piccolo, come comprende pure che il mondo descritto con i diminutivi non è quello che egli vede e desidera vedere nei suoi libri di narrativa. Gli scrittori che sanno mettersi veramente 'dalla parte del bambino e del ragazzo' adottano uno stile privo di un artificiale riduzionismo, che svilisce sia la letteratura sia il bambino stesso. [60]

Un'altra caratteristica infine è l'uso eccessivo di un linguaggio edulcorato e melenso che sfocia nel patetico, per suscitare sentimenti.

Il romanzo di formazione o *Bildungsroman* è il genere narrativo che in Europa e non solo esprime meglio l'istanza educativa in opposizione alla fiaba; la dimensione temporale è valorizzata, rifiutando l'idea tipica che un singolo episodio possa mutare tutto il senso dell'esistenza. Esso nasce in area tedesca nell'Ottocento, dove la parola *bildung* significava plasmare. Grazie agli studi di Franco Moretti, spiega Calabrese, questo genere è collocato nel punto di passaggio tra aristocrazia e borghesia, rivelando un'attenzione nuova verso i giovani che dovevano essere i principali protagonisti dei processi d'innovazione culturale, politica e civile. Caratteristiche del romanzo di formazione sono un protagonista inetto, la rappresentazione di una nuova soggettività, il voler attraverso esso controllare l'imprevedibilità del cambiamento storico e mettere a fuoco la nuova esperienza moderna. L'attenzione verso i giovani porta all'ideale di crescita organica e realizzazione delle potenzialità umane grazie a un confronto attivo con il mondo esterno. Molto forte è anche l'influenza che su questi testi ha l'intento moralistico-didascalico che spesso connota il tipo di romanzo in questione, in particolare nell'ambiente italiano. Il periodo in cui nasce tale

---

[60] Ivi, p. 56.

forma letteraria è contraddistinto da una forte tensione pedagogica, così che diventa il mezzo per educare tramite la narrazione esemplare. La giovinezza è vista come momento da superare perché inquieto e turbolento e si sente il bisogno di inserire il ragazzo in un sistema sociale legittimato.[61]

Infine Donatella Lombello Soffiato, distinguendo le forme della narrativa, pone un primo punto di rottura separando il *novel* dal *romance*: il primo si sviluppa da forme di immedesimazione quali la biografia o la cronaca, quindi storie che possano essere verosimile; il secondo prosegue la tradizione dell'epica e del romanzo medievale in cui si presenta una realtà distorta caratterizzata dalla fedeltà agli ideali. In particolare il *romance* comprende due filoni: quello della cosiddetta narrativa romantica e quello della narrativa didascalica. Nello specifico, soffermandomi su quest'ultima, la sua finalità è di educare il lettore, di istruirlo o ammonirlo. All'interno la Lombello inserisce: la favola, genere a cui si dedicarono Esopo, Fedro e de La Fontaine; gli apologhi di Esiodo; la satira e la parabola. Ciò che ha portato allo sviluppo di tale peculiare costruzione della letteratura è dovuto all'idea di bontà e giustizia che si vuole presentare al lettore, visto come un'intelligenza da convincere. Se, per esempio, consideriamo la favola, essa è una composizione breve che si presenta o in versi o in prosa e i personaggi solitamente sono animali; la costruzione di questa forma narrativa si compone di un'argomentazione, quasi un sillogismo, che prende avvio da una premessa sviluppata e conclusa con un commento finale per riflettere ed esortare. Come sottolinea Bruno Bettelheim, dopo gli studi approfonditi sul testo de *La cicala e la formica,*[62] l'impostazione della favola si presenta dogmatica e rigida, al

---

[61] Cfr. S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia,* cit., pp. 137-140.
[62] Cfr. D. LOMBELLO SOFFIATO, *Le forme della narrativa: spazio educativo e progettualità pedagogica*, in *Le terre della fantasia, leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, a cura di Marnie Campagnaro, Roma, Donzelli editore, 2014.

contrario della fiaba, in cui possono esserci delle alternative e delle vie per rimediare ai propri errori.

I.3.2 La narrativa sovversiva e la fiaba

Nell'Ottocento si sentì l'estremo bisogno di contrappuntare il divertentismo con un proposito educativo martellato pesantemente, come osserva Spinazzola, legittimando i lavori con nobili motivazioni extraletterarie.[63]

La maggior parte delle grandi opere per ragazzi sono, in un modo o nell'altro, sovversive, perché esprimono idee o emozioni che per l'epoca non erano né approvate né riconosciute. Si prendono gioco di personaggi onorati e venerate credenze e utilizzano un fine occhio critico per sbeffeggiare le finzioni sociali. Basti pensare a *Le avventure di Tom Sawyer*, Twain capovolge il consueto svolgersi della vicenda, cosicché il protagonista, dopo averne combinate di tutti i colori, è colui che ottiene più successi e soddisfazioni, al contrario di chi, nonostante la bontà d'animo e la responsabilità perseguita, subisce le disgrazie. Scontato è il riferimento dell'autore a quei «libri per bravi bambini docili»,[64] che nel XIX secolo erano tanto diffusi in America, grazie alle istituzioni pedagogiche e religiose. Sicuramente non si può sottovalutare la genialità di Mark Twain, che nella prefazione della sua opera, precisa come la narrazione sia scritta esclusivamente per il divertimento dei ragazzi, riescendo a scongiurare la censura; infatti il successivo libro, *Le avventure di Huckleberry Finn*, che non ha la stessa avvertenza iniziale, all'uscita fu messo al bando, perché per i critici era grossolano e volgare. In maniera più sottile anche Lewis Carroll esternava il suo essere sovversivo nel titolo originale della sua opera più nota, *Le*

---

[63] Cfr. V. SPINAZZOLA, *I miei amici di carta*, cit., p. 3.
[64] ALISON LURIE, *Non ditelo ai grandi*. Libri per bambini tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1993 (London 1993), p. 14.

avventure di Alice sotto terra (Alice's Adventures Underground), che in seguito diventa *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*). Oggi i critici tendono a vedere nell'eroina di Carroll un'esploratrice dell'inconscio, ma è anche possibile leggere i testi come *underground* nella sua accezione sociale e politica, in antitesi al pensiero popolare. Nei personaggi della storia sarebbe verosimile scorgere personalità influenti, sue contemporanee, del panorama politico ad esempio le Regine e i Re e le loro corti sembrerebbero una visione grottesca di quella della Regina Vittoria. Il professore indubbiamente rivolgeva i suoi attacchi più violenti al sistema didattico; le parodie riguardanti i metodi educativi e i manuali non mancano, come anche le macchiette degli insegnanti rappresentati come «imbecilli, tirannici, crudeli o pazzi».[65] Il personaggio più particolare dell'opera e sicuramente il più sensibile, soprattutto per quei tempi, è la stessa Alice, che, a parte le buone maniere, non ha nulla della ragazza per bene dell'Età Vittoriana. Il carattere sovversivo, che troviamo nei vari romanzi, può essere individuale piuttosto che sociale, cosicché l'autore prende le parti dei bambini contro gli adulti, i quali conseguentemente appaiono sciocchi, talvolta egoisti e cattivi senza valide ragioni. Ci sono poi opere che in apparenza si conformano alla legge e all'ordine vigente, come nel *Libro della giungla*, in cui si segue la legge della giungla, che rispecchia quella dell'India coloniale, luogo in cui Kipling, autore del libro, ha vissuto per molti anni, piuttosto che quella del luogo e del tempo in cui è stato scritto. Neppure *Il meraviglioso Mago di Oz* è una critica violenta allo status quo; ma il personaggio del Mago è pur sempre una rappresentazione del tipico politico dell'Età dell'Oro e anche del medicone, inteso come l'uomo che vende soluzioni miracolose per problemi in realtà inesistenti. Tra Ottocento e

---

[65] Ivi, p. 15.

prima metà del Novecento, l'essenza sovversiva di molte opere è stata condannata e censurata, come anche molti personaggi quali Jo di *Piccole donne*, una ragazza ribelle e intraprendente, talvolta con un linguaggio non appropriato. Solo con il passare degli anni questi personaggi e molte storie sono stati riabilitati fino a essere addirittura lodati per il coraggio e l'intraprendenza.[66]

Un'altra tipologia di narrativa che si può considerare sovversiva per le sue componenti stilistiche e contenutistiche sono i racconti che vengono chiamati "fiabe". I folcloristi distinguono tra i racconti fantastici di origine popolare, che sono derivanti dalla tradizione orale di tutto il mondo e le fiabe di carattere letterario, in cui è presente una mediazione di manoscritti e testi a stampa, nonostante la provenienza dall'oralità. Le due tipologie di racconto, orale e scritta, hanno un rapporto inestricabile e possono essere fatte rientrare in un'accezione unica di fiaba, essendo la prima l'antenata della seconda.[67] Primariamente la funzione della fiaba è stata di trasmissione del sapere, in seguito venne manipolata per attribuirle un ruolo istituzionale. Jameson definisce l'opera letteraria individuale come un atto simbolico e per questo motivo «deve essere compresa come risoluzione immaginaria di una contraddizione reale».[68] Egli indaga l'origine della fiaba letteraria, cogliendo la scrittura come parte di un processo sociale, un tipo d'intervento all'interno di un dibattito e di un conflitto che riguarda il potere e le dinamiche all'interno della società.

---

[66] Cfr. ALISON LURIE, *Letteratura infantile sovversiva*, in *Non ditelo ai grandi*, cit., pp. 13-23.
[67] Cfr. J. ZIPES, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, trad. it. di Marco Giovenale, Roma, Donzelli editore, 2012 (Princeton 2012).
[68] J. ZIPES, *Chi ha paura dei fratelli Grimm?* cit., p. 13. Zipes per spiegare la funzione sociale ricoperta dalla fiaba fin dalle sue origini, riporta la definizione data da Fredric Jameson all'interno dell'opera *The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic* .

Negli ultimi cinquant'anni gli studi sul materiale tramandato oralmente e su quello di tradizione letteraria sono aumentati. Gli accademici concordano in gran parte sulla derivazione della fiaba dalla tradizione orale, che sicuramente si rivela come il genere che più di tutti è riuscito a catturare la fantasia della gente. Tuttavia, spiega Zipes, continua a rimanere un mistero, sia per le sue origini storiche e la diffusione che ha avuto, sia per il fascino che riesce a suscitare in ogni uomo. Lo studioso concorda con Gianna Marrone sull'importanza della trasmissione attraverso la narrazione non appena l'uomo ne ha avuto la facoltà e su come questo processo sia alla base dell'evoluzione della letteratura successiva. Questi resoconti basilari hanno dato la possibilità agli esseri umani di conoscere se stessi e gli ambienti circostanti. Il fine era trasmettere conoscenze ed esperienza. Le storie possono sembrarci bizzarre, contenere elementi magici e irreali, ma, chiarisce Zipes, non sono tanto diverse da quelle religiose o patriottiche. Tanto che afferma:

> Le fiabe sono informate da una disposizione prettamente umana all'azione, a trasformare il mondo e renderlo più adattabile alle esigenze dell'uomo, mentre - a nostra volta – anche noi cerchiamo di cambiare e adattare noi stessi al mondo. Pertanto, l'obiettivo delle fiabe, siano esse orali, scritte o cinematografiche, è sempre stato quello di reperire strumenti magici, straordinarie tecniche, o creature umane o animali dotate di poteri capaci di mettere i protagonisti in grado di trasformare tanto se stessi quanto il loro ambiente, rendendolo idoneo a una vita in pace e serenità.[69]

Si potrebbe ritenere che le fiabe seguano l'andamento del nostro evolverci; gli esseri umani nascono inadatti al mondo, si trovano a dover affrontare e superare un conflitto se

---

[69] J. ZIPES, *La fiaba irresistibile,* cit., p. 4.

vogliono sopravvivere; per questo devono trovare i mezzi, per raggiungere una situazione di *comfort*. La narrazione è il mezzo che permette l'evolversi delle conoscenze dell'uomo.

Prima di diventare testi letterari per bambini dell'aristocrazia europea, i racconti popolari, che oggi sono parte del nostro patrimonio culturale e che si sono confermati come classici, hanno avuto una configurazione simbolica che già era segnata da una dimensione sociopolitica ed era parte di uno specifico discorso istituzionalizzato. Essi erano trasmessi oralmente e subirono per questo notevoli trasformazioni: la concezione cambiò da matriarcale a patriarcale iniziando a dare maggior peso ai concetti di potere e ricchezza all'interno della trama. Il nuovo soggetto rientrava nella società monarchica e feudale; l'attenzione si poneva sulle lotte di classe e vigeva il diritto del più forte. I racconti raccoglievano le aspirazioni di tutti, tanto che chiunque, grazie a interventi magici, poteva trasformarsi in principe o principessa.

In ogni caso il racconto popolare è stato il precursore della fiaba letteraria per bambini. Si originò in un periodo di assolutismo, in cui si sentiva il bisogno di uno strumento per stabilire dei modelli nel processo di civilizzazione intrapreso dalla cultura francese per il resto dell'Europa, come avveniva già con la manualistica e la narrativa dedicata ai bambini. Lo scopo era rendere gradevoli e accettabili le lezioni morali e le limitazioni sociali. Zipes nei suoi studi ha cercato di dimostrare che la fiaba divenne un discorso istituzionalizzato; i livelli a cui si interveniva erano diversi da quello dello scrittore perché si inserivano in un dialogo sui valori e sulle maniere.[70] In Francia, Charles Perrault, scrittore e accademico, stampò fiabe per bambini, fatto eccezionale, perché allora, come anche secoli dopo, avere a che fare con l'infanzia era ritenuto inappropriato per gli

---

[70] Cfr. J. ZIPES, *Chi ha paura dei fratelli Grimm?* cit.

uomini di cultura. In quella circostanza, la pubblicazione della raccolta di fiabe, *Storie e Favole del tempo passato*, che poi fu nota come *I racconti di Mamma Oca*, conteneva una morale esplicita. L'opera divenne fra le più conosciute nel panorama europeo e internazionale.

I racconti popolari, che fanno parte dell'immaginario infantile, possono avere un'origine antichissima, per esempio la fiaba di *La Bella e la Bestia* era già diffusa nell'antica Grecia. La stessa storia è possibile trovarla in luoghi lontanissimi, dall'Africa all'Asia, con qualche variazione sulla trama legata alle usanze dei popoli. Le fiabe quindi rappresentano i racconti più sovversivi della storia: non solo si occupano delle persone più svantaggiate, bambini, donne o poveri, ma fanno vivere ai più ricchi e potenti le vicende più sventurate, come la perdita di un figlio oppure una malattia strana. Ciò che ha caratterizzato questi racconti sono stati i rimaneggiamenti compiuti dopo essere entrati nei testi a stampa. Infatti, fintanto che erano parte della tradizione orale, le istituzioni letterarie e pedagogiche non li avevano in alcun modo presi in considerazione. Alla fine del Settecento, Sara Trimmer, autorità in campo didattico, raccomandava che i figli non ascoltassero o leggessero fiabe a causa dei contenuti immorali: insegnavano alle giovani menti l'ambizione, la violenza e l'amore per le ricchezze, oltre al miglioramento della propria condizione sociale attraverso il matrimonio.[71] Non era l'unica esperta a riportare l'avversione per le fiabe, altri colleghi ritenevano che queste storie fossero uno spreco di tempo, perché antiscientifiche e piene di finzione, non racchiudendo contenuti istruttivi. Questa idea rimane la stessa anche oltre un secolo dopo, quando si conviene siano storie non adatte a preparare i bambini al mondo degli adulti. I libri preferiti a quel tempo

---

[71] Cfr. A. LURIE, *Non ditelo ai grandi*, cit.

avevano trame anonime e noiose, nessuna avventura, solo scene di vita idealizzate. Le fiabe erano più veritiere ed esse esprimevano idee molto più avanzate su diverse tematiche sociali, tra cui la concezione della donna. Infatti, nelle fiabe s'incontrano donne attive, che hanno potere, che siano buone o cattive; molto spesso invece gli uomini ricoprono parti marginali, sostiene Alison Lurie. Nonostante ciò, negli anni ci sono state femministe che hanno accusato le fiabe di sessismo; questo perché purtroppo alcune versioni hanno avuto maggiore notorietà, come quelle di Walt Disney, in cui le protagoniste sono presentate come indifese, capaci solo di aspettare il loro principe azzurro e nel frattempo di essere gentili, obbedienti e casalinghe. In realtà, Charles Perrault, per primo, dichiarò onestamente i rimaneggiamenti compiuti sui testi per ragioni di eleganza e leggibilità; racconti di signore anziane divennero racconti di nonne, per suscitare una maggiore tenerezza; in seguito i fratelli Grimm ammisero di attingere materiale inventato da donne o trasmesso da donne. Queste ultime sono anche molto spesso i personaggi principali. I filologi sono stati capaci di pubblicare senza operare selezioni che escludessero una fiaba a favore di altre; i loro destinatari non erano solo bambini, ma intere famiglie.[72]

In Europa, la forma letteraria della fiaba ha avuto grande successo, prima ancora di Perrault o dei fratelli Grimm; nell'Italia del Cinquecento era operativo Giovan Francesco Straparola, che si preoccupò di raccogliere settantacinque novelle che suddivise in due libri e le intitolò *Le piacevoli notti*. L'opera si costituisce di novelle realistiche, affiancate da storie fantastiche della tradizione popolare. Dopo di lui nel Seicento Giambattista Basile compose *Lo cunto de li cunti overo lo trattenimento de' peccerille*, il quale si costituisce di cinquanta fiabe di origine popolare, che segnarono profondamente le future strutturazioni

---

[72] Cfr. A. LURIE, *Folclore come libertà* in *Non ditelo ai grandi*, cit., pp. 25-34.

di questo genere; infatti l'opera non voleva rivolgersi a giovani ragazze, com'è nel titolo stesso, "lo trattenimento de peccerille", ma serviva a intrattenere principi e cortigiani, con un linguaggio ironico, parodistico e teatrale che riuscì a portare in auge alcuni dei miti della modernità, la mobilità sociale conquistabile attraverso viaggi in terre lontane, la metamorfosi e l'utilizzo di macchinari magici e magia. Tuttavia, si fa risalire l'origine della fiaba letteraria alla Francia del XVII secolo e ai suoi salotti aristocratici. Con Perrault il genere diventò addirittura una moda; le contesse furono le prime ad appassionarsi e voler riprodurre tale narrativa, ma la più famosa tra queste fu Madame D'Aulnoy che coniò per la prima volta il termine "fiaba" o "racconto di fate". Nel Settecento, inoltre, si diffonde in Europa, grazie al viaggiatore e orientalista Antoine Galland, il manoscritto di *Le Mille e una notte*.

Il maggior periodo di splendore e di fioritura per la fiaba si ha durante il Romanticismo, in cui trova il giusto spazio culturale, sociale e letterario. Questa tipologia narrativa, indubbiamente, risulta essere rivoluzionaria sia per la forma sia per il contenuto e per questo divenne la voce della creatività popolare. All'interno di un testo fiabesco si mescolano il mistero e l'irrazionalità, che si contrappongono alla luce dell'Illuminismo. La realtà in questo contesto poteva essere manipolata, distorta, cambiata e interpretata. In Germania i fratelli Grimm, nei primi decenni dell'Ottocento, si occuparono di svolgere un accurato lavoro filologico sul patrimonio orale delle fiabe. Dopo il lavoro dei due filologi tedeschi, sempre nello stesso secolo, hanno visto la luce alcuni dei più grandi capolavori in quest'ambito, tra i quali appunto le opere di Andersen, i romanzi ibridi di Lewis Carroll e Carlo Collodi.

Nel secolo successivo viene intrapreso un lavoro più critico sul genere fiabesco, grazie soprattutto a Vladimir Jakovlevič Propp, il quale condiziona l'approccio allo studio

dello stesso. Dopo la seconda guerra mondiale, il genere implode e tra i motivi sicuramente c'è la ricerca del realismo e dell'attivismo politico che si richiede alla letteratura e a cui la fiaba non può rispondere. Solo negli anni Settanta si assisterà a una sua rinascita.

Se ci si chiede quando ci sia stata una svolta che ha portato da una letteratura noiosa e piena di precetti a una che uscisse dalla convenzionalità della scuola è difficile stabilire un momento preciso. Nei secoli sono stati editi libri che possono essere considerati sovversivi, per le loro storie in controtendenza, senza un palese messaggio morale o pedagogico, che hanno permesso ai bambini di 'volare' con la fantasia. I primi testi del genere sono forse i più antichi e popolari: i miti e le fiabe. Al contrario della favola in cui la morale è esplicita, nella fiaba il messaggio rimane allusivo, non imponendosi in alcun modo, ma facendo leva su altri fattori che non sono la ragione e l'intelligenza, ma le emozioni e i sentimenti del destinatario. All'interno della fiaba indubbiamente possiamo rintracciare un valore educativo, partendo dalla trama. Nella situazione di partenza troviamo un eroe maltrattato e disprezzato, mentre la conclusione è un "lieto fine". Il percorso metaforico e simbolico consente al bambino di immedesimarsi nella vicenda e pensare quindi di poter trionfare nella vita, affrontando pericoli e ostacoli. I personaggi della fiaba non vengono particolarmente caratterizzati sotto il profilo psicologico. Come fa notare Propp in *Morfologia della fiaba*, essi rappresentano delle "funzioni", per questo vengono descritti nella loro essenzialità con poche caratteristiche funzionali e necessarie ai fatti.[73] I turbamenti o le difficoltà del bambino sono raffigurate da immagini simboliche. La fiaba non punta a rappresentare storie vere riscontrabili nella realtà, spiega Bettelheim, ma preferisce offrire al suo lettore storie "psicologicamente vere": l'emarginazione,

---

[73] Cfr. VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 (Leningrad 1928).

piuttosto che le ingiustizie subite.[74] Essa si presta quindi a diventare il campo di elaborazione di tutte le passioni forti che contraddistinguono il bambino e dei sentimenti negativi. Donatello Lombello Soffiato sostiene, citando Bettelheim:

> È dunque ai problemi posti «dai lati oscuri della nostra personalità» che la fiaba offre risposte: è al mostro inespresso dentro di noi, al «mostro interiore» che talora il bambino sente o teme di essere che la fiaba da corpo, oggettivandone la forza dirompente nei famelici draghi e nei mostri annichilenti, pur affrontati con coraggio e quindi vinti dall'eroe.[75]

Nelle fiabe la vittoria finale è sulla malvagità ma intesa come quella del proprio animo, che si manifesta attraverso l'antagonista dell'eroe e che permette di dare sfogo ai sentimenti come l'invidia o la gelosia.

Temi fondanti sono lo sfruttamento, lo stupro, l'abbandono dei bambini e la fame. Tutto questo è esplicato con uno stile diretto, chiaro, paratattico e unidimensionale nella sua prospettiva narrativa, riflettendo le alternative limitate nella vita feudale. La magia è una modalità di rappresentare metaforicamente il desiderio di rivalsa delle classi inferiori. Certo è che il compito riservato a questa tipologia narrativa era proprio quello di avvertire, mettere in guardia i bambini con messaggi mascherati all'interno della storia. La conseguenza è stata che ogni società ha scelto le sue storie, come ogni individuo ha la sua specificità, ogni nazione e ogni generazione ha i suoi problemi: esiste perciò una storia per ogni momento e per ogni credenza. Tanto che si può trovare una versione di *Cenerentola* anche in Cina.

---

[74] BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2000 (New York 1976).
[75] D. LOMBELLO SOFFIATO, *Le forme della narrativa*, cit., p. 25.

La scuola strutturalista ha individuato delle analogie fra i racconti popolari diffusi entro determinati confini. In Europa, ad esempio, si riscontra una situazione iniziale che si delinea con la descrizione famigliare e tutte spesso terminano con il "vissero felici e contenti", il classico lieto fine. Si ha un eroe o eroina che si distacca dalla famiglia d'origine, vive delle avventure, supera prove che possono essere di virtù, coraggio, bontà d'animo, tenacia o altro, per arrivare all'obiettivo che è la fondazione di un nuovo nucleo famigliare. Se così non succede c'è un ritorno all'origine, ma con una maturazione diversa.

Le migliori fiabe sono quelle universali, nel senso che non importa quando e perché siano state scritte, quello che conta è il potere intrinseco d'incantamento che possiedono. Secondo gli studi compiuti sulla fiaba, sembra che essa, attraverso il registro stilistico di storia della buonanotte, sia in grado di lenire le ansie dei bambini o aiutarli a comprendere e realizzare se stessi. Uno dei significati insiti in essa è il processo di crescita, il passaggio dall'età infantile all'età adulta, che è particolarmente indicativo in questo genere letterario, ma presente anche in altri come l'avventura, il fantastico e l'horror.[76]

Secondo il filosofo Northrop Frye, la fiaba è la forma letteraria che permette all'uomo di avvicinarsi alla rappresentazione del sogno e ai soddisfacimenti dei suoi desideri; infatti, in questa narrativa le differenti società, in epoche diverse, hanno riversato i propri ideali. La struttura si articola con un protagonista che è costretto a spostarsi, a viaggiare e superare ostacoli, per ristabilire l'equilibrio che possedeva inizialmente. Lo studioso continua ponendo in primo piano l'importanza della triplice scansione che si riscontra in questo tipo di narrativa, dell'*agòn* o conflitto iniziale, del *pathos*, lo scontro cruciale, in cui la lotta tra eroe e antagonista prosegue fino alla resa definitiva di uno dei

---

[76] G. MARRONE, *Storia della letteratura per l'infanzia*, cit., p. 89.

due e l'*anagnòrisis*, riconoscimento dell'eroe in quanto tale. Spesso il numero tre ricorre anche in altri elementi all'interno del testo, talvolta esso è la chiave per il raggiungimento della salvezza, si appura spesso anche uno schema di morte-scomparsa-rinascita.[77] In questa particolare forma narrativa è caratteristico lo scontro dialettico, quindi l'opposizione continua tra eroe e antagonista, tra bene e male.[78] Inoltre l'andamento adottato è quello «sensazionale», affidandosi al colpo di scena con uno sviluppo discontinuo.[79]

La fiaba non è ritenuta parte della letteratura per adulti perché non mostra legami con il mondo reale; nonostante ciò nel parlare quotidiano riferimenti a esse ricorrono di continuo, basti pensare ai detti che sono ormai consuetudine come "è un brutto anatroccolo". Si può quindi dedurre siano legate alla realtà più di quanto si voglia pensare.

Il testo fiabesco si muove in una dimensione atemporale e parlare di fiaba classica può essere una mera convenzione; le definizioni odierne di essa rimandano quasi tutte a quella fissata dai fratelli Grimm. Si potrebbe asserire secondo Rodia che essi ne abbiano stabilito i canoni, componendo con la loro opera un corpo di fiabe paradigmatico.[80] Nel loro caso il processo di raccolta e trascrizione delle storie popolari è stato messo in atto per motivi strettamente scientifici, non certo per rivolgersi a un pubblico prettamente infantile. La motivazione che li ha spinti verso tale ricerca è stato il fatto che in quel periodo la Germania era fortemente divisa in piccoli staterelli regionali e principati, uniti solamente dalla lingua, mancava una storia letteraria importante e unificante sul piano culturale. L'intenzione era, appunto, recuperare una connessione dalla cultura germanica antica.

---

[77] NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa Clot, Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969 (Princeton 1957), p. 248.
[78] ID., *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del «romance»*, trad. it. di Amleto Lorenzini, Bologna, Il Mulino, 1976 (Cambridge 1976) p. 64.
[79] Ivi, pp. 59 e 61.
[80] Cfr. C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit.

Prima di loro, Straparola, Basile e Perrault rivolsero i loro lavori a un ristretto e selezionato numero di cortigiani. Diversamente i due filologi tedeschi con grandi ambizioni culturali e educative si proposero a una platea diversa e maggiore. Il lavoro di recupero dei fratelli portò a evitare la completa estinzione di usi, costumi, riti, proverbi e fiabe attraverso cui il popolo trasmetteva il suo sapere. Nei testi in questione possiamo rilevare delle costanti come le ambientazioni tenebrose, solitamente foreste impraticabili, streghe, lupi e orchi antropofagi e la presenza di tantissimo sangue per i fatti truculenti. Le versioni moderne hanno poi apportato modifiche e una sostanziale depurazione, per motivi psicopedagogici. Nel corso degli anni ci si è posti molte domande sul ruolo della fiaba nella crescita del bambino e sulla formazione. Essa è riconosciuta come patrimonio letterario mondiale e come sostegno alla crescita psicologica, emotiva, morale e relazionale; la sua origine è incerta, come lo è la stessa lingua. Secondo Propp, nasce e si evolve indipendentemente dalla volontà degli uomini in modo logico e con regole visibili, tanto che se anche cambiano alcuni dettagli formali, sostanzialmente, in ogni luogo del mondo rimangono uguali. Il linguista e antropologo russo individua, infatti, trentuno funzioni fisse che si ritrovano in gran parte dei testi popolari.[81] Nobile la definisce come:

> Specchio della vita e delle difficoltà dell'esistenza, così come espressione delle perenni aspirazioni umane, la fiaba nutre e arricchisce la fantasia, dilata il mondo dell'esperienza infantile, favorisce e accelera il processo di maturazione globale della personalità, potenzia il patrimonio linguistico e i mezzi espressivi, soddisfa bisogni profondi di natura affettiva, affina il senso estetico, è iniziazione al culto del buono, del bello e del vero.[82]

---

[81] V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit.
[82] Cfr. A. NOBILE, *Letteratura giovanile*, Brescia, la Scuola, 1990, pp. 63-64.

Bettelheim appoggia l'uso della fiaba nella crescita di un bambino, perché essa permette di ricevere un'educazione morale solamente per induzione, non attraverso concetti astratti. Le conseguenze negative determinate da un'azione sbagliata gli appaiono ben evidenti, tangibili.[83] La fiaba semplifica fatti, situazioni, personaggi e diffonde l'idea che il male è onnipresente, come anche le virtù. In esse s'instaura una polarità assoluta che risulta formativa: brutto-bello, cattivo-buono. Il bambino che si può rispecchiare nell'eroe acquisisce ottimismo e capacità di condivisione, supera ostacoli e talvolta chiede e accetta aiuto da altri personaggi, imparando a interagire. Il lieto fine permette al bambino di avere fiducia nel futuro. Grazie alla psicanalisi la fiaba ottiene la completa riabilitazione e un ruolo centrale nella formazione del bambino. Sovversiva, ma in grado di arrivare alla mente dei più piccoli assecondando il loro modo di ragionare assolutistico, ignora le sfumature e le differenze, ma comprende bene lo schema oppositivo, come Rodia espone citando gli studi compiuti da Jean Piaget e Jerome Bruner.[84] Com'è noto però le fiabe originali hanno contenuti ansiogeni e crudeli e al riguardo il dibattito è sempre rimasto aperto. Una posizione chiara che appoggia la non espunzione dei testi originali è quella di Bettelheim, che appunto espone nella sua opera *Il mondo incantato*.

La sovversività di molti libri, come vale per le fiabe, si ritrova nel loro modo di affrontare coraggiosamente argomenti difficili come possono essere la morte, l'abbandono o altri temi che grazie a capacità artistiche non indifferenti riescono a raggiungere il cuore e la mente del bambino, così come non potrebbero mai fare dei libri precettistici, con un chiaro scopo educativo e istruttivo. C'è da chiedersi se molti argomenti che trapelano dai racconti popolari siano ancora attuali e comprensibili dai bambini, oppure provochino in

---

[83] B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato,* cit.
[84] C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit., p. 39.

loro l'effetto di spaventarli più che aiutarli a superare le paure. Le fiabe vanno contro le convenzioni per dare la possibilità al bambino di essere compreso con i suoi sentimenti negativi, con i cambiamenti che ogni giorno il suo corpo e la sua psiche attraversano. Sono libri che pretendono di abbattere i tabù e le resistenze della morale tradizionale.

I.4. La censura

L'infanzia è un periodo influenzabile, in cui il bambino apprende e si abitua ai valori, alle norme e agli atteggiamenti della propria cultura. I messaggi, che ricava dai libri, possono quindi influenzare la formazione futura. La preoccupazione dei genitori può essere considerata naturale, ma la conseguenza è che la scelta di cosa debba leggere un bambino ricada sulla volontà dell'adulto. Come specificherò in seguito, le scelte compiute per un bambino e quelle per se stessi seguono parametri differenti. Questa appena descritta è una forma di censura. Il fenomeno è quindi attuale e quotidiano, le motivazioni possono essere molteplici, ma il controllo dei testi è un procedimento che si pratica da secoli su tutta la letteratura. Sorge spontaneo chiedersi cosa ci sia di male nei libri per bambini da dover epurare pure quelli, ma Juan Mata Anaya, in un articolo uscito nella rivista «Il pepeverde», spiega:

> La letteratura serve da preparazione a quello che potrà accadere, assume il ruolo di rivelazione dell'esperienza e dei desideri umani. È questa qualità che le conferisce un carattere etico, ma allo stesso tempo la rende oggetto di sospetto e rifiuto. Molti pensano che informare i ragazzi sulla vita sia inopportuno e pericoloso. L'etica, al contrario, è una ricerca della verità attraverso la riflessione e il confronto e ha bisogno

di libertà di scelta.[85]

Uomini e donne impegnati nell'ambiente didattico selezionarono i testi valutati troppo sovversivi per occultarli. Di per sé già la trascrizione dall'orale allo scritto comporta una modifica e inizialmente queste procedure non furono dichiarate; Perrault e i fratelli Grimm furono i primi a dichiarare i loro intenti nell'apportare modifiche alle storie, per adattarle ai gusti dei lettori. Purtroppo molti altri, per secoli, hanno omesso e ritoccato gli originali senza però renderlo noto. Si può dire che i rimaneggiamenti che conosciamo oggi rispecchino i gusti di chi li trascrisse. Sicuramente i racconti non potevano essere tutti uguali, essendo vecchi campagnoli semianalfabeti a raccontare le storie; indubbiamente alcuni episodi furono dimenticati o modificati dalla fonte stessa.

Purtroppo il problema della censura è stato ed è tuttora qualcosa che ha condizionato tutta la letteratura per l'infanzia. Molte opere sono state messe al bando anche per motivi non riguardanti i contenuti e non sempre la ragione adottata era la stessa: simbolico è il caso di *Le avventure di Tom Sawyer*, che fu proibito in Unione Sovietica perché il suo autore era considerato un borghese e in Brasile perché, dopo il colpo di stato di Getúlio Vargas, Mark Twain fu ritenuto un comunista sovversivo. Nei secoli i libri censurati furono molti e non solo sotto i regimi totalitari; tuttora si verificano interventi sulle opere originali, anche se non sono palesi. Infatti, gli editori possono eliminare parti, scene o cambiare parole per non farle arrivare ai bambini. Altrimenti, se non per mano degli editori o dello stato, la censura può essere compiuta da genitori, insegnanti e bibliotecari: nel primo caso per preservare la mente del figlio da contenuti troppo trasgressivi o immorali;

---

[85] JUAN MATA ANAYA, *"La paura della realtà. Etica e censura nei libri per bambini"*, trad. it. di Paola Parlato «Il pepeverde», n. 66 (2015), pp. 16-19: 16, https://www.researchgate.net/publication/283721775_La_paura_della_realta_Etica_e_censura_nei_libri_per_bambini (23/08/2017).

nel secondo possono voler evitare polemiche da parte degli stessi genitori, invece i bibliotecari evitano di comprare libri che creino disagio o li collocano in posti non accessibili al ragazzo all'interno della biblioteca.[86] Atteggiamenti frequenti che ormai per quanto comuni passano inosservati. La scusa che si adduce quando si vuole proibire è quella di voler proteggere l'innocenza dell'infanzia, da aspetti che comunque fanno parte della vita. La convinzione dell'adulto è quella che il bambino non possa osservare e quindi dedurre, distinguere e riconoscere la diversità delle situazioni, percependo quello che lo circonda. Juan Mata Anaya punta sul valore etico che possiede la letteratura per l'infanzia: la riflessione, il dibattito e la libera scelta sono tutte capacità che un libro dedicato all'infanzia può far apprendere a un bambino. La letteratura è rivelatrice di esperienze:

> L'educazione letteraria dovrebbe insegnare a guardare e capire ciò che la storia tende a nascondere, ciò che i poteri dominanti considerano irrilevante o inesistente. E i libri per bambini, come i libri per adulti sono pieni di personaggi feriti, sognatori, esclusi, diversi, umiliati... Leggere dei loro comportamenti, i loro pensieri, le loro emozioni può facilitare la conoscenza della vita e lo sviluppo della capacità decisionale.[87]

Che fosse per motivi educativi o ideologici o per manipolare testi per adulti e adattarli al pubblico infantile, che fosse per limitare la sovversività di determinate opere o per altro, la censura è un processo che ha colpito gran parte delle opere della letteratura infantile. La mentalità cattolica, come prima promotrice, e in seguito anche quella protestante hanno operato per preservare la morale degli adulti e ancora di più quella dei ragazzi. Un libro era accettato se rientrava in determinati parametri, i luoghi in cui si

---

[86] *Ibidem*.
[87] Ivi, p. 18.

producevano tali testi erano controllati: sesso, età e classe sociale svolgevano un ruolo cruciale per la scelta finale; molte opere non riuscirono a essere lette dai bambini, almeno finché non fu istituito un sistema di produzione, distribuzione e ricezione che aveva il preciso scopo di adattare l'infanzia alla società attraverso la lettura. Le decisioni sulla formazione, sostiene Zipes, non erano prese secondo i bisogni dei più piccoli, ma erano basate sulle esigenze di ordine socio-economico. Nel diciottesimo secolo si riteneva che leggere fosse un'attività da controllare e gestire in modo razionale, perché si temeva che potesse essere qualcosa di fin troppo piacevole, tanto che Jack Zipes azzarda che potesse sfociare «in una sorta di masturbazione mentale».[88]

Lo scenario letterario per i bambini e i ragazzi ha subito l'imposizione di norme censorie, didascaliche e di mercato restrittive, riguardanti linguaggio, stile e messaggi da trasmettere. Tutto ciò era dovuto a un ambiguo atteggiamento da parte degli adulti, i quali proiettavano le loro aspettative sui fanciulli, pretendendo di modellarli. Il risultato sono state innumerevoli interferenze nella produzione di traduzioni o riduzioni che hanno aperto il delicato problema filologico delle fonti, dei loro derivati e delle manipolazioni dei testi originari. Tale questione è una discriminante tra la letteratura tutta e quella per l'infanzia; in altre parole, la specificità del lettore bambino è un elemento che ha permesso un facile controllo da parte dell'adulto dei contenuti di lettura. I pedagogisti al riguardo hanno affrontato il problema distinguendo tra adatto e non adatto, ogni volta mascherandolo con aspetti diversi, i critici letterari lo hanno accantonato rimuovendolo in una sorta di sospensione cognitiva del "*lector in fabula*" con i suoi gusti, le sue preferenze, i ritmi individuali e le esperienze d'iniziazione e con il suo impulso di conoscenza o le sottili

---

[88] J. ZIPES, *Oltre il giardino*, cit., p. 72.

imposizioni a cui è sottoposto. Paul Hazard ci ricorda come inizialmente non c'era una letteratura dedicata ai bambini perché di loro non si aveva una considerazione autonoma; in un momento successivo sono stati i bambini stessi, attraverso le loro scelte, a costruirsi una prima letteratura, questo perché hanno trovato, soprattutto nei romanzi d'avventura, un particolare che i manuali appositamente scritti per loro, per la rigidità e per la pesantezza che li caratterizzava, non erano in grado di trasmettere.[89]

Per gli adulti, scrive Manuela Salvi, la letteratura rappresenta:

> Un luogo in cui, in nome dell'innocenza, possono essere sacrificati la diversità, la curiosità, la ricerca di sé, il dubbio, la paura e persino la realtà. Secondo la mia ricerca, infatti, in Italia tra le brutture dell'umanità sono inclusi il sesso, la morte, la guerra, la malattia – in altre parole, aspetti inevitabili della vita.[90]

La discussione sulla censura è tornata con prepotenza alla ribalta, quando a Venezia nel 2015 il sindaco ha ritirato dalle scuole quarantanove albi illustrati che trattavano argomenti sulla discriminazione, perché non reputati adatti ai piccolissimi e la cui trattazione spettava primariamente ai genitori.

Le esigenze degli adulti a riguardo sono soddisfatte in molti modi, sostiene la Salvi:

> Creando meccanismi che mirano a controllare i contenuti dei libri. Primo tra tutti, quello più visibile, è la divisione in fasce d'età. Se da una parte è utile avere dei riferimenti per scegliere i libri in base alle capacità di lettura, dall'altra tale suddivisione può diventare non il frutto di un'applicazione delle leggi dello sviluppo cognitivo ed emotivo delle persone, bensì l'arbitraria decisione di qualcuno che aspira a proteggere i bambini secondo i propri canoni. L'esistenza di questa arbitrarietà in

---

[89] Cfr. P. HAZARD, *Uomini, ragazzi e libri*, cit..

[90] MANUELA SALVI, "*L'innocenza imposta. Tabù, conformismo e censura nei libri per ragazzi: quando l'edulcorazione produce una 'conoscenza soggiogata'*", «Liber», n. 105 (2015), pp. 42-45. http://www.liberweb.it/CMpro-v-p-1093.html (23/08/2017).

> Italia è resa evidente dal fatto che a volte le fasce d'età dei libri stranieri vengono alzate (Sette minuti dopo la mezzanotte di Patrick Ness passa dal 9-12 originario a Young Adult) o addirittura i libri sono pubblicati come narrativa per adulti (Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte di Mark Haddon, che in Inghilterra è un classico per ragazzi).[91]

Manuela Salvi chiama il fenomeno di controllo delle informazioni, fornendone di edulcorate se non negandole, "conoscenza soggiogata" che purtroppo espone i bambini a una serie di pericoli fisici, psicologici e sociali, rendendoli fragili e facilmente manipolabili.

Il clima nel mondo dell'editoria per l'infanzia ha fatto sì anche che si arrivasse al fenomeno dell'autocensura. Mentre Tognolini identifica tre censure che, secondo lui, in circostanze diverse sono apportate:

> La censura della *Pietas* è intima e individuale e coinvolge convinzioni e scelte mie su un operato mio che può agire sugli altri e recare loro danno e dolore. La censura della *Civitas* è pubblica e sociale, condivisa sulla base di convenzioni che son costate molto a molti prima di noi.[92]

Infine la terza censura è quella che allo scrittore sta più a cuore; diversamente dalle altre è una censura che si rivolge a quei libri pesanti per i contenuti, dispensatori di nozioni edificanti, educative che non possono essere semplicemente belli, nel loro raccontare l'attualità e allora Tognolini scrive: «Invoco la censura della *Levitas*, della leggerezza, della bellezza. Se volete aiutare le molte famiglie diverse che possono esistere, non

---

[91] *Ibidem*.
[92] BRUNO TOGNOLINI, *Le tre censure. Pietas, Civitas, Levitas: una riflessione su ciò che muove l'azione censoria nei libri*, «Liber», n. 107 (2015), p. 39, http://www.liberweb.it/upload/ cmp/Liera/LiBeR%20107-Tognolini_Le%20tre%20censure.pdf (19/09/2017).

raccontatele con libri brutti». [93] Il fattore adulto che esamina il testo, anche inconsapevolmente, porta gli scrittori e gli editori a essere molto attenti a ciò che pubblicano, soprattutto quando si tratta di argomenti controversi.

Mi preme inoltre riportare un caso particolare di censura che ha coinvolto le fiabe e la concezione che gran parte delle persone ha di esse, il caso della Disney. Nessuno ha influenzato così profondamente il processo culturale di civilizzazione di bambini e adulti come Walt Disney che perseguì la sua visione utopica come una missione e fu implacabile nel proporla attraverso film, libri e addirittura con parchi a tema, presentando il suo mondo ordinato, pulito e perfetto. Le fiabe in tale circostanza non hanno avuto un valore sovversivo, anzi sono diventate un elemento di regressione, perché grazie alle tecnologie del cinema e dell'industria editoriale l'animatore è riuscito a negare molti degli aspetti emancipatori della fiaba, che così ha perso le sue caratteristiche ribelli e progressiste. Nel XIX secolo la tendenza a edulcorare i testi per evitare influenze negative era già in voga; Disney s'identificò talmente tanto con le fiabe su cui lavorò, che oggi è difficile non associarli. Ciò che fece fu creare una sua adattamento, che, di fatto, era palesemente autobiografico. Per capirlo si deve osservare ad esempio la sua versione de *Il gatto con gli stivali*: il protagonista non è più il gatto come nella fiaba di Perrault, ma il giovane padrone dell'animale. L'obiettivo è conquistare la mano della principessa e per farlo ottiene l'aiuto della gatta. In questa trasposizione è riprodotta la vita di Walt Disney e del suo arrivo al successo; infatti non c'è un protagonista contadino e ingenuo com'è nella variante dei fratelli Grimm. Quello di Disney è anche un attacco alla letteratura fantastica che egli depriva della sua voce cambiandone stile e contenuti. Il mezzo cinematografico lo aiuta,

---

[93] *Ibidem*.

però, a restituire la fiaba al popolo, grazie all'immagine. La narrazione è resa più infantile rispetto ai racconti popolari, come anche le battute al suo interno. In una fiaba in cui la trama registra il più profondo desiderio edipico di ogni bambino con l'umiliazione del padre conquistando l'oggetto a lui più caro, la figlia o la moglie, Disney ne semplifica la trama a livello semiotico con disegni in bianco e nero, presentando anche altri temi quali la democrazia, la tecnologia e la modernità, attento inizialmente ai più piccoli. Ma ciò che farà in seguito sarà realizzare il suo sogno di pulizia del mondo, che poi rispecchia il cuore di tutta la mitologia americana. Nel suo lavoro incomincia a domare e strumentalizzare l'immaginazione, mettendola a servizio dell'ordine e della legge. Tra il 1932 e il 1933 esce una nuova concezione di vita di Walt Disney che attraverso i suoi film e attraverso i rifacimenti in libri, primo fra gli altri *I tre porcellini*, inizia a dare un tono moraleggiante alle sue fiabe, oltre che un'ideologia conservatrice che si lega al conformismo e alla convenzionalità. Rispetto ai testi dei fratelli Grimm, Disney mantiene elementi ideologici legati alla concezione patriarcale, come l'idea che fosse la donna a occuparsi della casa: si veda l'esempio della fiaba di *Biancaneve*, la scena in cui la protagonista arriva a casa dei nani e la prima cosa che le viene in mente di fare è pulirla, è rivelatrice dell'ideologica del suo creatore. Il produttore imprime una forte impronta alla storia, dando al principe un'importanza che prima non aveva e ai personaggi come i nani, rappresentanti dell'operaio lavoratore, il ruolo di salvatori e, di fatto, costruendo delle principesse che d'interessante non hanno nulla, il cui ruolo nella trama è solo quello di pulire e aspettare il principe. I personaggi femminili che davvero spiccano e affascinano sono le streghe, delle vere e proprie forze sovversive. Ogni personaggio è stereotipato, non subisce sviluppi; l'intento voleva essere la trasmissione del suo modello ovvero quello americano. «Il divertimento, la distrazione provocati dalla fiaba di Disney portano a una visione non

riflessiva. Ogni cosa sta in superficie, è uni-dimensionale, e ci diletta perché è adorabile, facile e confortevole nella sua semplicità».[94] Il messaggio trasmesso è semplicistico e ripetitivo: una fanciulla ingenua che cantando esprime il suo desiderio, una forza malvagia che la cattura e la vittimizza, nello stesso momento animali o oggetti animati offrono un divertente sollievo per provare ad aiutarla e infine l'entrata in scena di un eroe maschile che la salva. In queste storie non c'è nessuna introspezione dei personaggi, non c'è ricerca di cosa causi gli ostacoli. L'enfasi è sulla purificazione e sulla preparazione all'ascesa sociale secondo l'idea americana della meritocrazia.[95]

Fortunatamente negli anni recenti ci sono stati casi editoriali e produzioni cinematografiche che hanno parodiato la costruzione asettica delle fiabe Disney.

Fondamentale è però evidenziare che, come scrive Nicholas Tucker, «il gusto dei bambini non può essere facilmente alterato o migliorato oltre a un certo limite, o forse è possibile solo dopo un lungo periodo di tempo»,[96] per questo motivo i classici che più rimangono nell'immaginario infantile e che più sono piaciuti sono stati quei racconti che hanno espresso un compromesso tra le idee moralistiche dei genitori e l'eco dei sentimenti asociali e meno accettabili che talvolta provano i bambini e per i quali cercano un riscontro. Sicuramente ciò che nel passato non era accettato ed è stato occultato, oggi potrebbe essere tranquillamente accolto. Lo stesso varrà per il futuro, perché l'ideologia si evolve e cambia, come anche si approfondiscono gli studi scientifici sull'infanzia.

---

[94] J. ZIPES, *Chi ha paura dei fratelli Grimm?* cit., p. 318.
[95] Cfr. Ivi, pp. 297-325.
[96] NICHOLAS TUCKER, *Il bambino e il libro. Una esplorazione psicologica e letteraria*, trad. it. di Cristina Chiari, Roma, Armando Armando, 1996 (Cambridge 1981), p. 204.

I.5. Il caso Italia

In Italia la situazione della letteratura dedicata ai più piccoli si presenta diversa rispetto a quella del resto d'Europa; il fattore pedagogico è predominante in un paese impegnato nella costruzione di un'unità nazionale, che richiederà molti sacrifici e sofferenze. Il risultato furono solo opere pedanti e noiose con fondamenti moralistici e didascalici senza alcuna ricercatezza nello stile. A dominare erano gli ideali religiosi e filosofici e le storie narravano esclusivamente di ragazzi modello da imitare. Se si vuole datare un'apparizione della letteratura per l'infanzia nel nostro paese, si fa risalire alla fine del XVIII secolo con le *Novelle morali* (1782) di Francesco Soave,[97] per poi continuare con le *Novelle morali* e i *Racconti storici* del Taverna e il famoso *Giannetto* di Parravicini, *Il buon fanciullo* di Cantù e infine con *Le letture per fanciulli*, un foglio mensile di Thouar che appariva nella «Guida dell'educatore», diretta da Lambruschini. Questi erano testi con la sola funzione di educare, fornire principi morali da rispettare, non opere di "letteratura" per l'infanzia. I libri che volevano essere per un pubblico di minori avevano l'inglorioso destino di approdare, se avevano i requisiti, nelle scuole come letture. Tutti i romanzi usciti nell'Ottocento all'estero sono arrivati con notevole ritardo nel nostro paese; i libri, prima di poter essere pubblicati, erano tradotti e adattati perché non in sintonia con l'impostazione che caratterizzava la letteratura per l'infanzia dell'epoca. Solo a metà del diciannovesimo secolo si sviluppò un interesse verso la tradizione popolare. Tra i primi a comporre una raccolta di racconti ci fu Giuseppe Pitrè, intitolata *Fiabe, novelle e racconti popolari*

---

[97] Francesco Soave, padre somasco, fu professore a Milano e Parma, prima dell'Accademia dei Paggi e dal 1768 all'università, quindi ancora a Milano, al Liceo di Brera (1772). Direttore generale delle scuole della Lombardia dal 1786 al 1789, dopo l'arrivo dei francesi, nel 1796, ripara a Lugano dove ha come allievo, nel Collegio dei Somaschi, Alessandro Manzoni. Nel 1803 è nominato professore all'università di Pavia; alla sua morte lascia numerosissimi testi di carattere scolastico, critico e manualistico diffusissimi nel Lombardo-Veneto, lascia anche un volume di *Novelle morali* che rimasero molto impresse nella memoria dell'allievo Manzoni.

siciliani, alla quale seguirono quelle di altri autori; ma questo tipo di narrazione rimase sempre sullo sfondo, rispetto al racconto istruttivo. Nell'Italia postunitaria la letteratura per l'infanzia si afferma come fenomeno popolare, nasce, infatti, per un'esigenza educativa. Marini spiega:

> Uno degli strumenti che aiutò a sviluppare questa nuova letteratura sono le letture per ragazzi, che proponevano esempi di integrità morale, forza di carattere, dedizione al dovere, amor di patria, rispetto della famiglia, della religione, delle istituzioni, laboriosità, onestà, solidarietà con i meno fortunati.[98]

L'intento era alfabetizzare il popolo e acculturare l'infanzia borghese, aggiungendosi all'azione formativa della scuola, della famiglia e della chiesa. «La prima letteratura per la fanciullezza, dunque, non conosce il sorriso dell'arte, ma assume una severa connotazione pedagogica».[99] Il proposito istruttivo si manifesta attraverso composizioni piuttosto corpose: esemplare è il caso di *Le Memorie di un Pulcino* di Ida Baccini. Nel racconto delle avventure del piccolo pulcino l'autrice inserì, oltre ai classici consigli educativi, anche nozioni e dati scientifici. Gino Capponi, nella sua opera pedagogica dal titolo *Frammento sull'educazione*, delineò le linee guida per il libro per bambini e per ragazzi, che avrebbe dovuto, secondo lui, avviare il giovane lettore a un mondo ideale di grandezza cui aspirare. La Nazione, trovandosi in un momento storico delicato, avverte una forte esigenza educativa per fornire un'adeguata formazione morale e civile, in modo da consolidare l'unificazione appena formatasi. Come il resto della narrativa, anche il genere del romanzo di formazione arriva con almeno un secolo di ritardo e si presenta quindi

---

[98] C. MARINI, *La letteratura per l'infanzia: dalle origini al 1970*, in A. NOBILE, D, GIANCANE, C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 49.
[99] Ivi, p. 50.

ibridato, come il caso de *I promessi sposi*, in cui si mischia con il romanzo storico. In questi testi si respira un'idea positiva e vincente di *Bildung*, cioè di formazione, perché l'intento è dichiaratamente didattico e agisce come filtro valoriale che condiziona il *plot*. Due capolavori, più degli altri, hanno saputo mettere insieme le istanze del piacere e del sapere, segnando una prima fase di cambiamento e di apertura versi i giovani, *Pinocchio* e *Cuore*; mentre ne *Il giornalino di Gian Burrasca* si percepisce ormai la crisi di questo compromesso, poiché abbiamo il protagonista Giannino che combina guai pensando di adeguarsi agli insegnamenti degli adulti.[100] L'Italia in questo campo si muoverà sempre con un certo ritardo rispetto ad altri paesi europei, in particolar modo Inghilterra e paesi nordici, i quali non a caso hanno prodotto i capolavori più noti della letteratura per l'infanzia. In Inghilterra la cultura letteraria dedicata ai bambini si stava già sviluppando nella prima parte del Settecento, al contrario in Italia bisogna aspettare la fine del secolo e anche oltre. Secondo Francesco Tronci un primo significativo modello inconsapevole lo abbiamo nel 1805 in Vincenzo Cuoco con *Platone in Italia*, per i suoi aspetti storico-ideologici, che affrontano il tema storico-politico del carattere degli italiani, il quale si sarebbe esteso a tutto il Risorgimento. Il viaggio nel tempo e nello spazio è un modo di Cuoco per parlare agli italiani e quindi di educarli, mostrando una forte vocazione pedagogica ed esaltando la supremazia della cultura italiana. L'idea di un'unità linguistica e culturale nazionale, com'è noto, è spesso stata osteggiata da singoli organismi regionali o pluriregionali, mentre a sostenerla sono stati gruppi ristretti d'intellettuali, che per questo ottennero il ruolo di "glorie nazionali", oltre che di sostenitori dell'identità. Alcune tappe fondamentali segnano la crescita dell'unità linguistica in Italia; nel 1833 ci fu l'iniziativa

---

[100] Cfr. S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia*, cit, pp. 141-142.

da parte della Società fiorentina per l'istruzione elementare di indire un concorso per il miglioramento della scuola elementare attraverso la lettura e l'istruzione morale. Nel 1836 a vincere il concorso fu Alessandro Luigi Parravicini con il libro *Giannetto*. L'anno successivo fu pubblicato e adottato dalle scuole come libro di lettura, lo stile, pedante e nozionistico, era perfettamente in linea con la tradizione dell'epoca. Quest'opera per le sue caratteristiche formali si presentava ben poco adatta, se non addirittura inadatta ai ragazzi, con i suoi caratteri piccolissimi e fitti, le diverse centinaia di pagine, le illustrazioni inesistenti e la carta sottile, inoltre, non si dava spazio all'indole del bambino ma si susseguono solo monotoni insegnamenti.

Con l'opera di Collodi s'intravede una tipologia di protagonista diverso, un ragazzino più realistico, propenso anche alle monellerie, al quale però non sono risparmiati i classici ammonimenti; il distacco dalla tradizione precedente non era ancora avvenuto. Già diverso sarà il libro di *Gian Burrasca* nel 1920, scritto da Luigi Bertelli, conosciuto come Vamba, nel quale per quanto si possa trovare ugualmente una morale alla conclusione della storia, questa, evidenzia Gianna Marrone, è tratta dal protagonista che non perde occasione di ricordare come gli adulti molto spesso siano i primi a non rispettare le regole che impongono.

Un grande innovatore che ha saputo cambiare la prospettiva della letteratura per l'infanzia in Italia è stato Gianni Rodari, il quale centralizzò la figura del bambino. Egli crea con il suo lavoro un punto di rottura con il passato. Attento all'aspetto pedagogico dei libri, inserisce nelle sue storie temi forti come il razzismo, per rappresentare il desiderio di un'umanità libera da odio e ingiustizie con l'intenzione di formare l'uomo nuovo. Oltre agli ideali, è inserita la concretezza della quotidianità e l'uso creativo e talvolta ironico della lingua. Per lo scrittore è un continuo gioco di parole. Importante nella sua poetica è

anche lo stile: semplice, sempre facilmente comprensibile, con il frequente uso di figure, per arrivare con immediatezza.[101] Lo spirito con cui entra nelle scuole è antiscolastico. L'inizio della carriera di Rodari è in sordina, lavorando come giornalista a «l'Unità» e inviato di «Paese sera», negli anni Cinquanta inizia a dirigere «Il Pioniere», un settimanale per ragazzi legato al partito comunista. Le tematiche care allo scrittore, il gusto per la parodia o la contrapposizione fra adulti e bambini appaiono già nei primi esperimenti degli anni Cinquanta come *Il romanzo di Cipollino* e *Gelsomino nel paese dei bugiardi*; ma le opere che lo hanno reso più popolare sono *Filastrocche in cielo e in terra* del 1960 e *Favole al telefono* del 1962.

Gli scritti critici e d'indagine veri e propri sulla letteratura per l'infanzia in Italia si sviluppano nel 1972, con la pubblicazione di Antonio Faeti *Guardare le figure*. Prima di allora studi in merito non erano diffusi e difficilmente gli editori si azzardavano a pubblicare qualcosa che fosse visto con sospetto dalla critica. Critica che appunto per troppo tempo ha trascurato e denigrato, basti pensare a Croce, i testi dedicati all'infanzia. Solo nel corso del XX secolo si riesce faticosamente a raggiungere un riscatto, ma si parla soprattutto dell'ultimo ventennio, in cui alcune case editrici decidono di dedicare la propria produzione esclusivamente alla letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza, specializzandosi nel settore. Durante l'Ottocento questa letteratura ottiene maggiori spazi nei giornali, nei settimanali e nei settori della stampa meno raffinati e costosi. Come nota Boero il ritardo storico e oggettivo non ha impedito che ci fosse un'autonomia di sviluppo, ma sempre improntata a una vocazione al realismo, al "caso" esemplare, all'ipoteca pedagogica.[102] La pubblicazione di Pinocchio si deve prima di tutto a un giornale che ne

---

[101] Cfr. C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit., pp. 131-138.
[102] Cfr. PINO BOERO, *La letteratura per l'infanzia e per ragazzi in Italia dal 1945 ad oggi*, in *Linee europee*

pubblica le avventure a puntate sulle pagine del «Giornale dei bambini», nel primo numero, il 7 luglio del 1881. Collodi con il suo *Pinocchio* nel 1883 e qualche anno dopo nel 1886 De Amicis con *Cuore* diventano i capostipiti della letteratura per ragazzi in Italia; i due capolavori sono diversi ma avranno entrambi un successo senza pari e rappresenteranno il punto d'unione e il punto di rottura tra Ottocento e Novecento. Con Collodi comincerà a diffondersi una letteratura divulgativa e divertente che assume una nuova fisionomia, anche se non sarà abbandonata del tutto la presenza di un messaggio moralistico. Con l'Unità si assiste a una svolta positiva in questo campo, mentre durante le guerre l'intervento del governo ha pesato molto sulle pubblicazioni, in quanto si mirava alla propaganda proprio attraverso le storie per i ragazzi. Nel dopoguerra si ha una situazione di stallo: da una parte si avvertiva il bisogno di una svolta attraverso una riforma scolastica; dall'altra però le risorse e le attenzioni erano rivolte a ben altri problemi come il risanamento dello Stato. Successivamente, nel ventennio fascista, avviene attraverso i libri un vero e proprio indottrinamento, soprattutto attraverso censura e divieti piuttosto che nuove ed efficaci proposte. Oltre alla figura di Rodari, un altro intellettuale che ha segnato la produzione letteraria infantile italiana è stato Calvino; egli per richiesta della casa editrice Einaudi compose un'opera nuova, raccogliendo tutte le fiabe da nord a sud della penisola e intitolandola *Fiabe italiane*. Contrariamente a Rodari che, come descrive nella *Grammatica della fantasia*, vuole servirsi dell'immaginazione, anche partendo da una sola parola, per creare nuove favole. Calvino s'immerge nel mondo per bambini, nonostante nascesse come scrittore per adulti.

---

di letteratura per l'infanzia, vol I Danimarca, Francia, Italia, Portogallo, Regno Unito, a cura di Alessandra Avanzini, Milano, Franco Angeli, 2013.

La letteratura del ventesimo secolo si lascia alle spalle il compito di formare i ragazzi e i bambini, preferendo produrre storie di eroi e avventure, in cui il messaggio rimane implicito. Nel nuovo secolo si predilige porre questioni umane e morali, anche se il processo è stato lento e tutt'oggi le idee riguardanti la letteratura per l'infanzia e la sua funzione prettamente educativa sono difficili da scardinare.

I.6. Scrivere per adulti o per bambini e ragazzi: cosa cambia?

Cosa distingue uno scrittore per bambini e ragazzi da uno per adulti? Di libri nati per adulti e diventati classici per ragazzi la storia è piena. Allora perché si stabiliscono dei limiti? I libri che leggono i giovani, perché non possono leggerli gli anziani? È palese l'esistenza di testi che piacciono a grandi e piccoli, senza distinzione, quelli che tutti chiamano classici. Chi scrive bene, senza orpelli, incontra sicuramente anche il favore dei giovani. Per questo scrittori come Twain, Stevenson e Dickens hanno riscosso successo prima dai ragazzi che dagli adulti. Come già accennato in precedenza, prima di un certo periodo la letteratura non era concepita per un pubblico giovane, poiché mancava la concezione d'infanzia e adolescenza: chiunque, senza distinzioni, leggeva le stesse opere che fosse piccolo o grande. La letteratura classica oggi viene per gran parte fatta rientrare nella letteratura per i giovani, ma quando in origine fu pensata dai suoi autori era per lo più rivolta a un pubblico adulto. Il cambiamento del destinatario è stato dovuto a più fattori: pedagogici e letterari. Ad esempio, De La Fontaine scrisse le *Favole* per un interesse verso il mondo classico e autori quali Esopo, Fedro e Plutarco e per amore verso la poesia. Invece i fratelli Grimm, Jacob e Wilhelm Karl, s'impegnarono per comporre la raccolta sistematica di racconti popolari trascritti dalla tradizione orale per motivazioni filologiche.

Lo studio scientifico dei due filologi non poteva certamente essere rivolto a dei fanciulli, ma prima di tutto ad altri intellettuali. L'operato si spinse anche fuori dal paese tedesco e si concentrò su più periodi storici. Il punto di forza della raccolta si dimostrò lo stile piacevole, com'è stato per tutte le altre raccolte di fiabe, non ultima quella di Calvino. Di fatto le fiabe sono da sempre rivolte al popolo e si ripercorrono i problemi del genere umano, cercando di dare la motivazione giusta per superarli anche quando non ci sono altri mezzi, usando la magia. Lo studio di Jacob e Wilhelm fa comprendere «come il senso della tradizione e la rielaborazione del messaggio orale dei popoli può costruire un mezzo per aiutare le generazioni successive ad avvicinarsi alla comprensione di quei problemi che non hanno mai abbandonato l'umanità».[103] Non c'era quindi l'intenzione di rivolgersi direttamente ai bambini. Così come i generi della fantascienza, dell'horror e del fantasy, che affascinano i bambini a tal punto da essere entrati nella letteratura giovanile.

Tipico fenomeno del Novecento, oltre ai libri d'impegno sociale, evidenzia Marini è il cimentarsi di scrittori per adulti nei libri per bambini. Celebre è il caso di Dino Buzzati, con *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* del 1945, oltre al già citato Italo Calvino, con *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *il cavaliere inesistente*, fino a *Marcovaldo*. In questi romanzi l'autore ha coniugato il realismo, l'elemento fantastico, l'umorismo e il gusto per il paradossale, servendosi di una scrittura elegante, ma anche di uno spirito anarchico per denunciare gli aspetti più alienanti della civiltà tecnologica.[104]

La posizione di Giovanni Maria Bertin sullo scrivere per bambini è interessante, in quanto fa risaltare la difficoltà a causa del fatto che il libro deve stimolare l'immaginazione e il linguaggio artistico da adottare dev'essere chiaro e piacevole, non bambinesco. La tesi

---

[103] G. MARRONE, *Storia della letteratura per l'infanzia*, cit., p. 89.
[104] Cfr. C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia: dalle origini al 1970*, cit.

di Bertin, spiega Gianna Marrone, è avvalorata dalla maggiore partecipazione dei bambini alla lettura di opere classiche come fiabe, racconti popolari, miti, leggende, che ora rientrano nella letteratura per ragazzi ma originariamente erano rivolte a un pubblico adulto. Il punto di forza di questi libri è l'elemento magico, surreale, fantastico, che permette al bambino di evadere dal mondo pieno di regole stabilite da adulti che per lui sono ancora incomprensibili.

Bianca Pitzorno, scrittrice sia per l'infanzia sia per gli adulti, nei suoi testi critici difende la sua posizione spiegando che i libri per bambini non possono rappresentare solo un passatempo e uno svago dalla stesura di opere per adulti. Definisce il suo operato nel campo infantile come un'«ambiziosa ricerca di scrivere testi per bambini che abbiano un valore intrinseco al di là del tempo, delle mode e dei dati di vendita».[105] La definizione del libro per bambini o per ragazzi si contrappone a quella del libro per adulti. Allora ponendosi l'obiettivo di distinguere che elementi si trovino in un campo piuttosto che nell'altro: individua solo un fattore completamente estraneo alla letteratura giovanile. Per spiegare questo caso, la scrittrice fa l'esempio dell'extraterrestre che deve ordinare e dividere i libri di una famiglia: quelli dei genitori da quelli dei figli. Il solo fattore presente nella letteratura per adulti che in nessun modo si presenta in quella per i giovani è «l'assenza di erotismo descritto o riferito in modo esplicito».[106] In realtà con l'arrivo del nuovo secolo il tabù del sesso è stato infranto, anche se è stato affrontato solo in quella categoria che è una via di mezzo tra il ragazzo e l'adulto, quella che chiamano *young adults* o giovani adulti. Il modo in cui lo si tratta è impacciato, mai affrontato con disinvoltura, alla pari di molti altri aspetti della vita, ma sempre trattato come il

---

[105] BIANCA PITZORNO, *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi,* Milano, Pratiche editrice, 2002[2] (1995), p. 13.
[106] Ivi, p. 19.

«problema»[107] principale attorno al quale girava tutta la vicenda. La mancanza della trattazione dell'argomento è dovuta sia al fatto che costituisca un tabù, sia all'assenza d'interessa nella fascia dei minori di dodici anni. Tale teoria è dimostrata dai romanzi di Defoe, tra i quali solo quelli di avventura come *Robinson Crusoe* sono entrati a far parte della letteratura infantile. Infine, riprendendo l'esempio della Pitzorno, un giorno le capitò di incontrare una classe in cui l'insegnante non riusciva a far leggere ai bambini neanche un libro di poche pagine e, interrogando la classe, scoprì che gli alunni non si erano risparmiati la fatica di leggere *It* di Stephen King, un libro corposo che non risparmia scene piuttosto cruente e amori non platonici, ma ciò che veramente era rimasto loro della lettura era: «La rabbia impotente del più debole nei confronti del più forte, il senso eroico dell'amicizia, la paura della malvagità senza forma, la capanna nascosta sotto le piante, le corse in bicicletta, le filastrocche scaramantiche, i genitori che non capiscono, il delizioso senso di rivincita»,[108] tutti elementi che sono parte della loro esperienza quotidiana e rientrano nei loro desideri; tutto il resto per loro è superfluo alla storia e quindi non gli danno peso. La scrittrice conclude la sua analisi sui libri per bambini e sullo scrittore affermando che perché rientrino nei gusti del ragazzo devono contenere un insieme di fattori che fanno parte del suo interesse e non di quello dell'adulto. Il libro dovrebbe essere in grado di connettersi con l'esperienza interiore del giovane lettore, con il suo sistema di valori e con «il suo modo di organizzare mentalmente il significato della vita».[109]

---

[107] *Ibidem*.
[108] Ivi, p. 22.
[109] *Ibidem*.

I.7. Le differenze tra ieri e oggi, in Italia e all'estero

La letteratura rivolta ai bambini e ai ragazzi è in continua evoluzione, proprio perché lo stesso soggetto con il quale si relaziona è in continua evoluzione. A legare il passato al presente però c'è un filo di continuità, nonostante l'attenzione ai cambiamenti dell'immaginario. Questa continuità si riscontra nei simboli fissati dai classici che ritornano e si trasformano; nel punto di vista che lo scrittore adopera, che è quello dello sguardo infantile e adolescenziale; nelle chiavi di lettura interdisciplinari e nell'attenzione al ricorso dei diversi linguaggi espressivi. Il filone di continuità è quello che ci permette di interpretare le tante lingue che si incrociano nella letteratura per l'infanzia. Attualmente possiamo leggere testi dedicati ai più piccoli che narrano storie che riprendono la vita reale, piuttosto che ripercorrere i canoni della scrittura di genere, soprattutto quella fantastica, lasciando nel passato opere in cui era trattata un'immagine d'infanzia e d'adolescenza modellata dallo sguardo adulto e dalle sue proiezioni. Grande spazio è dedicato al tema della memoria, ripercorrendo con viaggi nel passato la storia, oppure sono affrontati temi legati all'attualità per superare, interpretare ed elaborare le sfaccettate problematiche del nostro tempo. L'aspetto però più innovativo che caratterizza il panorama della letteratura per l'infanzia di oggi è l'entrata in scena nell'editoria della potenza sociale e comunicativa di altri linguaggi come il cinema, il fumetto, e tutte le arti in genere con le provenienze espressive più disparate. Le diverse espressioni e linguaggi permettono di pensare ad aperture stilistiche innovative; la scrittura diventa sperimentazione che permette al lettore di rispecchiarsi con il protagonista del romanzo come mai prima d'ora.

In particolare sempre maggiore diffusione hanno gli albi illustrati, veri e propri capolavori nati dalla collaborazione tra scrittore e illustratore. Giorgia Grilli afferma:

> La letteratura per l'infanzia, nelle sue punte più innovative, sembra entrare in

> una fase di sofisticati incroci senza perdere la sua specificità. Anzi, con un'urgenza tutta nuova, si trasforma, reagisce al mutamento dei paesaggi espressivi delle nuove generazioni, annette linguaggi "altri" legati dalla stessa vocazione a raccontare storie. Una nuova estetica letteraria sancisce percorsi e incursioni in altri media, molto vicini alle sensibilità e ai mutamenti dell'immaginario. Siamo in una fase del tutto nuova caratterizzata da un vero e proprio flusso migratorio di testi da un medium all'altro.[110]

Ormai sempre più difficile diventa circoscrivere la letteratura per l'infanzia in ambiti settoriali o in rigide limitazioni. Non è più possibile una categorizzazione di letteratura per l'infanzia, dal momento che si cerca di servirsi della ricchezza dei linguaggi utilizzati e utilizzabili per narrare l'infanzia ai bambini. Il campo letterario che sto considerando è reso ancora più complesso dalle tecnologie più avanzate ormai facenti parte del panorama dell'editoria.

Nel pensiero diffuso soprattutto in Italia i libri dovevano servire a formare il cittadino perfetto. La situazione cambia, a parte durante il periodo del fascismo in cui l'opera doveva imporre l'ideologia fascista. A livello internazionale, si assiste al diffondersi di nuove aspirazioni di vita; Il desiderio di rottura con la tradizione, in particolar modo per quanto riguarda l'educazione infantile, dà più spazio all'individualità e allo sviluppo della loro personalità. Il rinnovamento non si concentra solo nei contenuti, ma anche nello stile e nel linguaggio. Indubbiamente nel campo della produzione infantile si riscontra una certa confusione tra arte e pedagogia. A partire dagli anni Sessanta del ventesimo secolo, grazie soprattutto al contributo di Gianni Rodari, si è affermata la convinzione che i libri per bambini dovessero essere scritti in previsione del divertimento del lettore, cosicché si potessero avvicinare al mondo reale e alle emozioni che esso suscita. Altro momento di

---

[110] G. GRILLI, *Bambini, Insetti, Fate e Charles Darwin,* in *La letteratura invisibile,* cit., p. 82.

rottura lo si ha negli anni Ottanta con la scrittrice Bianca Pitzorno capace di inserire nei suoi romanzi messaggi aventi componenti ideologiche, culturali e psicologiche, con attenzione alla personalità del lettore coinvolto. Ciò che cambia quindi dalla nascita della letteratura giovanile è la visione del lettore, non più considerato un contenitore da riempire di nozioni, ma una personalità con delle esigenze da soddisfare legate anche alla specifica fascia d'età. Si ricerca oggi una letteratura che sia dalla parte dei ragazzi, che sappia sondare gli interessi, infondere fiducia. La letteratura per l'infanzia e l'adolescenza necessita non solo di una capacità artistica, ma anche di una buona conoscenza del mondo infantile.

CAPITOLO SECONDO

INDIVIDUALITÀ PIUTTOSTO CHE OMOLOGAZIONE

II.1. *Pinocchio, Cuore e Gian Burrasca*

All'interno della letteratura per ragazzi ci sono stati casi letterari che hanno influenzato intere generazioni. Opere che si sono prese carico delle problematiche storiche e sociali imperanti nell'epoca in cui sono state scritte e in positivo o in negativo si sono fatte ricordare. È d'obbligo partire dalle tre opere più emblematiche del panorama italiano dell'Ottocento: *Pinocchio*, *Cuore* e *Gian Burrasca*; Ancora oggi rientrano nel bagaglio culturale di ogni bambino, quindi mi chiedo se ci possono essere opere di più recente produzione che possano prendere il loro posto.

I tre capolavori sono esempi differenti di testi che rientrano nel romanzo di formazione italiano; testimoniano a modo loro i tempi che maturano e la società che cambia con le richieste e i bisogni. Il primo *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Lorenzini detto Collodi esce nel 1881, edito in volume nel 1883; *Cuore* è un romanzo scritto da Edmondo De Amicis nel 1886. *Gian Burrasca* diversamente viene pubblicato per la prima volta in volume, nel 1912.

Pinocchio è una forma ibrida perché è una fiaba per la presenza di elementi fantastici, una favola per la presenza di significati simbolici e di animali parlanti che

moraleggiano e ammoniscono. Se si focalizza l'attenzione sul registro linguistico dei testi dell'epoca è riscontrabile come esso sia disomogeneo, componendosi sia di colloquialismi che di forme letterarie, ma sfortunatamente quest'ultime rispecchiano la tradizione di stampo settecentesco e pre-manzoniano. Basti pensare al *Giannetto* di Parravicini, che nonostante fosse stato adottato nelle scuole come modello pedagogico-esistenziale, rispecchiava una lingua non certo di uso vivo. Con *Pinocchio* si verifica un salto verso un territorio nuovo, composto da pura fantasia e da libertà linguistica; infatti in questa storia si rispecchiano i canoni dell'ideale manzoniano e quindi nel testo si ritrova un fiorentino colto parlato all'epoca, che non presenta tratti vistosamente popolareggianti ma piuttosto familiari come "arrivedella", "che mi fareste il piacere?", "il tu' babbo" e solo qualche occasione di letterarietà di consumo, o melodrammatica con una vena ironica. La lingua rimane per tutto il testo omogenea e arricchita con fenomeni tipici dell'oralità come esclamazioni e onomatopee: "intanto la fame l'ho sempre e i piedi non li ho più!" "sento uno spasimo, che quasi quasi … Etcì, etcì, etcì – e fece altri tre starnuti." "pissi-pissi di vocine strane". Si trovano anche procedimenti d'intensificazione tipici della favola come le ripetizioni: "e cresci, cresci, cresci". Ciò che più di tutti rappresentò una novità fu la ricchezza di vivi idiomatismi toscani che poi, proprio per il successo ottenuto dal libro, entrarono nell'uso comune, "dall'oggi al domani", "legare come un salame" "chi s'è visto s'è visto". Il successo editoriale che ebbe fu travolgente anche se non da subito, e questo portò il burattino a essere un protagonista assoluto negli anni; sull'onda del suo successo furono create nuove storie legate in qualche modo a lui, e la sua storia stessa subirà dei

rimaneggiamenti, facendo vivere al famoso burattino mille altre avventure. Anche durante il regime fascista è usata l'immagine di Pinocchio a scopo propagandistico.[111]

Gli approcci critici intrapresi nei riguardi di quest'opera sono tanti, sia da un punto di vista strutturalista, sia antropologico e psicanalitico. Tra i vari metodi, Rodia si sofferma su alcuni. Il metodo psicanalitico vede nel burattino di legno un binomio piacere-morte e colpa-castigo: nello sviluppo della storia entra in scena il Grillo che come fosse la coscienza di Pinocchio gli fa presente lo sbaglio e la conseguenza, identificandosi, secondo la teoria psicanalitica, nel senso di colpa che alimenta la pulsione di morte. È presente inoltre un forte dualismo tra piacere e dovere, tra l'istinto e ciò che è socialmente accettato. Più volte la morte si presenta al ragazzino: prima per la fame, poi vicino al fuoco, e infine quando viene impiccato. Il protagonista giunge a un equilibrio tra soddisfare i bisogni a tutti i costi e rinunciarci per altruismo. Durante l'intero romanzo si sussegue un dialogo tra piacere e norma. Solo grazie all'aiuto del padre Geppetto e della Fata Pinocchio raggiunge ordine e razionalità. La Fata come il Grillo rappresenta la norma, ciò che è giusto fare, solo che, mentre la prima riesce a piegare la volontà del burattino in modo amorevole, il secondo è pedante e rappresenta il dover essere con imposizione.[112] La disobbedienza è causata dal piacere che è sempre in agguato e quando avviene comporta una retrocessione a livello bestiale trasformandolo in somaro o cane da guardia:

> Ho voluto fare lo svogliato, il vagabondo… ho voluto dar retta ai cattivi compagni, e per questo la fortuna mi perseguita sempre. Se fossi stato un ragazzino per bene, come ce n'è tanti: se avessi avuto voglia di studiare e di lavorare, se fossi rimasto in casa col mio povero babbo, a quest'ora non mi troverei qui, in mezzo ai

---

[111] SILVIA MORGANA, *Avventure (e disavventure) linguistiche di Pinocchio*, in *Amici di carta*, cit., pp. 105-127.
[112] Cfr. C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit., pp. 76-77.

> campi, a fare il cane di guardia alla casa di un contadino. Oh se potessi rinascere un'altra volta!... Ma ormai è tardi, e ci vuol pazienza!... [113]

Oppure, nel momento in cui si avvia verso il «Paese de' Balocchi»,[114] dopo un avvertimento dato da un bambino che già era stato trasformato in ciucchino:

> -Tienilo a mente, grullerello! I ragazzi che smettono di studiare e voltano le spalle ai libri, alle scuole e ai maestri, per darsi interamente ai balocchi e ai divertimenti, non possono far altro che una fine disgraziata!... Io lo so per prova!... e te lo posso dire! Verrà un giorno che piangerai anche tu, come oggi piango io… ma allora sarà tardi!...-[115]

Passarono cinque mesi prima che si avverasse la previsione, una mattina al risveglio grattandosi il capo sentì la presenza di due lunghe orecchie:

> Andò subito in cerca di uno specchio, per potersi vedere: ma non trovando uno specchio, empì d'acqua la catinella del lavamano, e specchiandovisi dentro, vide quel che non avrebbe mai voluto vedere: vide, cioè, la sua immagine abbellita di un magnifico paio di orecchi asinini. [116]

Rodia chiarisce l'assunto espresso dal libro: «chi fa prevalere il principio di piacere, sprofonda nel grado zero dell'umanità».[117] Infatti, nell'episodio in cui è costretto a ridursi a cane da guardia, per riguadagnare la sua condizione di bambino è costretto a dimostrare di essere d'animo onesto e fare il suo dovere di guardiano, provando che Pinocchio in fondo

---

[113] CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, ill. di Francesca Rossi, Novara, De Agostini, 2016 (Firenze 1883), p. 82.
[114] Ivi, p. 130.
[115] Ivi, p. 133.
[116] Ivi, p. 136.
[117] C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit., p. 77.

non è di animo cattivo ma solo un bambino ingenuo, ammettendolo dicendo: «ma non avrò mai quello di star di balla e di reggere il sacco alla gente disonesta!».[118] Giorgio Manganelli osserva come a rappresentare simbolicamente la figura del padre siano non solo Geppetto, ma anche Mangiafuoco e la Fata che rappresenta il Super-Ego.[119] Mangiafuoco attraverso prima la punizione e in un secondo momento la concessione della grazia e la volontà del sacrificio al posto di un amico, lo riporta a comprendere cos'abbia sbagliato e come debba comportarsi. Il genitore rappresenta il punto d'arrivo nel superare la momentanea negatività per approdare al giusto; nella trama la figura paterna è presente ogni volta in cui il burattino deve recuperare l'ordine attraverso comportamenti chiari e precisi, cosicché quando arriva a bilanciare il sogno, rappresentato dalla fiaba, e l'ordine, voluto dal padre, Pinocchio cresce e struttura un Io adeguato ed equilibrato. La storia del giovane burattino, negli anni, ha avuto anche una lettura junghiana, in cui si sono individuate delle figure archetipiche: una delle più ricorrenti è quella dell'ombra, che rappresenta la parte di sé più primitiva, il lato oscuro e irrazionale; per la gran parte della narrazione Pinocchio è un burattino e rappresenta solo l'ombra del bravo bambino; solo al termine del processo di formazione, quando acquisisce coscienza viene trasformato in bambino in carne e ossa e il libro termina con le sue parole che testimoniano la maturazione e l'uscita dall'ombra, quando si gira a guardare «il vecchio Pinocchio di legno», rappresentante quindi la sua ombra e con «grandissima compiacenza» afferma: «Com'ero buffo, quand'ero un burattino! E come ora son contento di esser diventato un ragazzino per bene!...».[120] Manganelli individua anche l'archetipo della doppia nascita

---

[118] C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 85.
[119] Cfr. GIORGIO MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002 (Torino 1977), pp. 67-71.
[120] C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 175.

vedendo nel Pescecane «una versione infinitamente fonda della madre, qualcosa di casualmente gravido, gestante degli abissi, bocca divorante navi e vegliardi e burattini, orifizio che, negli stessi singulti della decadenza, assonnatamente genera».[121] Di archetipi, continua Rodia nella sua analisi, se ne possono individuare altri. Uno è quello del fanciullo minacciato dai pericoli e dalle entità malvagie, che nella mitologia simboleggia il rischio per la coscienza di soccombere alle energie negative. Infine, Daniele Giancane identifica Pinocchio come il possibile simbolo del cammino dell'essere umano verso un percorso di perfettibilità, ma anche il processo che l'intera razza umana si accinge a compiere dalla sua ferinità verso l'umanizzarsi e quindi riconoscere la norma, condizione essenziale per la sua storia. Se invece si procede con un'analisi pedagogica, l'opera è considerata didascalica, ma contiene un pedagogismo diverso rispetto a quello che si evince da *Cuore*. Infatti, l'insegnamento non arriva da singoli eventi, ma dal libro nel suo insieme, i personaggi non sono stilizzati, ma il protagonista ha una personalità caratterizzata da una continua lotta interiore, sceglie i piaceri ma poi comprende la regola. I personaggi che, come mentori, gli indicano la retta via non vengono ascoltati; per imparare la lezione il burattino ha bisogno di sperimentare personalmente e a capirlo è la figura della Fata che promette, avverte e aspetta che assimili la lezione prima di premiarlo per l'avvenuta consapevolezza: «– Bada, Pinocchio! I ragazzi fanno presto a promettere, ma il più delle volte, fanno tardi a mantenere. – Ma io non sono come gli altri: io, quando dico una cosa, la mantengo. – Vedremo. Caso poi tu disubbidissi, tanto peggio per te».[122] Volpicelli sottolinea come in entrambe le opere *Pinocchio* e *Cuore*, nonostante i percorsi diversi dei due protagonisti la morale e quindi il traguardo finale è lo stesso: per diventare dei ragazzi modello è

---

[121] G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 187.
[122] C. COLLODI, *Pinocchio*, cit., p. 123.

necessario ubbidire e sottostare alle regole.[123] Diversamente dai tanti libri dell'epoca in cui il capolavoro è stato scritto, Collodi non impartisce lezioni e norme, ma presenta una possibile situazione negativa e la sua risoluzione; non è autoritario e non s'impone. Nobile individua il successo dell'opera nel fatto che «i bambini si riconoscono nel burattino e nelle sue avventure, si ritrovano nei suoi difetti, nelle sue debolezze, nei suoi slanci, nella forza dei suoi affetti e nell'enfasi dei suoi sentimenti».[124] Nobile aggiunge alla forza della caratterizzazione del protagonista anche la bravura nella costruzione della narrazione con «il ritmo serrato del racconto che procede rapido e incalzante, privo di pause descrittive, il susseguirsi dei colpi di scena, la forza visiva di ogni apparizione, la concretezza dei personaggi, dell'ambiente e del paesaggio».[125]

Tronci prima di analizzare l'opera studia il profilo dell'autore che può spiegare almeno in parte la fortuna della sua opera. Nella sua carriera di letterato, Collodi è stato giornalista, uomo di teatro e censore, traduttore di Perrault e romanziere, autore di testi umoristici e di libri per l'educazione dei ragazzi, capace di sperimentare innumerevoli esperienze artistiche e formali. Tuttavia lo stesso autore sottovalutò inizialmente il suo lavoro, dimostrando anche fretta nel volerlo concludere con la prevista morte del protagonista al quindicesimo capitolo o con le lunghe pause da una pubblicazione all'altra delle puntate e dalle intenzioni utilitaristiche; il tutto lo si capisce dai carteggi fra il direttore del «Giornale per i ragazzi» Ferdinando Martini e lo scrittore, da qui l'impressione che la fortuna del volume la si debba alla casualità, avendo inoltre concesso libertà di modifica al momento della pubblicazione finale.[126]

---

[123] LUIGI VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio, 1963.
[124] A. NOBILE, *Letteratura giovanile*, cit., p. 157.
[125] *Ibidem*.
[126] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo*, cit., pp. 93-94.

> Mai come nel caso di questo capolavoro *malgré soi*, la casualità ha svolto un ruolo così positivo; in essa, surrogata potentemente dalla mente dalla vena creativa e dalle risorse molteplici della penna del Lorenzini, sta, forse, il segreto del successo delle avventure del burattino. [127]

Sicuramente come altre opere di quel tempo, ad esempio lo stesso *Giornalino di Gian Burrasca*, uscire a puntate ha reso il testo sorprendente grazie alle trovate ingegnose per incuriosire il lettore. In un primo momento la storia doveva concludersi con l'impiccagione al quindicesimo capitolo; solo grazie all'intervento dei piccoli lettori, che vollero un seguito e non una fine così tragica, l'opera venne conclusa come la conosciamo oggi. Collodi ha dimostrato grande abilità nel resuscitare il giovane eroe e ha saputo con sapienza destreggiarsi nel campionario di situazioni narrative e *topoi* molto vasto. Del testo sono state compiute numerose letture e anche numerose attualizzazioni e rivisitazioni. Tronci nel suo lavoro, individuando alcuni elementi dominanti, suggerisce «alcune 'caselle' nelle quali collocare le letture critiche».[128] Non solo quella psicanalitica, o quella pedagogica, ma anche una lettura storicistico-marxista, legando l'opera al dibattito politico dell'epoca, e quindi alle condizioni socio-economiche che occorsero nel processo unitario che stava vivendo l'Italia. Ma non si può sottovalutare l'ironia e l'umorismo che sembrano schernire la rigidità del messaggio. Non è mancata una lettura folclorico-antropologica, per la presenza di elementi derivati dalla cultura popolare, dalla favola e dalla dimensione magica e mitica. Il caso di *Pinocchio*, come scrive Carlo Marini, è stata «una ventata di fantasia lieve e misuratamente trasgressiva»,[129] all'interno di una letteratura di tradizione

---

[127] Ivi, p. 95.
[128] Ivi, p. 96.
[129] A. NOBILE, D. GIANCANE, C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., p. 52.

didascalica e moraleggiante per la creazione di una coscienza civile. Inizialmente la scelta editoriale di pubblicare la *Storia di un burattino* a puntate, come un moderno romanzo d'appendice, fu molto azzeccata. Sicuramente si distinse per essere un'opera innovativa dal punto di vista stilistico, nonostante si riscontrasse ancora l'elemento precettistico sentenzioso, ma questo è diluito in un'aderenza alla psicologia infantile, oltre che nell'utilizzo di più linguaggi d'uso, sempre con un velo di ironia all'interno dei dialoghi. Le avventure che vive il protagonista sono la storia della sua formazione, del suo cedere al lato fanciullesco e monellesco e quindi al piacere, per riscattarsi sempre, per approdare alla piena consapevolezza di una raggiunta maturità, dopo un percorso di crescita interiore. Pregio di quest'opera è la presenza di un protagonista che rispecchia le vere caratteristiche di «un bambino reale, vivace, allegro, spensierato, ma anche bugiardo, svogliato e credulone, che cresce imparando attraverso prove, errori e ravvedimenti».[130] Inoltre a prevalere non sono gli ideali risorgimentali tipici della letteratura dell'epoca, ma si affermano sentimenti legati alla dimensione familiare che sono tipici della morale borghese. Si verifica quindi un mutamento legato all'abbandono della poetica romantica per legarsi a un pensiero positivistico maggiormente focalizzato sul concreto. Nell'opera di Collodi permane un'atmosfera di tristezza e malinconia che ricorda ancora il Romanticismo, ma il testo è comunque frutto di una fantasia controllata dalla ragione, in cui ogni uomo rivive la sua crescita spirituale. Indubbiamente non mancano l'umorismo e la vena parodistica rivolta alla società del suo tempo. Anche Zipes analizza la figura che definisce "tragicomica" di Pinocchio; immediatamente in *Oltre il giardino*,[131] sottolinea la notevole differenza tra la versione disneyana del 1940 in cui nel finale, dopo mille

---

[130] Ivi, p. 53.
[131] J. ZIPES, *Oltre il giardino*, cit., pp. 107-118.

peripezie, il burattino è felicissimo e impara la lezione che l'onestà è la miglior politica ripetutagli dal Grillo parlante, incaricato di controllare la sua moralità. Nel *Pinocchio* originale, l'atmosfera è diversa, tanto che Zipes è portato a chiedersi cosa spinga il protagonista a voler diventare un bravo bambino, nonostante le sofferenze. Anch'egli considera influente la vita dell'autore. La struttura di suddivisione della vicenda del burattino è strategicamente elaborata per lasciare il lettore in sospeso dopo ogni capitolo e in apprensione in apertura di quello successivo. Il motivo è da far risalire all'iniziale pubblicazione a puntate. Non c'è una fine vera e propria a conclusione dei capitoli, ogni vicenda conduce a quella successiva per arrivare alla trasformazione in bambino del pezzo di legno, che in realtà lascia presagire una continuazione, non sapendo quali sono le avventure che ora aspettano il protagonista diventato un "bravo bambino". Zipes rileva come Pinocchio sia ancora un ragazzo e «ha pochissimi soldi. Non ha istruzione. Non c'è nessun indizio, come nelle fiabe tradizionali, che lasci pensare a un suo miglioramento, nonostante abbia sviluppato senso di responsabilità e compassione».[132] Lo studioso statunitense afferma che «data l'incompiutezza dello sviluppo di Pinocchio, la principale domanda che Collodi si pone costantemente attraverso la sua fiaba educativa è se valga la pena di diventare "civilizzati"».[133] Paragona inoltre la figura del burattino a quella di Huckleberry Finn, definendolo «la versione americana di Pinocchio, perché entrambi i ragazzi sono brutalmente esposti all'ipocrisia della società e tuttavia costretti ad adattarsi ai valori e ai modelli che si presume li condurranno al successo. Alla fine Huck rifiuta la civilizzazione, mentre Pinocchio sembra aver fatto la pace con la legge e l'ordine».[134] Interessanti sono le conclusioni a cui giunge Zipes. Egli, infatti, ritiene che Collodi abbia

---

[132] Ivi, p. 114.
[133] *Ibidem*.
[134] *Ibidem*.

voluto far riflettere il lettore sul modo in cui si è arrivati alla civilizzazione: la colpa del burattino era quella di essere ingenuo e aver voglia di giocare, fattori comprensibili in un bambino della sua età, eppure la gente e le forze sociali non tengono conto di questo: «allora c'è davvero qualcosa di tragico nel sistema che lo spezza e lo induce alla sottomissione». Collodi compie nella sua opera una «precisa analisi di classe», in quell'epoca l'unica scelta per i ragazzi poveri era imparare velocemente ad essere «un onesto e operoso lavoratore, tenendo a freno gli istinti ribelli».[135] I castighi erano del tutto sproporzionati alla colpa come nel libro illustrato *Struwwelpeter*[136] del 1845, in cui Heinrich Hoffmann raccoglie sette fiabe umoristiche in rima; la particolarità di questi testi è la loro crudeltà sanguinaria, i contenuti sono ammonizioni che se non rispettate dai bambini portano a gravi punizioni. Il semplice succhiarsi i pollici è costato al povero Conrad, uno dei protagonisti di queste macabre storie, la loro amputazione con delle forbici da sarto.

Un aspetto che può colpire, infine, di quest'analisi è il porre l'accento sull'importanza della risata per il lettore:

> Le punizioni presentate da Collodi sono così assurdamente esagerate che i lettori possono riderne. E la risata, secondo me, si mescola anche al sollievo di non dover subire analoghe torture. Inoltre la risata è istruttiva, perché attraverso gli errori di Pinocchio i lettori apprendono cosa bisogna evitare e come conquistarsi una dignità. Ed è appunto la conquista di una dignità personale in quanto essere umano che appare l'elemento cruciale, alla fine delle avventure di Pinocchio.[137]

---

[135] Ivi, p. 115.
[136] HEINRICH HOFFMANN DONNER, *Pierino Porcospino*, trad. it. di Gaetano Negri, Milano, Hoepli, 198510(Frankfurt 1845).
[137] Ivi, pp. 116-117.

Le Avventure di Pinocchio costringe ancora oggi l'adulto a chiedersi come i bambini vengano educati al vivere civile e perché.

Completamente diverso è il romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis che da subito rivela come la letteratura per l'infanzia in Italia sia stata dall'inizio legata al sistema d'istruzione. L'anno della prima pubblicazione è il 1886 e da subito riscosse molto successo tanto che ci furono quaranta edizioni. In pochi anni si raggiunse il milione di copie e subito vennero prodotti numerosi epigoni fra i quali potremmo far rientrare anche *Ascolta il mio cuore* della Pitzorno. La struttura che presenta l'opera è diaristica, o meglio, precisa Calabrese,[138] falso-diaristica, consistendo nella descrizione dell'anno scolastico 1881-1882, scritta in prima persona dall'undicenne Enrico Bottini. Il protagonista fa parte insieme ai suoi cinquantaquattro compagni della terza classe, nell'anno in cui non c'era la frequenza obbligatoria e le età erano variabili. All'inizio De Amicis inserisce una dedica spiegando come la lettura di questo diario farà del bene ai ragazzi e nell'esortazione si serve del *topos* del manoscritto ritrovato, in cui lo scrittore finge sia proprio Enrico ad aver scritto il diario e adesso che è al ginnasio può apportare modifiche al testo di cui già si era occupato il padre all'epoca dei fatti. Il libro si compone di settantaquattro micro-resoconti che costituiscono il nucleo diaristico, a cui si aggiungono il genere epistolare e il genere novellistico. Tra le pagine del diario si leggono le lettere scritte dai genitori, diciassette dal padre e cinque dalla madre, e una scritta dalla sorella. Le epistole evidenziano sia il carattere corale dell'istituzione familiare, sia il dominare dell'ordine gerarchico intuibile dal numero delle lettere. L'altro intervento esterno alla forma intima del diario sono i nove racconti, uno al mese, inseriti fingendo siano una composizione del maestro Perboni per

---

[138] Cfr. S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 142-146.

tutta la classe: *Il piccolo patriota padovano, La piccola vedetta lombarda, Il piccolo scrivano fiorentino, Il tamburino sardo, L'infermiere di Tata, Sangue romagnolo, Valore civile, Dagli Appennini alle Ande, Naufragio.* La struttura è ritenuta da Cambi «intensamente dinamica»;[139] i tre momenti si armonizzano e in tal modo si rinsaldano e rinforzano. Ognuno dei tre elementi ha una sua funzione: il diario si occupa del momento scolastico che è centrale per la formazione del ragazzo; le lettere introducono il ruolo educativo della famiglia; infine i racconti mensili che chiaramente ruotano attorno ai temi della generosità patriottica, del coraggio civile e dell'abnegazione familiare, evidenziano i valori portanti della società e della scuola, permettendo di connettere la scuola con l'esterno, il contesto sociale. De Amicis avendo uno scopo pedagogico usa espedienti che rendano il testo più accattivante, «tra cui il registro ultrapatetico e il tono melodrammatico, ma anche la *suspense*»,[140] non mancano neanche «il senso della morte, dell'orrido e della miseria sociale»,[141] come nel racconto *Sangue romagnolo*. La tecnica della variazione della tipologia narrativa e del punto di vista permette allo scrittore di costruire una struttura che risulti aperta e policentrica oltre a evitare un assetto troppo omogeneo, in questo modo rende il testo più leggibile e ribadisce la validità di quei valori che non avrebbero avuto la stessa efficacia rimanendo confinati nel diario di Enrico. L'opera, secondo Boero e Genovese, presenta i tratti del testo utopistico; infatti, assume i connotati di una denuncia sociale arrivando a proporre il modello di una società migliore grazie al potenziamento della scuola. A questo punto l'elemento scolastico domina l'intero romanzo e il motivo dominante del libro è come evidenzia il titolo il "cuore" tanto che lo ritroviamo nel monito

---

[139] FRANCO CAMBI, *Rileggendo "Cuore": pedagogia civile e società postunitaria*, in FRANCO CAMBI, GIACOMO CIVES, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, Pisa, ETS, 1996, p. 325.
[140] S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 144.
[141] PINO BOERO, GIOVANNI GENOVESI, *Cuore. De Amicis tra critica e utopia*, Milano, Franco Angeli, 2009, p. 112.

iniziale del maestro, «mostratemi che siete dei ragazzi di cuore».[142] De Amicis intende accostare il piccolo studente a un soldato combattivo; il bambino con la stessa grinta deve affrontare la vita e la scuola. Non mancano i riferimenti all'unificazione dell'Italia con l'entrata in scena di Calabrese. Infatti il maestro si premurò di predicare:

> - Ricordatevi bene di quello che vi dico. Perché questo fatto potesse accadere, che un ragazzo calabrese fosse come in casa sua a Torino, e che un ragazzo di Torino fosse come a casa propria a Reggio Calabria, il nostro paese lottò per cinquant'anni e trentamila soldati morirono. Voi dovete rispettarvi, amarvi tutti fra voi; ma chi di voi offendesse questo compagno perché non è nato nella nostra provincia, si renderebbe indegno di alzare mai più gli occhi da terra quando passa il tricolore.[143]

Lo stile patetico, melenso e patriottico si ritrova in tutto il romanzo.

La scuola è spazio urbano non a caso, perché la città per l'autore è l'ambiente che maggiormente stimola le piccole menti, luogo adatto per educare e spazio di momenti aggregativi. Lo scrittore di Oneglia chiarisce come la sua voglia essere un prototipo di una scuola in una qualsiasi città italiana, ammettendo all'inizio del libro come esso potesse intitolarsi anche «*Storia d'un anno scolastico, scritta da un alunno di 3a, d'una scuola municipale d'Italia*».[144] Per concludere, *Cuore* non si può definire un romanzo di formazione in senso stretto, perché il protagonista vuole porsi come un modello di ragazzo perbene, da imitare. Al contrario in *Pinocchio* avviene un'evoluzione del personaggio. La personalità artistica e professionale di De Amicis, come quella di Carlo Lorenzini fu poliedrica: giornalista, letterato, romanziere, scrittore per l'infanzia e uomo politico,

---

[142] EDMONDO DE AMICIS, *Cuore Libro per i ragazzi*, a cura di Luciano Tamburini, Torino, Einaudi, 2001 (Milano 1886), p. 11.
[143] Ivi, p. 15.
[144] Ivi, p. 3.

inserito perfettamente nel suo tempo credette nel ruolo sociale che può avere la letteratura e fu propenso all'innovazione formale. Tronci evidenzia la distanza che c'è tra *Cuore* e la sua produzione per adulti; fra le ragioni della diversità si riscontra la consapevolezza che la fascia d'età preadolescenziale, alla quale era rivolto il diario, esigesse un taglio e un linguaggio compatibili con il lettore specifico. Lo studioso analizzando il carteggio tra De Amicis e l'editore Treves scrive di un uomo che ha trovato la sua vocazione, intenzionato ad assumere un ruolo nuovo, quello dell'educatore. *Cuore* riceve dal suo autore una connotazione politico-pedagogica; in quell'epoca si sente il bisogno di educare a una coscienza nazionale per evitare che l'Unità, da poco stabilita, del paese andasse in frantumi. In questo romanzo afferma Tronci «Essere, o divenire, "ragazzi di cuore" significa accettare senza riserve un programma educativo duro e brutale nella sua essenza, la cui realizzazione richiede anche una "adesione sentimentale" completa», [145] a dimostrazione di ciò cito un passo del discorso che il maestro Perboni rivolge ai suoi allievi: «Mostratemi che siete ragazzi di cuore; la nostra scuola sarà una famiglia e voi sarete la mia consolazione e la mia alterezza. Non vi domando una promessa a parole; son certo che, nel vostro cuore, m'avete già detto sì. E vi ringrazio».[146] Inoltre, contrariamente a quello che avviene in *Pinocchio* qui l'elemento del riso è quasi del tutto bandito; Tronci scrive «L'assenza del riso è, dunque una scelta ideologica consapevole; soltanto a lavoro terminato, il maestro Perboni potrà concedersi una deroga. I suoi allievi, ormai "educati", potranno vivere quel momento come un episodio eccezionale».[147] Quando ormai gli esami della fine dell'anno si stavano concludendo, il maestro per alleggerire la tensione si lasciò andare a qualcosa che non si era mai concesso: «E per mostrarci la sua contentezza ed

---

[145] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo*, cit., p. 136.
[146] E. DE AMICIS, *Cuore*, cit., p. 11.
[147] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo*, cit., p. 137.

esilararci, uscendo in fretta, fece mostra d'inciampare, e di trattenersi al muro per non cadere: lui, che non l'avevamo mai visto ridere! La cosa parve così strana, che invece di ridere, tutti rimasero stupiti; tutti sorrisero, nessuno rise».[148] L'unica figura che si dimostra negativa è quella di Franti, che di fatto rappresenta l'impossibilità del programma educativo ed è proprio il riso che afferma la sua non volontà di sottostarvi: «Franti rappresenta, dal punto di vista ideologico e sociologico, il sottoproletariato che poco aveva partecipato alla realizzazione del processo unitario risorgimentale».[149]

Per un miglior risultato nel veicolare il suo progetto educativo, De Amicis adopera soluzioni letterarie sperimentali, come l'occultamento della voce narrante, delegando al protagonista la responsabilità del racconto. Per non dare l'idea che Enrico sia però libero di scrivere ciò che preferisce, la storia è presa in mano e sorvegliata dal padre: «suo padre, in fin d'anno, scrisse queste pagine su quelle note, studiandosi di non alterare il pensiero, e di conservare, quanto fosse possibile, le parole del figliuolo».[150] Ad affiancare il padre nel ruolo di sorvegliante dello scritto c'è lo stesso Enrico che, «già nel Ginnasio, rilesse il manoscritto e v'aggiunse qualcosa di suo».[151] I compagni del protagonista rappresentano dei «tipi unidimensionali che solo raramente sfuggono alla rigidità della connotazione iniziale».[152] Gli allievi sono cinquantaquattro, ma solo tredici sono quelli che intervengono nel testo, di cui uno quello appunto di Franti, negativo che scompare presto. Queste personalità selezionate rappresentano caratteri morali e caratteristiche sociologiche, raffigurando uno spaccato sociale abbastanza complesso, che contribuisce alla crescita e maturazione di Enrico, permettendogli di acquisire una dote, affrontare una problematica e

---

[148] E. DE AMICIS, *Cuore*, cit., p. 317.
[149] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo*, cit., p. 138.
[150] E. DE AMICIS, *Cuore*, cit., p. 3.
[151] *Ibidem*.
[152] F. TRONCI, *Letteratura senza tempo*, cit., p. 140.

allontanare i difetti. Conferisce quindi un carattere simbolico al gruppo. Questa scelta che alla lunga risulta ripetitiva, sottolinea Tronci, ha voluto privilegiare l'effetto educativo. Il testo è quindi strutturato per campi semantici in cui il collettivo prevale sempre sul singolo, come dovrebbe essere per la Nazione. L'unico elemento sociale che non appare è la Chiesa perché De Amicis riteneva la scuola dovesse essere laica, oltre al fatto che in quanto Stato a se stante si era opposta al processo di unificazione. A differire da Collodi è il non porre l'accento sulle punizioni nonostante fossero previste e i regolamenti fossero molto rigidi. La presentazione della scuola ritrae l'idea del mondo ordinato di De Amicis e la sua classe è una rappresentazione simbolica del Paese. In *Cuore* l'infanzia è risolta in forma sociale, per le caratterizzazioni di classe come l'influsso della famiglia sui ragazzi, della scuola, della società civile e della patria.[153] Per Carlo Marini, De Amicis riconosce ai fanciulli «una coscienza sentimentale legata all'autenticità di valori quali la fraternità, la solidarietà, la generosità, il senso della giustizia».[154] La famiglia nell'Ottocento risente di una considerazione, ordinata in modo gerarchico, in cui ognuno aveva il suo ruolo e le sue mansioni e responsabilità, con una nuova rivalutazione nel rapporto tra genitori e figli, fatto di cure, attenzioni ed esclusività, ma anche educazione e pedagogismo. In conclusione dopo *Pinocchio* è il libro italiano più popolare, anch'esso presenta un'efficacia didattica, ma in Collodi «il significato educativo scaturisce spontaneamente dalla sua stessa vicenda, in Cuore invece esso è riposto nell'ammonimento artificiosamente solenne dell'uomo adulto, quando, in veste di educatore, si sforza di catechizzare protagonista e lettore facendo leva sul sentimento».[155]

---

[153] Cfr. F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari*, Bari, Dedalo, 1977, pp. 98-104.
[154] A. NOBILE, D. GIANCANE, C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., p. 57.
[155] C. MARINI, *Cuore nella letteratura per l'infanzia*, Urbino, Quattro venti, 2004, pp. 205 e 207.

Ultimo, ma non meno importante è *Il giornalino di Gian Burrasca*, pubblicato in volume nel 1912. L'autore è Luigi Bertelli, più noto come Vamba; come consuetudine del suo tempo le sue opere mantengono una finalità pedagogica, ma sono innovative per il capovolgimento dello stile pedagogico, autoritario e repressivo, preferendo una pedagogia del sorriso, venata di bonaria ironia. Lo scrittore è capace di sintetizzare nelle sue opere gli orientamenti tipici del XIX secolo, rifacendosi tra gli altri a Collodi e a De Amicis. Vamba elimina il pedantismo educativo servendosi di comicità e umorismo. Attivo in un giornale per ragazzi intende rinnovare la classe borghese, liberandola dai pregiudizi. La sua opera più famosa, *Il giornalino di Gian Burrasca*, esce a puntate, come appendice del «Giornalino della Domenica», che fondò lui stesso. Se per alcuni aspetti sono inevitabili i richiami alla mente del capolavoro collodiano, in *Gian Burrasca* non avviene un'evoluzione spirituale: «E ora, caro giornalino mio, ti chiudo e mi accingo a separarmi da te per qualche giorno, ma son contento perché tu mi aiuti a compiere una buona azione e a far rifulgere la verità contro tutte queste invenzioni tendenziose, come le chiama il mio amico Gigino Balestra!». [156] In realtà questo finale lascia aperte numerose ipotesi, compresa quella che continui a combinare guai, visto che il protagonista è stato fin dal primo giorno convinto di essere nel giusto. Senza dimenticare che lo scrittore aggiunge dopo la chiusura del diario che «Qui termina il giornalino di Gian Burrasca, ma non terminano qui, naturalmente, le sue monellerie e le sue avventure».[157] Sia Pinocchio, sia Giannino sono impertinenti e rispecchiano l'ingenua logica infantile, ma l'uno è portato all'evoluzione, l'altro continua a perseverare la sua ingenuità infantile. Il che conferisce all'opera lo statuto di capolavoro per la contrapposizione del protagonista con il mondo

---

[156] VAMBA, *Il giornalino di Gian Burrasca*, a cura di Anna Di Colandrea, Bergamo, Atlas, 2009 (Firenze 1912), p. 291.
[157] Ivi, p. 292.

degli adulti, con le sue contraddizioni e ipocrisie. Per volontà dello stesso autore, infatti, è stata dedicata agli adulti, per l'aspra critica «all'ipocrisia e alla meschinità del mondo adulto, attraverso una sottile vena umoristica che non può che generare un amaro sorriso».[158] Il lettore percepisce che ciò che combina il piccolo protagonista è il risultato della sua ingenuità di fronte all'insincerità del mondo adulto al quale lui stesso cerca di adattarsi con perseveranza. Da molti, scrive Marini, è considerato anche un precursore, come scrittore di libri per bambini, per la sua capacità di staccarsi dal compromesso, caratterizzante tutta la letteratura per l'infanzia, tra educazione e ricreazione. La sua storia è un racconto umoristico, in cui un bambino scrive il suo diario, narrando i disastri in prima persona e prendendo in giro gli adulti, l'autore per la prima volta si schiera apertamente dalla parte dei bambini. Come *Pinocchio*, *Gian Burrasca* rappresenta un punto di rottura con la precedente tradizione della letteratura, in cui l'adulto veniva rappresentato con superiorità. La denuncia di Vamba e del piccolo protagonista è contro una troppo dura repressione messa in atto dalla pedagogia; anche in questo caso come in *Cuore* e in *Pinocchio* abbiamo un'ambientazione povera, in cui si vive grazie a un'agricoltura arretrata e deficitaria, con un alto tasso di analfabetismo. Il testo di Luigi Bertelli consente ai bambini di sfogare attraverso l'immaginazione le frustrazioni nei confronti della repressione adulta, la voglia di ribellarsi all'autorità. Il nome del protagonista è Giannino Stoppani, Gian Burrasca è il soprannome, la struttura è quella del diario, che si trasforma ben presto in un romanzo vero e proprio, in cui avvenimenti e personaggi s'intrecciano. Rodia riscontra due blocchi argomentativi tangenti: il primo è il desiderio irrefrenabile dei bambini di avventura, la voglia di conoscere e sperimentare cose

---

[158] A. NOBILE, D. GIANCANE, C. MARINI, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., p. 65.

nuove; il secondo è la sfera dell'affettività dei sentimenti e della morale, l'inalienabilità dell'affetto dei genitori, della coerenza etica e del modello che rappresentano gli adulti per i bambini. Rodia scrive a proposito dell'opera: «mi sembra una rappresentazione indiretta del percorso di formazione, attraverso il quale, dopo varie esperienze, si compie un passaggio che può farci diventare grandi e consapevoli sul come stare in questo mondo, a cosa credere e come atteggiarci».[159] Si potrebbe poi separare due momenti cruciali del romanzo: uno è la descrizione degli scherzi, l'altro il periodo in collegio che si rivela corale, avvincente e significativo, come è in *Cuore*. Il padre di Giannino è severo e le sue tre sorelle sono in cerca di marito. Nessuno è risparmiato dagli scherzi, che talvolta diventano anche pesanti. Il padre non sapendo più come controllare il povero ragazzino è costretto a spedirlo in collegio, che diventa l'ultima speranza prima della casa di casa di correzione, dove in realtà finirà lo stesso, come si scopre dalla chiusa di Vamba. In tale punto comincia la seconda sezione della storia di Giannino. Dagli scherzi si passa a vere e proprie trasgressioni in compagnia di ragazzi più grandi e l'avventura si fa più avvincente. Il protagonista, allora, inizia una battaglia in favore dei suoi compagni e contro l'autorità dei direttori, trasformandosi in un piccolo eroe; ma la conseguenza è la cacciata dal collegio. Il suo ritorno a casa ben presto si trasforma in un altro disastro che lo costringerà in una casa di correzione, che sembra essere l'ennesimo errore educativo degli adulti. Ma la storia non finisce qui, rimane aperta verso un altro periodo della vita di Giannino che inizia con la fuga dalla casa di correzione. Nel leggere il diario bisogna porre attenzione a non sottovalutare il significato del romanzo; infatti, Rodia puntualizza la presenza di un «sovrasenso e un forte radicamento nelle dinamiche psicologiche e relazionali del

---

[159] C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit., p. 96.

bambino».[160] Ciò su cui vuol far riflettere Vamba è la difficoltà del processo di crescita, di adattamento ma soprattutto l'impossibilità da parte del ragazzo di relazionarsi con gli adulti. Quattro sono le linee tematiche che si possono individuare: il rifiuto dell'autoritarismo educativo; il rifiuto della distinzione tra principio di realtà e di opportunità; l'adesione alla logica della solidarietà e dell'amicizia e infine il diritto dell'infanzia a sognare, a vivere con leggerezza, con lealtà e a credere nella verità con trasparenza. La figura di Giannino che esce dal diario è quella di un ragazzino volenteroso e altruista che ha voglia di fare esperienza con spensieratezza e non con un intento dettato dalla cattiveria per cui potrebbe servire il collegio di correzione: risulta un ragazzo sveglio e intelligente che non si oppone solo per il gusto di farlo; ma prende decisioni per rispettare principi. *Il giornalino* è una denuncia contro l'ipocrisia dell'adulto. Intelligentemente nella sua accusa Vamba fa sì che il piccolo monello prenda alla lettera i consigli di onestà e sincerità degli adulti, per svelare le loro contraddizioni, ancora attuali, come lo è il personaggio di Giannino, per il suo atteggiamento scanzonato e leggero; la prova letteraria dell'autore è molto riuscita grazie all'uso d'ironia e di enfasi e come Manzoni e De Amicis prima di lui si serve della tecnica del ritrovamento fortuito del testo. Boero e De Luca scrivono a proposito di Gian Burrasca, come Vamba voglia mettere in evidenza la diversità tra il linguaggio di adulti e di bambini e fra i due il meno sincero appare quello dei primi, basato su convenzioni e convenienze. In fondo:

> È testo per l'educazione dei "grandi", fa ridere, ma –come ogni buon libro umoristico- non tranquillizza e non consola: le "buone intenzioni" degli adulti che circondano Giannino Stoppani appartengono al lastrico di "vie dell'inferno" di

---

[160] Ivi, p. 99.

conformismo sempre vivo e vitale.[161]

L'opera di Vamba si può considerare attuale nella sua espressività ma non nei contenuti; l'innocenza di Gian Burrasca non è l'innocenza di un bambino della stessa età di oggi, i guai, le situazioni e le problematiche vissute sono diversi. *Pinocchio* e *Gian Burrasca* hanno un significato di rottura con il passato.

II.2. La rivincita delle «Piccole Donne»

Piccole Donne è il romanzo più noto di Louisa May Alcott, che venne pubblicato nel 1868 in America. In Italia arrivò solo nei primi decenni del Novecento. Il libro ottenne un successo tale da essere riconosciuto come un "classico" della letteratura per l'infanzia. La trama è basata sulla vita di quattro sorelle: Jo, Meg, Bet e Amy. Si può dire che la famiglia March rispecchi la stessa famiglia dell'autrice, unita e affettuosa, che vive in una piccola cittadina del New England e che diventa parte del mito americano. I genitori sono disponibili, saggi e amorevoli e le sorelle molto unite, come anche le tre sorelle della scrittrice; infatti, spiega Alison Lurie, l'opera è basata sull'infanzia e l'adolescenza della Alcott. Quando il testo uscì si dimostrò un manifesto radicale sulla donna. L'autrice, infatti, era l'esempio di donna senza marito e autosufficiente, in un'epoca in cui il suo destino era quello di sposarsi. La Alcott era una femminista impegnata che scrisse e si pronunciò a favore dei diritti delle donne. Il suo radicalismo lo dovette all'influenza della famiglia, tanto che Lurie scrive della scrittrice: «Era la figlia di quello che oggi chiameremmo intellettuali *hippy* vegetariani con convinzioni religiose e sociali

[161] P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 118.

d'avanguardia».[162] Il personaggio più caratteristico del suo romanzo è Jo, diminutivo di Josephine, la quale non ha quasi nessuna caratteristica in comune con quelle eroine sofferenti e disposte al sacrificio, che riempivano le pagine dei libri per signorine tanto in voga in quell'epoca. Alison Lurie spiega come in realtà l'impatto sulla società di *Piccole donne* sia dovuto anche agli sviluppi sociali, intellettuali e al cambiamento della biologia umana. Al giorno d'oggi leggere le vicende di queste quattro adolescenti per una ragazza della stessa età può essere straniante, l'immedesimazione sarebbe difficile, come chiarisce Lurie: la loro «imperturbabile asessuata innocenza» risulterebbe «insopportabile».[163] In realtà per quel tempo la descrizione rispecchiava la verità della maggior parte delle donne, la quale non raggiungeva la pubertà fino ai vent'anni circa. Rappresentavano quindi la tipica ragazza del primo periodo vittoriano, totalmente innocente. La storia è ambientata nel periodo degli anni della Guerra Civile, ma come scritto in precedenza, anche se ispirata alla vita della Alcott, la trama non la rispecchia a pieno, perché per quanto radicali fossero alcune parti della vicenda e alcuni atteggiamenti delle protagoniste, specialmente Jo, che era la rappresentazione della stessa Louisa May Alcott, la famiglia era stata per alcuni versi convenzionalizzata per i contemporanei, perché nella realtà il padre, il signor March, che nella storia è per gran parte del tempo assente, è comunque descritto come un ministro moderato e gentile, niente di più lontano dalla realtà della Alcott; Bronson Alcott era un eccentrico intellettuale, che concesse alle figlie di seguirlo nei suoi viaggi, visse in una città di utopisti ed era radicale sia sul piano sociale che su quello religioso, era un abolizionista e le sue idee educative erano basate su quelle di Rousseau. Nel romanzo Jo è turbata invece dal radicalismo. La bravura dell'autrice fu anche quella di riuscire a

---

[162] A. LURIE, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, trad. it. di Giorga Grilli, Milano, Mondadori, 2005 (London 2002), p. 31.
[163] *Ibidem*.

presentare la concezione innovativa del padre nei suoi libri, con un tale stile e un tale fascino che i lettori non trovarono nulla da ridire. Oltre alla figura del genitore, la scrittrice ridimensiona anche la madre e le sorelle per renderle più convenzionali. La madre delle protagoniste è una signora distinta, paziente, amorevole e con un grande senso del dovere, mentre Abba Alcott è una donna capace di ribellarsi al marito e portare le figlie via con sé quando è costretta ad allontanarsi. Alla sorella minore Amy e a Jo venne concessa una minore indipendenza, ma dei destini più romantici. Nel romanzo quindi si affacciano sia aspetti conservatori sia innovativi. Il linguaggio, com'è nello stile di quegli anni, cade spesso nel patetico e sentimentale, si trovano sparse lezioni morali e la storia si sviluppa attorno a una famiglia che tende a escludere l'entrata di estranei. Interessante è invece la visione matriarcale non essendoci praticamente mai il padre, in anni in cui le famiglie erano patriarcali. L'elemento che più spicca per la sua originalità, all'interno del romanzo, è la caratterizzazione dei personaggi e soprattutto l'inserimento di quattro protagoniste invece dell'unico, ritrovabile nella precedente letteratura per l'infanzia. Le giovani hanno quattro personalità distinte al contrario di un tipo ideale di ragazza obbediente con il senso del dovere e la modestia. L'eroina, suggerì la Alcott, può avere dei difetti, può essere vanitosa, gelosa, indolente e può arrabbiarsi. Precisamente Beth rappresenta la tipica bambina del primo periodo vittoriano: dolce, timida, passiva e domestica, senza aspirazioni, vuole solo rimanere a casa con madre e padre, protetta dalla realtà esterna. «Elisabeth, o Beth come tutti la chiamano, è una rosea ragazza di tredici anni, dagli occhi sereni e dai capelli folti, con modi gentili, voce timida ed un'espressione di dolcezza che difficilmente si smentisce» e ancora: «Beth sembra vivere in un suo mondo felice ed

appartato dal quale esce solamente per incontrarsi con i pochi che le ispirano simpatia».[164] Quando arrivò il momento commovente della lettura del padre e ognuna ricordò qual era il proprio fardello da voler migliorare lei fu considerata dalla madre e dalle altre sorelle quella senza difetti, ma la sua risposta fu: «Oh sì che l'ho! Sono le stoviglie e gli strofinacci, l'invidiare le ragazze che suonano il piano e il timore che ho sempre della gente».[165] Beth muore, fatto comune per i bambini nella letteratura del diciannovesimo secolo e il messaggio che le lettrici possono ricavare è che l'innocenza e la virtù, come chiarisce Lurie, sono di costituzione fragile e precaria, incapaci di resistere al mondo reale. La tipologia di femminilità incarnata da Beth già a quel tempo si stava esaurendo e il messaggio implicito che lancia la Alcott è che restare a casa con i genitori significa morire. Meg rappresenta la tipologia di donna di metà Ottocento; lei è un esempio di quello che all'epoca in America era chiamato *Domestic Movement*: le donne iniziarono ad assumere più responsabilità e più potere a causa della partenza degli uomini per la guerra. Quando la ragazza si avvia al matrimonio non sa nulla su come gestire la casa e dei figli, ma alla fine del romanzo si scorge una situazione completamente stravolta e una Meg padrona della situazione. Il messaggio da trasmettere quindi appare chiaro: se ti sposi e hai figli assicurati di riuscire a gestire la tua vita. Nel romanzo è presentata così: «Margaret, Meg, la più grande delle quattro sorelle, ha sedici anni ed è graziosa e florida; ha grandi occhi, capigliatura morbida e ricca di color castano, una dolce bocca e mani bianchissime delle quali è molto orgogliosa».[166] Ricordando il suo difetto esclamò: «Mi pavoneggio troppo, e non amo lavorare, ma cambierò, se ci riesco».[167] La più piccola delle sorelle invece incarna

---

[164] LOUISA MAY ALCOTT, *Piccole donne*, trad. it di Berto Minozzo, Milano, Amz, 1969, (Boston 1868) p. 6.
[165] Ivi, p. 10.
[166] Ivi, p. 5.
[167] Ivi, p. 9.

perfettamente uno dei nuovi sviluppi avvenuti nella società americana di quegli anni: l'entrata delle donne nel mondo delle arti. Il romanzo suggerisce di perseguire i desideri anche quelli di una carriera artistica. Nel libro lei è «la più giovane, è un personaggio importante, per lo meno a suo giudizio. È una bambola bianca come la neve, di personcina regolare, con gli occhi azzurri ed i capelli biondi ricadenti sulle spalle; pallida e slanciata, ella tiene sempre un contegno da giovane signora contegnosa».[168] Tra le sorelle è la prima ad ammettere: «Sono una ragazza egoista! Ma cercherò davvero, poco alla volta, di essere migliore! Così "lui" [il padre] sarà contento di me».[169] Infine Jo che chiaramente rappresenta, come l'autrice, il movimento femminista; Lurie scrive come Josephine sia una "donna nuova" nel linguaggio dell'epoca. Una donna che sceglie la carriera e rappresenta il primo e più famoso esempio di ragazza in letteratura, la ragazza maschiaccio come lei stessa si definisce:

> Non voglio diventare grande, non voglio essere la signorina March, portare le gonne lunghe e stare impalata come orchidea cinese. È già abbastanza brutto essere una ragazza quando si preferiscono i giochi dei maschi, i loro lavori e i loro svaghi. Non so passar sopra al mio dispiacere di non essere nata uomo.[170]

Questo sfogo era stato pronunciato dopo una predica della sorella; com'era comune nei romanzi di quell'epoca: dov'era possibile s'inserivano dei rimproveri. Jo è descritta in maniera sicuramente più dettagliata, e in un certo senso per alcuni tratti può risultare mascolina, soprattutto per i canoni di allora:

> Josephine, Jo, ha quindici anni, è alta, snella e fa ricordare un giovane puledro,

[168] Ivi, p. 6.
[169] Ivi, p. 9.
[170] Ivi, p. 5.

> sembra sempre imbarazzata dalle sue lunghissime braccia e gambe. Ha una bocca dal taglio risoluto, un nasetto un po' comico, gli occhi grigi, mobili, che sembra afferrino tutto e che, alle volte, lampeggiano, ridono o sono pensierosi. I lunghi e folti capelli sono la sua unica bellezza, ma essa usualmente li raccoglie in una reticella per lavarseli d'attorno. Jo ha spalle quadrate, mani e piedi grandi, non si interessa troppo del suo abbigliamento, ed ha l'inconfondibile aspetto delle ragazze rapidamente trasformate, loro malgrado, in donne.[171]

Infatti seguita a promettere: «Io sarò davvero una "donnina" come a lui [il padre] piace chiamarmi, e non una selvaggia. Farò il mio dovere qui senza cercar troppo altrove».[172] A marcare la volontà di Jo di non voler essere donna c'è anche la scelta del soprannome che può sembrare maschile. I famigliari, durante lo svolgersi della vicenda, non smettono di dissuadere la ragazza dai suoi modi mascolini, ma lei non cambierà e di particolare e inconsueto per la coscienza dell'Ottocento ci sarà anche la scelta del marito, un uomo tedesco, il professor Bhaer, di mezza età e senza un soldo che sposerà per la sua dolcezza e la bontà d'animo che compenseranno l'assenza del padre, rispecchiando anche la mancanza di affetto paterna subita dalla stessa Alcott. Lei, come rilevato, avrà un futuro più felice della scrittrice, avendo la possibilità di diventare moglie, madre e, nonostante i tempi, una scrittrice di successo, capace di gestire una scuola progressista. L'interpretazione che si può dare di questo personaggio è che se esigi libertà e coraggio, potresti anche ottenerli insieme con l'amore. Questa protagonista femminile più di ogni altra ha rappresentato un modello per le donne dei romanzi degli anni successivi.

Faeti propone uno sguardo nuovo nella lettura di *Piccole donne*; la storia, oggi, si può leggere come anticonformista, per la presenza delle quattro sorelle, diversissime tra

---

[171] *Ibidem*.
[172] Ivi, p. 9.

loro che sanno inventare, creare, divertirsi con la fantasia; i loro caratteri così particolari sono anche valorizzati dagli adulti che le circondano.[173]

Il desiderio di rivalsa e indipendenza realizzabile attraverso la ricerca di una propria autonomia, il rifiuto di ruoli precostituiti e il desiderio di affermarsi nella società per la propria personalità a costo di non allinearsi è quello che lega le protagoniste di molti romanzi di fine Novecento. Una scrittrice spicca sulle altre in questo campo: Bianca Pitzorno. L'autrice italiana ha dimostrato di sapersi mettere dalla parte dei bambini. Antonio Faeti in *Diamanti in cantina* dedica alla donna un capitolo tutto per lei, e per le sue eroine. In particolare *Ascolta il mio cuore* ha alcuni elementi molto interessanti, oltre a dimostrare la bravura dell'autrice. Le protagoniste del libro sono tre bambine pronte ad affrontare il loro quarto anno di scuola; la Pitzorno nell'introdurre il romanzo si premura a spiegare come esso sia il frutto di una richiesta delle sue lettrici, curiose di sapere come fossero ai suoi tempi le scuole. Come Louisa May Alcott prende quindi ispirazione dalla sua infanzia:

> Questo è un libro che riunisce realtà e fantasia. Nel senso che tutte le cose che vi sono raccontate sono avvenute per davvero. Ma non tutte nello stesso anno, nella stessa classe e alle stesse persone. Sono stata io a ricucirle insieme, per combinare una storia che rispondesse sotto forma di romanzo alla domanda che mi fanno spessissimo i miei giovani lettori: Come andavano le cose a scuola quando eri piccola? Forse alcuni dettagli della storia potranno sembrarvi strani. Ma bisogna tenere conto che dal tempo in cui frequentavo le Elementari sono passati molti anni, e la vita dei bambini era alquanto diversa da quella di oggi.[174]

---

[173] Cfr. A. FAETI, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Milano, Bur, 2010, pp. 17-23.
[174] BIANCA PITZORNO, *Ascolta il mio cuore*, Milano, Mondadori, 1991, p. 3.

L'ambientazione del romanzo è nel dopoguerra, tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta. Questo, secondo Faeti, rende il romanzo una sfida, consistente nel riuscire a riportare un periodo fatto di silenzi, di censure e di omissioni, in cui aleggiavano sospetti e ombre. Le protagoniste sono Elisa, Prisca e Rosalba legate da un'amicizia che per la complicità raggiunta le rende simili alle quattro sorelle di *Piccole donne*: «Le tre amiche si salutarono con entusiasmo, come se fosse un secolo che non si vedevano, e invece erano state insieme a giocare da Elisa solo due giorni prima».[175] Ognuna di loro ha la sua personalità, delle passioni e delle paure che affrontano assieme. Prisca è tratteggiata come una bambina fantasiosa e volubile ma brillante e intraprendente decisa a diventare un torero prima e il mozzo di una nave mercantile poi, anche se ciò significava diventare un maschio: «"Be', vuol dire che cambierò sesso" pensava Prisca. Elisa le aveva mostrato, su una rivista medica dello zio Leopoldo la foto di un camionista svedese che si era fatto fare un'operazione ed era diventato una bellissima ragazza».[176] Nei tratti caratteriali ricorda Jo della Alcott, come lei capisce che la sua vera vocazione è diventare scrittrice. Elisa invece è una bambina timida, educata e un po' paurosa; mentre Rosalba assomiglia alla piccola Amy, come lei vorrebbe fare l'artista da grande. L'antagonista in questa storia è la rigida maestra Sforza, che Faeti delinea come «terrificante esempio di educatrice davvero seguace di una tradizione in cui la sferza sui deboli e l'untuoso ossequio verso i potenti sono le prospettive di fondo di un atteggiamento e di un comportamento che, nel loro infame e coerente procedere, assumono quasi l'aspetto di una velenosa missione».[177]

---

[175] Ivi, p. 21.
[176] Ivi, p. 38.
[177] A. FAETI, *Diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 43.

Le vicende di queste tre bambine sono narrate in forma di diario, la struttura è suddivisa in mesi e come voci si alternano una esterna e quella delle tre bambine; il tempo in cui si svolgono le vicende corrisponde all'arco di anno scolastico, che come spiega Faeti è il risultato di una sfida paradossale, che però è stata vinta, il competere con tutti i romanzi che rientrano nel filone di letteratura sulla scuola, a partire dal capostipite *Cuore.*

Il romanzo si apre con la presentazione di Prisca, abile scrittrice di cronache e invettive, che possono essere paragonate nella loro funzione al ruolo dei racconti mensili in *Cuore*; esse fanno parte di una classe in cui si individuano tre componenti che sono i "Maschiacci", così definite dalla maestra Sole, la precedente insegnante, e di cui fanno parte Prisca, Elisa e Rosalba; i "Conigli", cioè le ragazze che non sanno con chi schierarsi, e anche quelle che nella storia risulteranno le bambine con le famiglie più povere; le "Leccapiedi", così denominate dalle tre eroine per il loro modo subdolo di ingraziarsi la maestra e «sempre impegnate, senza distinzione, a formare gruppi e gruppetti rivali, a darsi delle arie, a rompere i segreti, a fare la spia».[178] Non vengono risparmiati colpi in questa battaglia. Leggendo la storia, si scoprono le preoccupazioni e le paure delle giovani protagoniste alle prese con Argia Sforza che, di giorno in giorno, mostra atteggiamenti sempre più strani come il salutare con eccessiva solerzia le ragazze della sua classe aventi, quasi tutte, alle spalle le famiglie più ricche o illustri della città. Quando all'interno della classe entrano due nuove alunne, si rompe per l'insegnante una sorte di equilibrio:

> Ed ecco, pochi secondi prima che suonasse l'ultima campanella, due nuove alunne entrarono timidamente nell'aula. Alle altre bastò un'occhiata per accorgersi che si trattava di due bambine povere, di quelle che abitavano nei vicoli della città vecchia,

---

[178] B. PITZORNO, *Ascolta il mio cuore*, cit., p. 19.

o in periferia, dove la città si confondeva con la campagna.[179]

La maestra rimane interdetta e accoglie Adelaide Guzzòn e Iolanda Repovik con freddezza, rispedendole immediatamente a casa per futili motivi. La loro povertà era un fattore discriminante: «le due bambine non potevano entrare in classe perché la maestra le aveva bloccate sulla soglia e, guardandole severamente, chiedeva: - Cosa ci fate qui voi due? -» quando le due ragazze vollero spiegare la situazione, la reazione della maestra divenne più dura: «la signora Sforza, con un tono molto diverso da quello che aveva usato finora con le altre, protestò: Non permetterti di contraddirmi, villana! Se ho detto che hai capito male, avrò i miei motivi». La reazione della piccola Prisca all'ingiustizia fu immediata:

> Prisca si agitava sul banco come un'anguilla.
>
> -Ascolta il mio cuore!- bisbigliò afferrando la mano di Elisa e premendosela sul petto. Sta per scoppiare.
>
> BUM BUM BUM.
>
> -Non farmi paura!- supplicò Elisa.
>
> Conosceva l'amica e sapeva che non era capace di resistere davanti alle ingiustizie.
>
> Prisca infatti si era già alzata e si dirigeva a grandi passi verso la porta.
>
> -Dove vai Puntoni? È ancora presto per il gabinetto. E poi si chiede il permesso.
>
> -Non vado al gabinetto, vado a casa disse Prisca col viso rosso e congestionato.- Tornerò quando mi sarò procurata il nastro rosa.
>
> -Ma cosa ti salta in mente? Ferma lì! [180]

---

[179] Ivi, p. 25.
[180] Ivi, p. 28.

Il motivo del loro rifiuto reale è che avrebbero sconvolto la compattezza della classe e la sua omogeneità classista, spiega chiaramente Faeti. Prisca, Elisa e Rosalba, si scopre che sono ragazze molto intelligenti prendendo da subito le difese delle due nuove arrivate e per tutto l'anno il loro scopo sarà rendere palese agli occhi dei grandi le ingiustizie verso queste due ragazzine, la cui unica colpa è essere povere, quindi reiette della società. Simbolico è l'episodio dei regali di Natale, in cui la signora Argia Sforza decide di voler umiliare Adelaide e Iolanda regalando loro i vestiti e i giocattoli vecchi delle compagne, volendolo far passare come un atto caritatevole. Elisa, Prisca e Rosalba, appena capiscono l'umiliante piano, decidono di farla pagare a chi tra tutte si accanisce con le loro protette: Sveva Lopez Del Rio. Sotto le feste natalizie, il padre di Rosalba, che possiede un negozio di vestiti, allestisce le sue vetrine con i giocattoli per bambini, tanto che la bottega cambia anche nome per l'occasione, diventando Al Paradiso dei bambini. Per evitare l'umiliazione alle due compagne, le tre protagoniste decidono di comprare, grazie alla complicità dello zio di Elisa, Leopoldo, i giocattoli e i vestiti più belli del negozio, che erano i doni che Sveva aveva ordinato per Natale. Il risultato fu un vero caos in classe. Oltre alla cattiveria manifestata dalla maestra e da Sveva, ciò che fa riflettere è che a subire violenza furono sempre Guzzòn e Repovik. Non solo Sforza si accanì con loro per la disobbedienza della classe, ma anche i genitori di una delle malcapitate picchiarono la figlia; non sapendo leggere la lettera che era stata data insieme al regalo, la madre pensò che avesse rubato. Questo non è l'unico episodio all'interno del racconto in cui Adelaide e Iolanda oltre a subire violenza ingiustificata sono accusate dagli stessi genitori per colpe non loro, ma di altre che sono però considerate intoccabili. Sorprende inoltre come gli adulti rimangano impassibili ai comportamenti della maestra; Nessuno sembra voler dare ascolto alle bambine, se non la famiglia di Elisa che rimasta orfana dei genitori è stata cresciuta dalla

nonna Mariuccia e dai tre zii. La Pitzorno si trova ad affrontare la letteratura del cuore come dice il titolo stesso, ma lo fa con ironia, senza languori. Non ci sono più prediche e ammonimenti, ma voglia di rivalsa nei confronti dei torti degli adulti e amicizia vissuta con leggerezza e spensieratezza, ideali lodevoli e gelosia. Alla fine le tre eroine riescono a compiere la loro vendetta nei confronti della maestra, che nel frattempo era riuscita a ingraziarsi quasi tutti i genitori e a cacciare Adelaide e Iolanda. La Pitzorno presenta una storia che insegna a non arrendersi a dei modelli di adulti crudeli e «sentitamente squallidi»[181] che s'impongono; Realizza il suo intento presentando la spontaneità del mondo infantile, senza la pretesa di educare attraverso il libro, ma con la volontà di proporre alle sue lettrici la sua realtà giovanile. La Pitzorno lascia trasparire dal libro il desiderio che i bambini crescano quando e come vogliono, come succede a Prisca, Elisa e Rosalba che in piena autonomia sono state autrici del loro destino scolastico.

Per capire ancora meglio il romanzo serve approfondire la conoscenza della sua vita. I numerosi zii che la introdurranno nell'ambiente letterario, un'esperienza scolastica che la deluderà e il luogo in cui incontrerà quella perfida maestra che tanto la segnerà sono elementi individuabili in *Ascolta il mio cuore*.[182] La noia scolastica era compensata da una seconda vita, quella vissuta nei libri, in cui s'immergeva in modo assoluto. Iniziando la sua esperienza di lettrice con le opere di Kipling si sente più vicina agli scrittori stranieri.[183] Nell'anno scolastico vissuto da Prisca si possono riscontrare molti particolari che hanno influenzato la realtà della scrittrice. Come la protagonista del suo romanzo anche lei riversava la sua rabbia di bambina sulle sue agende.

---

[181] A. FAETI, *I diamanti in cantina*, cit., p. 48.
[182] Cfr. ROSSELLA GRECO, *Il bambino lettore: Bianca Pitzorno e la moderna editoria per l'infanzia*, Como, Il Ciliegio, 2011, pp. 18-24.
[183] Cfr. B. PITZORNO, *Storia delle mie storie*, cit.

II.3. Piccoli eroi per grandi problemi

Un po' come capitava a Pinocchio e a Giannino Stoppani, gli ostacoli da superare ogni giorno sono tanti e quando si è preadolescenti o adolescenti tutto sembra ancora più duro. Ci sono autori che più di altri riescono a interpretare e riportare i malesseri, le paure e i desideri dei ragazzi. Questi scrittori, come la Pitzorno e Dahl, sono in grado far riaffiorare i ricordi e le sensazioni della loro infanzia in modo scanzonato e umoristico e trasmettere ai loro lettori quella giusta combinazione di emozioni che li appassiona alla lettura e che li aiuta anche nella vita reale, trovando nei libri il loro conforto e le loro risposte. Roald Dahl è il gigante buono della letteratura per ragazzi capace di affrontare temi forti e rinnovare il panorama letterario soprattutto in Italia. Merito è anche di Donatella Ziliotto che dal 1987 è diventata direttrice della nuova collana di Salani, "Gl'Istrici", portando una ventata di novità nel campo dell'editoria. Si affaccia una nuova letteratura leggera, rapida senza che gli interessi, i motivi e il linguaggio del fanciullo siano sostituiti da quelli dell'adulto e con l'offerta di temi pregnanti, presentati con stile semplice e diretto. Con l'intenzione di colpire la fantasia e il cuore, divertendo, affascinando e spaventando, la prima uscita è proprio un libro di Dahl, scelta dettata dalla volontà di perseguire un'idea precisa, cioè dare ai bambini opere che si avvicinassero il più possibile ai loro gusti e non cercassero come prima cosa di educarli ma di divertirli. Iniziando con *Il GGG*, i successi si sono susseguiti. Importante è stato il fattore che nonostante la priorità fosse divertire e quindi consegnare ai giovani lettori ciò che loro desideravano, riuscirono a pubblicare titoli «capaci di giocare in termini ampiamente formativi»,[184] in grado di insegnare al lettore a non fermarsi alla superficie del testo e del significato, con l'umoristico e il grottesco, che finora erano stati

[184] *Linee europee di letteratura per l'infanzia*, cit., p. 65.

scartati dagli scrittori italiani. Si ha una nuova vitalità nella dimensione del libro per bambini, spostando l'attenzione dal realistico, così abusato in Italia, verso altri e molteplici fronti, aprendo le porte a grandi scrittori come la già citata Bianca Pitzorno e il collega Roberto Piumini. Iniziando a trattare tempi sempre più attuali che rispecchino le problematiche che ogni giorno incontrano i bambini, che sia la diversità dovuta a un'intelligenza fuori dal comune, la perdita dei genitori, la morte di un amico, il conformismo che ostacola l'individualità o la disabilità e la malattia. Sempre maggiore è il numero di scrittori che si avvicina a questa letteratura; quelli che prenderò in considerazione sono solo alcuni che per la loro originalità e per la loro forza espressiva sono diventati dei veri e propri casi editoriali degli ultimi vent'anni. In questi romanzi si parla di bullismo, d'incomprensione con gli adulti e di ricerca di aiuto in altre persone più grandi.

II.3.1. Roald Dahl e la sua imprescindibile coerenza

Roald Dahl è uno dei migliori interpreti della letteratura per l'infanzia e fu attivo dagli anni Quaranta agli anni Novanta del Novecento; i titoli dei suoi libri sono diventati dei classici della letteratura per ragazzi. *James la pesca gigante, La fabbrica di cioccolato, Gli Sporcelli, Il GGG, Le streghe e Matilde* sono solo alcuni dei titoli dei romanzi dell'autore, che nacque il 13 settembre 1916 in Inghilterra; egli iniziò a occuparsi di opere per bambini durante la seconda guerra mondiale, negli anni Quaranta, ma in Italia diventò popolare solo quarant'anni dopo e in particolare come romanziere per ragazzi nel 1987, quando *Il GGG* e *Le streghe* furono pubblicati per la colla "Gl'Istrici". Leggendo il capitolo che Faeti dedica allo scrittore inglese, spicca l'importanza che ebbe il periodo scolastico nella sua scrittura. In particolar modo, basandosi sull'autobiografia di Dahl, *Boy*.

Racconto d'infanzia, ciò che più lo sconvolse, scrive, fu «il fatto che agli insegnanti e agli alunni più grandi venisse accordato il privilegio di ferire, a volte gravemente, i ragazzini più piccoli».[185] Questo fatto provocò in lui un sentimento d'orrore. La sensazione di disgusto verso l'adulto, che alza le mani e usa la violenza per l'educazione del bambino, ripercorre anche il libro della Pitzorno, fa notare con puntualità Faeti: non viene criticato in entrambi i casi di *Ascolta il mio cuore* e dei libri di Dahl l'atto violento in sé, ma l'incoerenza, l'ipocrisia, fra il gesto e la predica, che poi è ciò che denunciava Vamba in *Gian Burrasca*. La contraddizione che si è palesata in Dahl è un fattore che Faeti pensa sia dominante per favorire la sua poetica basata su un mondo «in cui sempre valgono soprassalti clamorosi, eccessi combinatori, disastri paradossali, contraddizioni sensazionali e spettacolari».[186] Nello scrittore inglese spicca uno stile narrativo «sempre in bilico sopra baratri diversi, quella sua inconfondibile capacità di far comparire la tenerezza dove c'è anche tanta lordura».[187] Nei romanzi possiamo allora ricavare autentici cenni biografici, quando le sue trame piene di eccessi appaiono come continue denuncie. Innovativo è il modo di affrontare le problematiche inserendo anche l'elemento umoristico, che non deve però distrarre dal vero significato, come in *Le streghe*, una protesta contro l'assoluta inaffidabilità degli adulti, che quasi mai nei confronti dei bambini si mostrano coerenti e lineari nel comportamento. Il protagonista è un ragazzino inglese di otto anni di origine norvegese come lo stesso Dahl. Il bambino rimasto orfano va a vivere con la nonna. L'anziana signora è la figura positiva e l'aiutante dell'eroe. *Le streghe* sembra la rilettura di una fiaba in versione moderna è in realtà un modo per rendere palesi le brutture del

---

[185] ROALD DAHL, *Boy, Racconto d'infanzia*, trad. it. di Donatella Ziliotto, Firenze, Salani, 1992 (London 1984), p. 153.
[186] A. FAETI, *Diamanti in cantina*, cit., p. 73.
[187] *Ibidem*.

contrasto tra l'apparenza e la realtà. Le streghe si mostrano come membri della Reale Società per la Protezione dell'Infanzia Maltrattata, sono in realtà esseri mostruosi decisi a uccidere tutti i bambini. Lo scrittore raffigura le antagoniste in modo bizzarro e grottesco, tali da essere molto riconoscibili e suscitare nel lettore orrore e ilarità: portano parrucche perché sono calve, scarpe a punta perché hanno le punte dei piedi quadrate e sono senza dita, hanno artigli al posto delle unghie e per nasconderlo indossano i guanti, hanno i denti blu a causa della loro saliva e possono cambiare il colore degli occhi. Altra caratteristica che colpisce dell'autore è il suo essere imprevedibile, esattamente come può esserlo un bambino; infatti il romanzo ha un finale aperto, lasciando il lettore in sospeso, con la speranza che un domani sarà possibile realizzare il piano per la definitiva caccia alle streghe ideato dal topo-bambino, protagonista e voce narrante e dalla nonna. Questo finale, spiega Faeti, segue l'implacabile coerenza che Dahl ha fatto propria fin da bambino, da quando ha dovuto conoscere la mostruosità di un arcivescovo, direttore del suo collegio, che nonostante predicasse il perdono frustava i ragazzi per aver violato le regole. Dahl in ultima istanza inserisce l'ammissione del bambino di essere felice di non sopravvivere alla nonna per la sua condizione di topo, signora che ormai aveva ottantasei anni:

> «Un bambino-topo dovrebbe vivere almeno tre volte di più che un topo normale. Ossia nove anni» «Stupendo!» gridai «è la cosa più bella che abbia mai sentito» «E perché» «Perché non voglio vivere più di te. Non sopporto l'idea che un'altra persona si occupi di me».[188]

---

[188] R. DAHL, *Le streghe*, illustrazioni di Quentin Blake, trad. it. di Francesca Lazzarato e Lorenza Manzi, 2015[2] (London 1983).

Dahl vuole così evidenziare l'importanza che attribuiscono i bambini ai loro nonni, gli unici in grado di condividere in alcuni momenti le stesse passioni; allora l'autore con coerenza ha rinunciato volontariamente al lieto fine:

> La nonna mi prese in mano e mi baciò sul naso. «Santo cielo, non più un attimo di respiro, per giorni e settimane e mesi e anni!» «Credo di sì, nonna, ma pensa a come ci divertiremo!» «Poco ma sicuro!» Disse la nonna baciandomi di nuovo. «Non vedo l'ora di cominciare!»[189]

Il testo manifesta il coraggio dell'autore nell'affrontare argomenti scomodi.

Un altro romanzo di Dahl efficace sia per motivi contenutistici che linguistici è *Matilde*. In questo caso l'esperienza scolastica dello scrittore è trattata esplicitamente e un personaggio in particolare ricalca quel direttore di collegio tanto odiato. La protagonista è la piccola Matilde, l'antagonista è la direttrice Spezzindue, la rappresentazione di un vero orco. Matilde trova invece nella maestra Dolcemiele un conforto, una confidente e alla fine anche una madre adottiva. Secondo me, nella relazione che s'instaura tra le due si può ritrovare il rapporto che crea Prisca di *Ascolta il mio cuore* con la maestra che le dà ripetizioni di matematica. La giovane Matilde ha solo cinque anni, ma è incredibilmente intelligente, a tre aveva già imparato a leggere da sola; la sua situazione familiare è disastrosa, il padre è un commerciante d'auto usate ma anche un truffatore e la madre è troppo impegnata a spendere il denaro giocando a bingo. Gli adulti presenti nel testo sono per la maggior parte negativi, irrispettosi nei confronti del prossimo, disonesti e raffigurati come individui sgradevoli. La differenza tra la bambina e la sua famiglia porta i genitori a ignorare le sue esigenze, «Il signore e la signora Dalverme, però, erano così idioti e così

---

[189] Ivi, p. 195.

chiusi nelle loro piccole, meschine abitudini, da non accorgersi che la bambina era assolutamente eccezionale. Anzi, se si fosse trascinata a casa con una gamba rotta, è probabile che non se ne sarebbero accorti».[190] Faeti spiega come a rendere speciale la letteratura creata da Dahl sia la presenza di giovani protagonisti in situazioni di miseria e di conflitti che sono raccontati senza alcun tipo di censura. Lo scrittore inglese per rappresentare gli orrori della vita e per avvicinarsi al gusto dei suoi piccoli lettori adopera molti giochi linguistici, che richiamano anche il genere fiabesco. Sono un esempio i nomi della signorina Spezzindue che non può che essere un personaggio cattivo e negativo e dell'insegnante Dolcemiele, rappresentante la figura positiva e l'aiutante dell'eroina. La storia anche in questo caso può essere letta come una fiaba moderna. Si ritrovano nei personaggi la strega cattiva impersonata dalla Spezzindue, i genitori insensibili, l'elemento magico e la figura della fata madrina, la signorina Dolcemiele. Matilde sconfigge la Terribile direttrice e per farlo sfrutta i poteri psicocinetici che scopre di avere. Il finale di questo romanzo è altrettanto spiazzante come quello di *Le streghe*, in questo caso si ha un lieto fine, ma la protagonista decide di abbandonare la famiglia, intenta a scappare all'estero a causa dei traffici del padre, e rimanere con la maestra, l'unica che le ha dimostrato affetto. Le pagine di *Matilde* oltre a contenere momenti divertenti e comici includono scene di assoluta malinconia, in cui è presentata in maniera ammirabile e con misurata bravura la toccante ed emozionante solitudine provata dalla protagonista, per la diversità di chi le stava accanto:

> Matilde non rispose. Rimase in silenzio, ribollendo di rabbia. Sapeva che odiare i propri genitori non era una bella cosa, ma non riusciva a impedirselo. I libri le

---

[190] R. DAHL, *Matilde*, illustrazione di Quentin Blake, trad. it. di Francesca Lazzarato e Lorenza Manzi, 2011(London 1988), p. 10.

> avevano mostrato la vita sotto una luce che loro ignoravano. Se solo avessero letto un romanzo di Dickens, o Kipling, avrebbero scoperto che imbrogliare la gente e guardare la televisione non è tutto.[191]

Decise, dopo essere stata trattata per l'ennesima volta con cattiveria, che si sarebbe vendicata: «Ricordatevi che aveva solo cinque anni e che non è facile, quando si è così piccoli, difendersi dall'enorme potere degli adulti. E tuttavia lei voleva provarci. Dopo quanto era successo quella sera, suo padre era il primo della lista».[192] Dahl, dalla parte dei bambini, presenta e giustifica la voglia di vendetta della piccola e nel capitolo successivo, dopo essersela presa ed essersi goduta la scena del padre con il cappello attaccato alla testa con la "super colla", ha l'occasione di far presente anche alla madre una sua incoerenza. Queste dimostrazioni di superiorità rispetto a quegli adulti che la fanno stare male la rincuorano. I genitori a cui, per la sua età, non poteva disobbedire, la costringevano a mangiare cibi precotti, a stare ore e ore da sola e a guardare la televisione e perciò «la sua valvola di sicurezza, l'unica cosa che le impediva di diventare matta, era il divertimento che le procurava architettare vendette fantastiche».[193] Il primo giorno che andò a scuola, per giunta in ritardo, perché i suoi genitori si erano dimenticati di iscriverla, conobbe la maestra Betta Dolcemiele:

> era mite e tranquilla, non alzava mai la voce e sorrideva di rado, ma aveva la rara capacità di farsi amare al primo sguardo dai propri alunni. Sembrava che capisse perfettamente quanto i bambini piccoli si sentano smarriti e spaventati quando per la prima volta vengono radunati in una classe, come bestiame, e obbligati a obbedire agli

---

[191] Ivi, p. 26.
[192] Ivi, p. 27.
[193] Ivi, pp. 47-48.

ordini».[194]

Opposta si potrebbe dire essere la signorina Spezzindue:

> una gigante tiranna, una belva feroce che terrorizzava alunni e insegnanti. Ci si sentiva minacciati già a vederla da lontano, e, quando si avvicinava il senso di pericolo aumentava, irradiato da lei come una sbarra di metallo rovente. La signorina Spezzindue non camminava mai, marciava come un soldato dei battaglioni d'assalto, a lunghi passi, don dondolando ritmicamente le braccia; quando camminava nei corridoi il rumore dei suoi passi la precedeva, e se per caso un gruppo di bambini capitava sulla sua strada, si apriva un varco tra loro come un carro armato, facendoli volare a destra e a sinistra. Per fortuna a questo mondo non ci sono molte persone come lei, ma, almeno una volta nella vita, a tutti capita di incontrarne una. Se capitasse a voi, comportatevi come davanti a un rinoceronte infuriato: arrampicatevi sull'albero più vicino e restateci finché non se ne sia andato.[195]

Prima che Matilda abbia l'occasione di conoscere la direttrice, quest'ultima, a causa del padre della ragazzina, la reputava già una piccola delinquente. Infatti avendo comprato dal signor Dalverme una macchina, non sapendo proprio di essere stata truffata, lo reputò una brava persona e quando lui le parlò di quanto terribile fosse la figlia non poté che assecondarlo. In questo punto della storia già si scopre l'ipocrisia e la cattiveria di alcuni adulti, ai quali manca la sensibilità necessaria per relazionarsi con i bambini. La signorina Spezzindue aveva l'abitudine di passare per le classi a interrogare i bambini e umiliarli: apostrofandoli con frasi come "siete proprio un gruppo di brufoli pustolosi". Nella sua scuola dominava un clima di terrore e disprezzo. La coercizione era considerata dalla direttrice l'unico modo per far imparare le lezioni agli alunni. L'atmosfera di terrore era la

---

[194] Ivi, p. 64.
[195] *Ibidem*.

stesa riscontrabile anche in *Ascolta il mio cuore*, che la signorina Sforza favoriva, e che ricorda quello che in gioventù subì lo stesso autore. Durante il corso dell'ispezione, Violetta, compagna di classe della stessa Matilde, fu incaricata di preparare la caraffa e il bicchiere per la signorina Spezzindue e decise di fare uno scherzo all'enorme donna, mettendo un tritone nella caraffa. Il piano di vendetta ebbe l'effetto sperato, Maltilde però ne subì le conseguenze per una serie di coincidenze negative: era appena stata presa in causa e ritenuta un pericolo, non solo perché la direttrice aveva scoperto che il padre era un truffatore disonesto, ma anche perché lo stesso aveva riferito alla signorina Spezzindue che la figlia era una vera monella. Matilde, non tollerando di essere accusata ingiustamente, presa dalla rabbia fissò il bicchiere con la strana creatura dentro:

> A poco a poco, cominciò a provare una sensazione stranissima. Sembrava quasi che una misteriosa elettricità le si stesse concentrando negli occhi: come un senso di forza, di potere che covava nel profondo del suo sguardo. Ma provava anche qualcos'altro, una sensazione del tutto differente e indefinibile. Pareva quasi che minuscoli lampi, impercettibili onde di calore lo scaturissero dagli occhi, come se al loro interno si accumulasse un'energia sconosciuta. Era una sensazione stupenda. Continuò a fissare il bicchiere, mentre il potere del suo sguardo cresceva; le sembrava che i suoi occhi proiettassero milioni di piccolissime braccia invisibili verso il bicchiere. «Rovesciati!» sussurrò Matilde. «Rovesciati!».[196]

Dopo diversi tentativi, il bicchiere si rovesciò, l'acqua schizzò insieme all'animale addosso alla Spezzindue, che spaventata urlò così forte che le finestre della scuola tremarono. Quando Matilde acquisì la consapevolezza del suo potere non ebbe più paura di nessuno. E la Spezzindue dovette arrendersi e andarsene senza un colpevole. In seguito la piccola protagonista rivelò il suo segreto all'insegnante. Il rapporto tra le due divenne

[196] Ivi, pp. 153-154.

sempre più stretto e la Dolcemiele decise di ricompensare la fiducia ripostagli dalla bambina e di rivelarle anche i suoi segreti. Quand'era piccola, aveva solo cinque anni, il padre morì misteriosamente e la zia divenne la sua tutrice legale e s'impossessò di tutta l'eredità dopo averla allevata per anni con cattiveria e violenza. Infine la donna rivelò che la zia era proprio la Spezzindue. Matilde decisa a recuperare l'eredità dell'amata maestra progettò un piano per spaventare l'odiata direttrice una volta per tutte. Durante il controllo settimanale si attuò lo scherzo: Matilde con i suoi poteri scrisse sulla lavagna, fingendo che fosse stato il defunto padre della maestra Dolcemiele. La direttrice spaventata, da quel giorno sparì e la maestra poté tornare proprietaria di tutto ciò che le apparteneva già, ma che le era stato negato dall'altra donna. Quando la situazione tornò alla normalità, e il "regno del terrore" terminò, Matilde si accorse di non avere più i suoi poteri. A quanto pare, ora che era stata promossa alla quinta elementare poteva sfruttare la sua intelligenza a pieno. Il romanzo di Dahl può essere letto anche come una denuncia e una messa in discussione dei valori tradizionali della famiglia. Il nucleo famigliare per essere positivo non necessariamente deve formarsi da una madre e un padre; ciò che conta è il rapporto affettivo che s'instaura tra adulto e bambino.

II.3.2. Un punto di vista differente in *Il mondo fino a 7*

Il mondo fino a 7 è il secondo romanzo di Holly Goldberg Sloan, pubblicato in America nel 2013 e uscito in Italia solo nel 2015. Lo stesso anno vince il premio Andersen le cui motivazioni sono:

> Per una storia che cattura e coinvolge, raccontata attraverso l'intrecciarsi di prospettive diverse che scandiscono con giusto equilibrio il ritmo della narrazione. Per l'approccio realistico e concreto con cui viene raccontata una vicenda dai presupposti drammatici, senza scivolare in soluzioni scontate. Per un finale che non è lieto a tutti i

costi, ma che con estrema coerenza porta avanti un messaggio di speranza e ottimismo.[197]

La protagonista del romanzo è Willow, una bambina di dodici anni "altamente dotata", così la definiscono gli psicologi,[198] e per questo strana agli occhi degli altri. Quando inizia a frequentare la scuola fatica a trovare degli amici. Nei primi giorni viene anche accusata di aver imbrogliato a un test per aver ottenuto il massimo punteggio ed è costretta a seguire degli incontri con il consulente dell'istituto scolastico, Dell Duke. L'uomo da subito è presentato come un individuo particolare, molto pigro e per nulla motivato nello svolgere il suo lavoro. Secondo il suo strano metodo le personalità dei ragazzi, considerati "casi difficili", si dividono in "disadattati", " sciroccati", " lupi solitari" e "fulminati". Quando però incontra Willow è costretto ad aggiungere anche la categoria dei "geni". Grazie agli appuntamenti settimanali dal signor Duke incontra Mai e Quang-ha. Mai è una ragazza dall'aria esotica e coraggiosa, capace di prendere le sue difese senza neanche conoscerla, mentre Quang-ha è il fratello, considerato da Duke un "lupo solitario". I due diventano per Willow i primi amici. Durante una delle sedute, per una serie di coincidenze, Dell Duke è costretto a portare a casa tutti e tre i ragazzi, però ad attendere la protagonista non ci sono i genitori ma la polizia. I genitori di Willow erano morti quella mattina in un incidente stradale. La scomparsa dei genitori significava per la bambina rimanere orfana per la seconda volta, essendo stata adottata. Inizia la ricerca per trovare un altro posto in cui far vivere Willow; nel frattempo la famiglia di Mai e Dell

---

[197] Motivazione di attribuzione del Premio Andersen del 2015. Il Premio Andersen è il più prestigioso riconoscimento italiano attribuito ai libri per ragazzi, ai loro autori, illustratori ed editori. http://www.andersen.it/miglior-libro-oltre-i-12-anni/ (8/10/2017).

[198] HOLLY GOLDBERG SLOAN, *Il mondo fino a 7*, trad. it. di Loredana Baldinucci, Milano, Mondadori, 2015 (New York 2013), p. 23.

Duke si prendono cura di lei. Inizia la lunga ripresa dal trauma subito per la tragedia. Che si rivelerà una vera e propria rinascita. I personaggi coinvolti sono costretti dalla situazione a conoscersi meglio, influenzando reciprocamente le loro vite, fino a diventare una famiglia a tutti gli effetti. Nel frattempo alla compagnia di personaggi strani si aggiunge anche il taxista Jairo Hernàndez, al quale, senza neanche saperlo, la bambina cambia la vita: prima con una frase, detta ad alta voce a se stessa lo convince a tornare al college e poi gli consiglia di far vedere un neo potenzialmente pericoloso. La bambina all'inizio della storia ha tre ossessioni: il numero sette, la medicina e il giardinaggio. In particolare il sette è il filo conduttore della sua visione del mondo. I temi dell'adozione, della morte dei genitori, della malattia e della solitudine di sentirsi diversi, sono trattati senza appesantire la trama, grazie all'ironia e all'umorismo e grazie anche alle i tratti caratteriali dei personaggi. La storia è affrontata attraverso l'uso iniziale di una prolessi: nel primo capitolo la bambina ha appena saputo della morte dei suoi genitori. Il secondo capitolo invece ci riporta a due mesi prima ovvero all'inizio della scuola, appena prima che Willow conosca Dell Duke e i fratelli vietnamiti. L'ordine della storia è quindi stravolto. L'*incipit* in *medias res* permette però una sensazione di immediata simpatia, famigliarità e complicità verso la protagonista. Nel romanzo si alternano un narratore esterno e Willow che racconta le sue vicende inserendo i suoi complessi ragionamenti su ciò che accade intorno a lei, rivelando un romanzo introspettivo. Solo al capitolo sedici si ritorna al momento in cui era iniziata la narrazione. L'accaduto influenza le vite di tutti i personaggi della storia; attraverso la convivenza decisa dal destino Dell, Mai, La madre, il fratello e il taxista imparano a convivere, migliorando le loro personalità reciprocamente. In particolare Willow cambia la sua prospettiva nel modo di vivere, volendo sperimentare esperienze che prima non avrebbe considerato. I personaggi di questo romanzo mi

sembrano rientrare nella categoria che Enrico Testa definisce personaggio relativo.[199] Infatti, ogni individuo della famiglia che si è formata riesce a migliorarsi, a superare gli ostacoli personali e a essere felice grazie all'influenza che gli altri hanno su di lui. Tale personaggio è individuato da Testa come una novità del romanzo del Novecento.

II.3.3. Il pregio di essere diversi

Wonder è un romanzo uscito nel 2012 in America, che arriva l'anno seguente in Italia ed è il primo romanzo di R.J. Palacio, lo pseudonimo di Raquelle Jaramillo. L'idea per questo libro parte da un incontro al parco, quando la donna, vedendo una bambina affetta dalla Sindrome di Treacher Collins, allontana il figlio minore per paura che si spaventi e dica qualcosa di spiacevole come comunica durante un'intervista rilasciata dall'autrice al «Telegraph».[200] L'episodio in questione si può ritrovare all'interno dell'opera, presentato come un ricordo di Jack, amico del protagonista, quando da piccolo incrociò per la prima volta August e il fratellino che era con lui fece un commento spiacevole. Il protagonista è, infatti, un ragazzino di dieci anni, affetto dalla sindrome di Teacher Collins, una patologia che comporta la deformità del viso, che per la prima volta si trova a contatto con i coetanei. Anche in questo caso abbiamo un romanzo ambientato tra i banchi di scuola. L'elemento che influenzerà il protagonista nel rapportarsi con gli altri sarà proprio la malattia che lo rende diverso. Alla sua uscita è rientrato nella lista dei migliori libri per ragazzi del 2013 per «Liber» e tra i finalisti del premio Andersen del

---

[199] ENRICO TESTA, *Eroi e Figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino Einaudi, 2009. Il personaggio relativo, secondo lo studioso, si contrappone al personaggio assoluto. La relatività di questo personaggio è determinata dal suo essere in divenire; esso muta nel tempo, nella relazione e nel confronto. Di fronte alle difficoltà il personaggio relativo può solo ammettere di avere bisogno degli altri, anche più di quanto il mondo dimostri di aver bisogno di lui.

[200] HEATHER HODSON, *Interview with R.J. Palacio, author of Wonder*, http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/9086974/Interview-with-RJ-Palacio-author-of-Wonder.html (12/09/2017)

2014. Il testo si compone di più parti, ognuna delle quali è narrata in prima persona da una voce diversa come fosse un diario. Nella prima è lo stesso protagonista August a raccontare con ironia e umorismo la nuova esperienza. August Pullman per diversi anni ha studiato a casa perché costretto a subire numerosi interventi chirurgici:

> So di non essere un normale ragazzino di dieci anni. Sì, insomma, faccio cose normali, naturalmente. Mangio il gelato. Vado in bicicletta. Gioco a palla. Ho l'Xbox. E cose come queste fanno di me una persona normale. Suppongo. E io mi sento normale. Voglio dire dentro. Ma so anche che i ragazzini normali non fanno scappare via gli altri ragazzini normali fra urla e strepiti ai giardini. E so che la gente non li fissa a bocca aperta ovunque vadano. Se trovassi una lampada magica e potessi esprimere un desiderio, vorrei avere una faccia così normale da passare inosservato. Vorrei camminare per strada senza che la gente, subito dopo avermi visto, si volti dall'altra parte. E sono arrivato a questa conclusione: l'unica ragione per cui non sono normale è perché nessuno mi considera normale. Ma in un certo senso posso dire che ormai mi sono abituato al mio aspetto fisico. So come fingere di non notare la faccia che fa la gente. Siamo diventati tutti abbastanza bravi, in questo genere di cose: io, mamma, papà e Via.[201]

Il primo giorno di scuola non può che fargli paura:«Non posso dire di aver sempre voluto andare a scuola, perché non sarebbe vero. Mi sarebbe piaciuto sì andare a scuola, ma solo se fossi stato come un qualsiasi altro bambino che va a scuola. Con tanti amici con cui andare in giro il pomeriggio, cose così».[202] Un mese prima dell'inizio dell'anno scolastico però August andò con la madre a conoscere il preside dell'istituto; lì incontrò Jack, Julian e Charlotte. I tre ragazzi avranno nella storia del protagonista un ruolo importante; Jack e Charlotte riusciranno a costruire un rapporto di amicizia, anche se la

---

[201] R.J. PALACIO, *Wonder*, trad. it. di Alessandra Orcese, Firenze, Giunti, 2013 (New York 2012), p. 9.
[202] Ivi, p. 10.

ragazza manterrà quasi fino alla fine un rapporto più distaccato; mentre Julian si rivelerà essere l'antagonista. Come in *Matilde* di Roald Dahl e in *Il mondo fino a 7* di Holly Goldberg Sloan, le vicende narrate non presentano forzati intenti didascalici ma un'apertura verso situazioni fuori dal comune. In questo romanzo il tema affrontato è la vita di un ragazzo che deve convivere con la sua disabilità. L'intento percepibile è quello di portare il lettore a riflettere sulle difficoltà che si trovano quando non si è omologati alla maggioranza, presentando le comuni dinamiche che potrebbero verificarsi a scuola. Il primo giorno August ricevette molti sguardi incuriositi; ma soprattutto Julian non perse l'occasione per provare a metterlo in imbarazzo davanti alla classe, al contrario Charlotte si dimostrò amichevole rimanendo a distanza e Jack gli si sedette accanto, creando da subito con lui un legame più forte. Oltre ai tre ragazzi Agust inaspettatamente stringe amicizia con Summer, l'unica a essersi avvicinato a lui senza imbarazzo e senza essere influenzata dall'aspetto. Ma non sempre andava così bene:

> Ogni nuovo corso che avevo era un'occasione per gli altri di "non fissarmi". Mi lanciavano le loro occhiatine di nascosto da dietro i quaderni, o quando pensavano che io non li stessi guardando. Facevano il giro più lungo possibile per evitare in tutti i modi di imbattersi in me, neanche gli potessi attaccare qualche virus; come se la mia faccia fosse contagiosa.[203]

Il giorno di Halloween, quando tutti indossarono un costume, anche August lo fece e poté sentirsi uno qualunque, senza dover essere riconosciuto, una sensazione che trovava impagabile, ma quando entrò in classe, si avvicinò incuriosito a un gruppo di ragazzi mascherati perché li sentì parlare di lui:

---

[203] Ivi, p. 61.

«Io ci ho pensato un bel po'» ha detto la seconda mummia con aria seria «e credo davvero che… se sembrassi così, lo dico davvero, credo che mi ucciderei».

«Io no» ha risposto Darth Sidious.

«Sì, davvero» ha insistito la stessa mummia. «Non riesco a immaginare di guardarmi tutti i giorni allo specchio e vedere una faccia come quella. Sarebbe troppo orribile. E sentirsi fissati tutto il tempo».

«Allora perché stai sempre con lui?» ha chiesto Darth Sidious.

«Non lo so» ha risposto la mummia. «Il preside mi ha chiesto di stare con lui all'inizio dell'anno e deve aver detto a tutti gli insegnanti di metterci vicini in tutti i corsi o roba del genere».

La mummia ha alzato le spalle. Conoscevo quel gesto, naturalmente. E anche la voce. Avrei voluto correre fuori da quella classe in quello stesso istante. Invece mi sono alzato in piedi restando dov'ero e ho aspettato che Jack Will finisse di dire quello che stava dicendo.

«Sì, insomma, le cose stanno così: mi segue dappertutto. Che cosa dovrei fare, secondo te?»

«Scaricalo e basta» ha detto Julian.[204]

Alle parole di Jack, August scappò dalla classe con l'intenzione di non tornarci più.

Con questa scena si chiude la parte narrata dal protagonista e si apre una seconda parte, narrata dalla sorella Via. Il cambio di prospettiva permette di conoscere la storia da un altro punto di vista, quello della sorella, interessata e influenzata dalla presenza di August. Ella descrive la vita con il fratello come un universo in cui lui rappresenta il sole e lei, mamma e papà sono i pianeti che gli ruotano attorno. Gli altri membri della famiglia e gli amici sono asteroidi e comete che fluttuano attorno ai pianeti. Inizialmente, si legge una dichiarazione di consapevolezza da parte di Via: essere la sorella di un ragazzo con disabilità significa sapere che ciò che si sta passando, in confronto a quello che prova

[204] Ivi, p. 74.

l'altro, è una sciocchezza. Il vivere indirettamente la disabilità del fratello e ciò che essa comporta l'ha fatta crescere in fretta, ma chiarisce che il suo mettersi in disparte rispetto alle comprensibili esigenze del fratello era dovuto non solo a buoni sentimenti, ma alla consapevolezza di come andavano le cose. Per molti anni ha sentito di dover proteggere il fratello dalla gente che lo guardava inorridita e disgustata. Quando però si allontanò da casa per qualche settimana, al ritorno il suo sguardo era cambiato, aveva capito per la prima volta cosa provavano gli altri e la presa di coscienza la turbò molto. Il suo personaggio è profondamente influenzato dalla disabilità di August e in prima persona ci racconta il suo mettersi in discussione in ogni momento della sua vita fino al raggiungimento dell'adolescenza e all'accettazione della realtà. L'esperienza liceale le permette di ridimensionare l'importanza che l'aspetto del fratello ha sulla sua vita. In questa parte si scopre il punto di vista di un'adolescente alle prese non solo con la disabilità, ma anche con le problematiche comuni. La terza parte invece è narrata da Summer l'amica di pranzo di August:

> La prima volta mi sono seduta lì perché mi dispiaceva per lui. Nient'altro. Era lì, un ragazzo dall'aspetto strano in quella scuola completamente nuova. Nessuno gli rivolgeva la parola. E tutti che lo fissavano. Tutte le ragazze del mio tavolo che spettegolavano a bassa voce su di lui. Mica era l'unico ragazzo nuovo, alla Beecher Prep, però era l'unico sulla bocca di tutti.[205]

Il suo considerarlo solo un ragazzo sembra essere un gesto eroico. Si scopre perciò come la capacità della ragazza di andare oltre l'aspetto fisico sia qualcosa di straordinario. Conoscere la personalità di August trasforma l'iniziale compassione in simpatia per il

---

[205] Ivi, p. 111.

ragazzo, perché era in grado di godersi i momenti di spensieratezza, senza preconcetti e con autoironia. Il narratore della quarta parte è Jack, anche il suo personaggio matura grazie al legame con il protagonista; nel suo caso avviene una presa di coscienza: l'esteriorità non compromette la personalità o l'intelligenza dell'amico. Le figure negative della storia sono Julius e la madre che lo incoraggia ad allontanarsi da August. Esse sono gli unici due personaggi a rimanere statici e chiusi nella loro ignoranza. Invece, Jack, quando capisce il suo errore, si pente dell'atteggiamento ipocrita tenuto fino a quel momento e ritorna all'amicizia con August approfondendo realmente il suo rapporto. La quinta parte della storia è raccontata da Justin che scopriamo essere il ragazzo di Via, per questo entra indirettamente a contatto con i problemi di August, o meglio si trova prima di tutto a fronteggiare il peso portato da Via che soffre perché per la prima volta è combattuta tra voler bene al fratello e vergognarsi di lui, secondariamente, si trova faccia a faccia con gli atti di bullismo che è costretto a subire Jack perché amico di August. Ormai si era passati da qualche sguardo impaurito o curioso a veri e propri gesti d'intimidazione. I personaggi del romanzo sono quasi tutti relativi, secondo la concezione di Testa, infatti, i loro tratti più evidenti sono la temporalità, la mutabilità e la relazione. I ragazzi stanchi di comportarsi in modo scontroso con i due amici, iniziarono piuttosto ad apprezzare il carattere di August, rendendosi conto quanto fosse immaturo e ingiusto il comportamento di Julian. Nella sesta parte il punto di vista ritorna a essere quello del protagonista che testimonia i cambiamenti avvenuti a scuola nei suoi confronti e porta lo stesso ragazzo ad aprirsi verso il mondo esterno. La settima parte sviluppa il punto di vista di Miranda, amica d'infanzia di Via, che si trova a dover fronteggiare il divorzio dei suoi, il distacco con l'amica, causato da divergenze e il cambiamento della scuola. Tali problematiche portano la ragazza a sentire la mancanza di August, Via e della loro famiglia tutta e la fanno

riflettere sull'importanza che hanno per lei, spingendola a riallacciare i rapporti. Nel successivo capitolo torna come narratore lo stesso August che racconta la gita in cui ha avuto a che fare con dei veri bulli, ma ha scoperto anche di poter contare sull'aiuto dei suoi compagni di scuola. Al ritorno ad aspettarlo c'era un nuovo cucciolo. Daisy la cagnolina che aveva prima era morta. L'animale era stato importante per la fedeltà dimostrata senza mai essere spaventato dall'aspetto, capacità che gli umani difficilmente possiedono. La vicenda si conclude con un lieto fine, l'anno scolastico è giunto al termine e i ragazzi hanno capito l'importanza della gentilezza verso il prossimo, atteggiamento che il protagonista non ha mai smesso di mostrare, nonostante le cattiverie subite.

Il racconto esplora la diversità causata da una disabilità e come sia vissuta, focalizzandosi su molteplici prospettive: non necessariamente un difetto fisico può far sentire isolata una persona. Il linguaggio adottato da R. J. Palacio è diretto e semplice, rispecchiante anche il gergo giovanile. I temi che percorrono il libro sono l'amicizia e l'apparenza come fattore discriminante. L'autoironia del protagonista rende il racconto leggero e divertente, riesce, però, a far riflettere e a commuovere presentando le paure e le debolezze causate dalla discriminazione, dimostrando grande sensibilità verso le problematiche infantili e in secondo piano quelle degli adulti. Sullo sfondo di questa storia ci sono citazioni e parole di canzoni che esprimono con un altro linguaggio il significato di ogni momento, perché sono molti i motivi che possono farci sentire in un certo stato d'animo e altrettanti i modi per esprimerlo.

II.3.4. La forza di essere se stessi

Jerry Spinelli è uno scrittore statunitense che scrive racconti che trattano esperienze di ragazzi, soprattutto nei loro primi anni di adolescenza. Egli all'inizio della sua carriera

provò a cimentarsi con i romanzi per adulti che però non vennero accettati dagli editori. Un giorno decise di ispirarsi a un'esperienza vissuta da uno dei suoi figli; il lavoro venne accettato e pubblicato, ma essendo il protagonista un adolescente rientrò nella letteratura per ragazzi. Tra i suoi componimenti più noti ci sono *Stargirl* e *La schiappa*. Entrambi hanno un protagonista che si distingue dai coetanei per la sua "stranezza" come nei precedenti libri presi in considerazione. Anche in questi casi le storie sono ambientate a scuola, nel primo nell'arco di un anno scolastico, nel secondo attraverso più anni; i due romanzi possono rientrare nel genere di formazione per la narrazione di una vicenda che attraversando più fasi di maturazione dei protagonisti si conclude con il loro cambiamento e con la presa di coscienza della propria individualità. Il protagonista di *La schiappa* è un ragazzino di nome Donald Zinkoff. Il romanzo si apre con il suo primo giorno di scuola elementare; apparentemente il bambino sembra come tutti gli altri: corre, gioca, va in bici. Ma subito dimostra una spiccata stravaganza: a scuola si presenta con un cappello a forma di giraffa. Non solo è eccentrico nel vestirsi, ma si mette in evidenza con un'eccessiva ingenuità e gentilezza, tanto che il suo atteggiamento spiazza anche il bullo della sua scuola. È maldestro e confusionario, impaziente e frenetico. Si appassiona di molte cose, fra cui il calcio, non è portato per nulla, ma non si scoraggia, non presta attenzione alle regole e al vincitore. Per ottenere l'approvazione degli altri li imita, paradossalmente si premura di imparare a essere un bravo perdente. Nella pagella la maestra scrive: «A volte Donald ha problemi di autocontrollo e vorrei che fosse più ordinato, ma ha un bel carattere. Il vostro bambino è un bambino felice! E di sicuro adora la scuola!».[206] Il secondo anno la maestra è cambiata, non sopporta le stranezze del ragazzo:

---

[206] JERRY SPINELLI, *La schiappa*, trad. it. di Angela Ragusa, Milano, Mondadori, 2003 (New York 2002), p. 31.

> Per quanto risulta alla signora Biswell, il piccolo Z è un disastro sotto tutti i punti di vista. Rabbrividisce al pensiero di cosa po' combinare alle prese con un libro da colorare e i pastelli. Quel marmocchio ha problemi perfino col proprio corpo: d'accordo, ai bambini di seconda capita spesso, però mai al suo livello. In pratica non passa giorno senza che finisca naso a terra. […] Per la signora Biswell è impensabile che uno studente così scarso ami davvero la scuola, perciò conclude che le sue pagliacciate e il suo assurdo entusiasmo siano semplicemente trovate per infastidirla. Ma ancora potrebbe perdonarlo – perdonagli la sciatteria, la goffaggine, le risate interminabili e la generica colpa di essere un bambino – se almeno possedesse l'unica virtù che riesce ad addolcirla: un po' di talento.[207]

Riesce però a fargli realizzare il sogno di lavorare come postino insieme al padre, anche se l'intento della maestra era quello di poterlo tenere lontano dalla sua vista almeno per un giorno. Capitò che l'insegnante lo cacciò anche dalla classe spedendolo a casa per l'esasperazione. La signora Biswell ricorda a tratti la crudele maestra di *Ascolta il mio Cuore*, per l'assenza di empatia che dimostra verso il ragazzo e per il disprezzo verso i bambini a meno che non siano bravi. Nel corso del quarto anno tutti si accorgono di lui, delle sue stranezze: ride troppo, vomita sempre ed è irrimediabilmente goffo e lento. Il maestro per la prima volta è contento del suo modo di essere e lo sposta in prima fila, interagisce con lui facendolo notare ancora di più ai compagni. In questo capitolo si percepisce come l'infantilità e la bontà dello sguardo dei bambini cambia: «Gli occhi-da-bambini sono mestoli: raccolgono tutto quello che vedono e lo ingoiano senza fare domande. Gli occhi-da-grandi sono più severi, notano cose che gli occhi-da-bambini non hanno mai notato: come una maestra si soffia il naso, come un ragazzo si veste o pronuncia

---

[207] Ivi, p. 47.

una parola».[208] Zinkoff inizia a essere preso in giro, a essere etichettato come la schiappa, perché a scuola non è bravo, in musica è fuori tempo, nello sport è lento e goffo. Ma lui ancora non ne è cosciente e si dimostra ostinato a realizzazione i suoi progetti, guadagnandosi l'appellativo datogli. In quinta Donald Zinkoff vuole essere grande e non più una schiappa, quindi elimina tutto ciò che pensa lo faccia sembrare tale. Anche il cappello da giraffa. Il suo tentativo di sembrare diverso fallisce. Finalmente le elementari finiscono e la sua stranezza ritorna a essere offuscata dalla quantità di studenti sconosciuti. Il finale della storia non si può considerare a tutti gli effetti un lieto fine, ma permette al lettore di riflettere, lasciandogli percepire la speranza che in futuro l'isolamento di Zinkoff possa finire. Infatti per la prima volta, grazie alla sua caparbietà e alla gentilezza dimostrata nel voler salvare una ragazzina scomparsa, un compagno decide di coinvolgerlo nel gioco. Spinelli attraverso una scrittura agile e rapida, racchiude le esperienze di qualche anno di scuola in pochi brevi capitoli. La schiappa non racconta solo l'evoluzione del protagonista, ma anche quella dei compagni attraverso il loro modo di rapportarsi con il ragazzo. Il libro vuole esprimere un messaggio simile a quello di *Wonder*, ma contrariamente all'altro qui l'attenzione è posta sul suo modo d'essere e non sull'aspetto. Infatti del suo aspetto sappiamo solo che ha la gobba. L'intraprendenza e l'entusiasmo che caratterizzano Donald sono coinvolgenti e le sue disavventure lo rendono simpatico al lettore.

Stargirl è una delle protagoniste più stravaganti dei libri di Spinelli. La peculiarità che le è propria la porta a essere una delle protagoniste femminili più particolari della letteratura per l'infanzia degli anni Duemila. La sua vicenda è ambientata in una città in

---

[208] Ivi, p. 79.

mezzo al deserto durante il suo primo anno delle superiori. Il narratore è Leo, il coprotagonista della storia; ma il momento in cui viene raccontata non corrisponde a quello in cui viene vissuta. L'espediente del ricordo, sono passati, infatti, quindici anni dall'accaduto, conferisce alla storia una patina di malinconia e rende il romanzo introspettivo. Il testo si palesa come una continua riflessione del ragazzo su se stesso, sugli altri compagni e su *Stargirl*. La protagonista è una ragazza eccentrica che arriva in una scuola in cui tutti hanno preferito l'omologazione all'individualità; tutti mirano a rimanere nell'ombra e non si respira più lo spirito di squadra e di unione, di appartenenza a un gruppo. Ognuno è anonimo:

> Il nostro liceo non era esattamente un vivaio di nonconformismo. D'accordo, qua e là spuntavano differenze individuali, ma con margini alquanto ristretti. Ci vestivamo tutti allo stesso modo, mangiavamo le cose, ascoltavamo allo stesso modo, mangiavamo le stesse cose, ascoltavamo la stessa musica. Perfino le schiappe e i bulli aveva "Mica" scritto in fronte. Se per caso ci capitava di distinguerci in qualunque modo, ci affrettavamo a tornare nell'anonimato con lo scatto di un elastico troppo tirato.[209]

La protagonista invece veste in modo diverso, si relaziona con le persone in modo inconsueto, mostra la sua generosità e la spensieratezza, non è imbarazzata dall'essere diversa dagli altri e per questo in un primo momento viene isolata. In tutti gli studenti però nasce la curiosità per questa persona: «Tentammo di etichettarla, d'incasellarla come facevamo con tutti, ma non riuscimmo ad andare oltre "originale", "strana" e "matta". Il suo comportamento ci prendeva in contropiede. Un'unica parola sembrava aleggiare sopra

---

[209] J. SPINELLI, *Stargirl*, trad. it. di Angela Ragusa, Milano, Mondadori, 2001 (New York 2000), p. 14.

la scuola: boh».[210] Quello che più degli altri pare apprezzare l'eccentricità della ragazza è Leo che è incuriosito perché Stargirl riserva la medesima attenzione a ogni studente. Preso dalla voglia di scoprire qualcosa in più su di lei, un giorno la segue, il suo pedinamento si ferma però in mezzo al deserto. Nel frattempo la ragazza mostra dell'interesse verso di lui e questa cosa lo manda in confusione, non sapendo come reagire. La nuova arrivata, anche se sta diventando sempre più popolare, è pur sempre strana. Il nome sembra rispecchiare la verità, una ragazza che viene dalle stelle per quanto bizzarra. Le teorie sulla sua provenienza non mancano. La sua entrata nel gruppo delle *cheerleader* risveglia lo spirito di squadra della scuola e la sua briosità nel fare il tifo trasmette interesse nuovo. Quando però la squadra di basket perde la prima partita, dopo una stagione d'imbattibilità, le viene attribuita la colpa. Ogni stranezza non le è più concessa e il suo entusiasmo, rivolto a qualsiasi cosa, anche ai gol dell'avversario, la rende fastidiosa agli occhi di molti. Il resto dei suoi compagni dava molta importanza all'apparenza ma lei no. Nel frattempo fra Leo e Stargirl nasce una storia d'amore, che inizia a incrinarsi con la perdita di popolarità della ragazza; infatti, Leo viene influenzato dall'isolamento che si crea intorno a lui, solo perché frequenta la Stargirl. Leo provato dalla situazione le chiede di cambiare per lui, diventare normale, ma la cosa non funziona. «La natura della nostra solitudine era cambiata. Non più un bozzolo confortevole di dolcezza, ma un isolamento raggelante. Non avevamo mai bisogno scansare qualcuno, di lasciar passare qualcun altro: tutti ci facevano largo. […] Tutti ci evitavano».[211] Stargirl in un primo momento sembra intenzionata a soddisfare la richiesta di Leo, ma capisce presto quanto fosse snaturante e triste l'essere qualcuno che non la rispecchiava. Lui non facendo nulla si schiera dalla parte dell'omologazione e

---

[210] Ivi, p. 16.
[211] Ivi, p. 93.

Stargirl dopo il ballo studentesco sparisce nel nulla così come era apparsa. Oltre ai due protagonisti a spiccare sono Hillari, la vera antagonista di Stargirl, l'unica che durante l'intero anno scolastico non modifica la sua posizione nei suoi confronti e il Señor Saguro, il solo adulto che appare all'interno della storia e che svolge la funzione di mentore e confidente dei ragazzi. Questo libro presenta la dura realtà dell'esclusione nelle scuole dovuta all'individualità. L'arco temporale dello svolgimento della storia è quello di un anno scolastico. Gli anni passati dall'accaduto hanno reso consapevole Leo. Lo stesso ci racconta anche come l'unica di cui sia rimasto il ricordo in città è la ragazza "proveniente dalle stelle".

Stargirl e Donald Zinkoff sono accomunati dalla caparbietà e dall'esuberanza; si mostrano come modelli per gli adolescenti che hanno bisogno di capire l'importanza dell'individualità.

II.3.5. *L'inventore di sogni* e *Un ponte per Terabithia*

L'inventore di sogni è un romanzo di Ian McEwan scritto nel 1993; *Un ponte per Terabithia* è invece un romanzo scritto da Katherine Paterson uscito nel 1976. I due testi si presentano come esempi del genere *fantasy* all'interno della letteratura per bambini. I due romanzi attraverso la dimensione fantastica presentano tematiche di grande rilievo per il XX secolo. Il primo designa il sogno come ambiente ideale per la crescita e la maturazione del ragazzo. Il secondo vuole essere una testimonianza della forza curativa che la fantasia può avere nella vita di un bambino. In entrambi i testi si legge la crescita personale di un bambino e la maturazione arriva non solo attraverso l'uso della fantasia e la creazione di un mondo fantastico, ma anche attraverso il superamento di momenti difficili.

L'inventore di sogni ha come protagonista Peter Fortune, un bambino di undici anni che non riesce a non sognare a occhi aperti; Peter si perde in mille avventure fantastiche e gli adulti sanno solo definirlo un ragazzo difficile: «Il guaio è che i grandi si illudono di sapere che cosa succede dentro la testa di un bambino di dieci anni. Ed è impossibile sapere di una persona che cosa pensa, se quella persona non lo dice».[212] Egli è in grado di estraniarsi completamente perdendo la cognizione del tempo e della realtà. I grandi non sopportano che al ragazzo piaccia stare per conto suo, «Anzi, secondo lui, se si fosse sprecato un po' meno tempo a stare insieme e a convincere gli altri a fare lo stesso, e se ne fosse dedicato un po' di più a stare da soli e a pensare a chi siamo e chi potremmo essere, allora il mondo sarebbe stato un posto migliore, magari anche senza le guerre».[213] Una volta, durante uno dei suoi viaggi con la fantasia, dimenticò la sorella in autobus.

La trama è un continuo susseguirsi delle sue avventure mentali e tra un sogno e l'altro si conoscono la sorella Kate e i genitori Viola e Thomas. Ogni capitolo è dedicato a un sogno e quindi a un'avventura diversa. Come negli altri testi da me presi in esame il protagonista si distingue per una sua particolarità e per questo lo farei rientrare tra i modelli positivi rintracciabili nella letteratura per l'infanzia. Personalmente trovo sia innovativo l'idea alla base del romanzo: usare l'elemento del sogno come luogo d formazione per il ragazzo. Ogni visione onirica è un passo verso il mondo degli adulti e una difficoltà superata. Ciò che succede nel sogno gli permette di trovare il coraggio per affrontare la realtà. Ad esempio si trova faccia a faccia con il bullo della scuola, ma grazie alla sua esperienza come inventore di storie fantastiche capisce come le dinamiche

---

[212] IAN MCEWAN, *L'inventore di sogni*, trad, it. di Susanna Basso, Torino, Einaudi, 1994 (London 1994), pp. 3-4.
[213] Ivi, p. 4.

instaurate all'interno della scuola e all'esterno delle mura scolastiche siano una costruzione sociale dell'uomo:

> Che cosa rendeva tanto potente il roseo, il paffuto Barry? E all'improvviso, dal nulla, Peter trovò la risposta. Ma è ovvio, pensò. Siamo noi. Siamo noi che lo abbiamo sognato come il prepotente della scuola. Non è più forte di nessuno di noi. Tutta la sua forza e il potere, ce la siamo sognata noi. Noi abbiamo fatto di lui quel che è. Quando va a casa e nessuno gli crede se fa il prepotente, allora torna se stesso.[214]

Oppure supera la morte dell'amato gatto provando a immedesimarsi con esso e la metabolizza realizzando che l'animale avesse vissuto una bella vita. L'immaginazione è per Peter anche un rifugio per allontanarsi momentaneamente dalle responsabilità, dalla noia della routine e dalla semplice fatica di uscire dal letto. Come consuetudine della letteratura per ragazzi il libro si chiude con un messaggio di speranza per il futuro; l'ultimo sogno è una visione di come sarà la sua vita da adulto, scoprendo la possibilità di avventure nuove e diverse come l'amore e il diventare adulto non si prospetta noioso come pensava.

> Quella sera di agosto, restando lì in mezzo ai due gruppi, con il mare che gli lambiva appena i piedi nudi, Peter all'improvviso afferrò qualcosa di molto ovvio e terribile: un giorno o l'altro, avrebbe lasciato il gruppo che scorrazzava sfrenato lungo la spiaggia, per unirsi a quello di chi restava seduto a parlare. Era difficile crederci, ma sapeva che sarebbe andata proprio così.[215]

Un ponte per Terabithia è invece la storia di un ragazzino costretto ad affrontare la morte della sua più cara amica. La stessa autrice Katherine Peterson afferma di aver scritto

---

[214] Ivi, p. 51.
[215] Ivi, p. 83.

la storia per aiutare il figlio a superare un momento difficile. Il libro è quindi dedicato e scritto pensando a un pubblico infantile. Le tematiche sono la morte e la forza creativa dell'immaginazione che può diventare un supporto psicologico per superare il lutto. I protagonisti sono Jess di dodici anni e Leslie compagna di classe e vicina di casa. La maggior parte del romanzo si concentra sull'amicizia tra Jess e Leslie, un'amicizia come quella di tanti altri bambini, fatta di competizione, litigi, condivisione e gioco. Jess amava disegnare, «Dal momento in cui aveva iniziato ad andare a scuola, era sempre stato considerato quel ragazzino mezzo matto che non fa altro che disegnare». [216] Questa passione non era però appoggiata dagli adulti, ma solo dall'insegnante d'arte; vivendo in una famiglia povera, ogni membro aveva il suo compito e il suo era mungere la mucca Bessy. Leslie era figlia di due scrittori, molto stravagante e intelligente, una ragazza fuori dal comune. L'elemento speciale del loro rapporto era un posto tutto loro, che divenne il loro regno «un punto in cui la sanguinella e la cercide giocavano a nascondino tra le querce e i sempreverdi, e dove il sole faceva filtrare i suoi raggi dorati attraverso i rami diffondendo una luce chiara ai loro piedi»,[217] quando si trovavano a Terabithia, così lo chiamarono la loro vita si trasformava in una fiaba. Raggiungere quel luogo nascosto era come un rituale, l'attraversamento di un passaggio segreto costituito da una corda appesa a un albero per attraversare il torrente, l'unico portale per il regno fantastico. I due ragazzi grazie al loro interagire si migliorarono a vicenda. La tragedia avvenne una mattina in cui Jess andò per la prima volta al museo con la maestra; Leslie invece decise di andare al loro regno da sola e quando tentò di attraversare il torrente la corda si spezzò. L'unico modo che Jess trovò per superare il lutto e ricordare l'amica fu di non abbandonare Terabithia

---

[216] KATHERINE PATERSON, *Un ponte per Terabithia*, illustrazioni di Stefano Pachí, trad. it. di Laura Cangemi, Casale Monferrato, Piemme junior, 1997 (New York 1977), p. 14.
[217] Ivi, p. 77.

che avevano creato assieme, ma di condividerlo con la sorellina May Belle, proclamandola nuova regina. La fantasia e l'immaginazione permisero al ragazzo di crescere e metabolizzare la scomparsa in maniera positiva, accogliendo tutto ciò che le aveva insegnato e lasciato l'amica. L'immagine del ponte è simbolicamente il passaggio dalla realtà al mondo della fantasia.

II.4. Rivisitazioni di una fiaba classica: Cappuccetto Rosso

Quando si leggono le fiabe classiche ci si può chiedere se i loro contenuti siano ancora attuali, se sia quindi il caso di raccontarle ancora ai bambini: leggendo *Pollicino, Barbablù* o *Cenerentola*, è lecito valutare se il bambino attualmente riesca ancora a capire i contenuti, se le fiabe abbiano su di lui l'effetto per cui erano state in origine create. Ci si può chiedere se davvero la lettura di un testo fiabesco possa aiutare nel superamento delle paure o piuttosto ne crei di nuove.

La fiaba rientra nel patrimonio letterario mondiale ed è riconosciuta dall'UNESCO; la sua importanza non è quindi messa in discussione, Rodia anzi chiarisce come la fiaba abbia la potenzialità di presentare al bambino il mondo reale con le sue contraddizioni, con i vizi, con le virtù e con le insidie, permettendogli di crescere, come già ho sottolineato in precedenza.[218] Per Bettelheim questo tipo di narrazione serve a stimolare l'immaginazione, sviluppa l'intelletto e armonizza le ansie. Il bambino riceve l'educazione morale attraverso una somministrazione per induzione e non per concetti etici astratti.[219] Se la fiaba fin dalle origini era collegata alla società e ai suoi valori, conseguentemente si trasformava con la

---

[218] Cfr. C. RODIA, *La narrazione formativa*, cit.
[219] Cfr. B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit.

società. La stessa narrazione in luoghi distanti si adattava al posto e alla sua cultura. La fiaba attraverso la metafora, che secondo Marnie Campagnaro è la chiave d'interpretazione di questo genere, svolge almeno due funzioni: sostiene il processo di comprensione del bambino e stimola i suoi modi di costruire le rappresentazioni mentali.[220] La trascrizione del testo fiabesco subisce il condizionamento di chi la scrive. Allora leggere oggi le fiabe originali può non essere indicato, ma ogni fiaba ha il pregio di avere più chiavi interpretative, basti pensare alla diffusissima storia di Cappuccetto rosso. La fiaba affronta le paure e mira in qualche modo a dare loro una risposta, ma oggigiorno i timori e le domande dei bambini sono cambiate dai tempi di Perrault, o dei fratelli Grimm, per questo si cerca la rivisitazione delle fiabe classiche. Le sue prime versioni scritte narrano di una bambina vestita con una mantellina con il cappuccio rosso, da qui il nome, che per richiesta della madre s'incammina nel bosco per raggiungere la nonna a cui dovrebbe portare burro e pane fresco. Durante il cammino incontra un lupo, che si fa dire dove si sta dirigendo. Il lupo, con cattive intenzioni, le propone di vedersi a casa della nonna e scoprire chi arriva prima, facendo due percorsi diversi. Chiaramente il lupo consapevole che la sua strada è una scorciatoia, arriva, inganna la nonna e la divora, prendendone il posto. Cappuccetto rosso quando arriva non si accorge di nulla, entra nel letto con la nonna e viene divorata. L'ammonimento dietro la storia è che i bambini devono ascoltare ciò che viene detto loro dagli adulti, altrimenti finiscono male. La fiaba è al contempo molto breve e molto cruenta, ma nonostante ciò è fra le più conosciute al mondo. La piccola bambina con indosso una mantellina rossa ha conosciuto molte rivisitazioni, anche in chiave moderna, ma le stesse prime versioni scritte divergevano sul finale. Il lupo subisce sorti

---

[220] Cfr. MARNIE CAMPAGNARO, *Lo scudo di Perseo. Fiabe illustrate e metafore*, in *Le terre della fantasia*, cit., p. 60.

diverse. In Perrault si sazia con i corpi della nonna e della bambina, la morale è che bisogna stare attenti, perché di lupi ce ne sono tanti e quelli più pericolisi sono proprio quelli che appaiono gentili. Nella storia dei fratelli Grimm le due protagoniste sono salvate da un cacciatore, ma l'efferatezza della fiaba non diminuisce anzi, infatti il lupo, prima viene squartato, poi gli viene riempita la pancia di pietre lì dove prima c'erano Cappuccetto rosso e sua nonna, così che quando il lupo si svegliò, cadde a terra e morì. Tale fiaba è stata trovata anche nel folclore giapponese, cinese e coreano. Nelle versioni orientali la storia narra di una ragazzina che deve portare alla nonna delle vivande ma giunta a destinazione trova il lupo, che le offre il vino e la carne, elementi simboleggianti il sangue e il corpo della nonna uccisa in precedenza; la bambina con uno stratagemma fugge dalla casa e si salva, gli elementi principali costitutivi della fiaba permangono ciò che cambia è il modo in cui Cappuccetto Rosso si salva, se è possibile la trama è ancora più crudele e cruenta, per l'offerta del lupo, altro elemento di novità rispetto alle versioni europee. Generalmente tranne il caso di Perrault la fiaba si conclude positivamente per la bambina; ma, se non qualche ritocco, alcuni elementi sono ricorsivi e permanenti.

Bruno Munari, artista poliedrico, nato nel 1907, dagli anni Trenta del Novecento fino agli ultimi anni del secolo, si dedicò sia all'arte visiva diventando anche esponente dell'avanguardia futurista per un breve periodo, sia alla scrittura di libri per l'infanzia, in cui l'elemento visivo era molto accentuato. Il primo testo a cui si dedicò fu la rivisitazione di *Cappuccetto Rosso*, che per lui divenne *Cappuccetto Verde*; in seguito completò il quadro con *Cappuccetto Giallo*, *Blu* e *Bianco*. La sua alternativa alla fiaba classica è particolare per il colore della mantellina che diventa anche il colore di tutto ciò che circonda la piccola protagonista: il cestino, l'ambiente e gli animali, oltre ai cibi che dovrà portare alla nonna. L'artista punta sull'elemento cromatico. Cappuccetto Verde assomiglia

alla più celebre Cappuccetto Rosso ma porta un cappuccio di foglie verdi e vive in mezzo a un prato verde, è circondata da amici animali di colore verde, in particolare la più fidata è la rana Verdocchia; un giorno viene invitata dalla madre a portare un cestino con dentro una bottiglia di menta, del prezzemolo e altri oggetti verdi alla nonna. Nel viaggio si fa accompagnare dalla rana. Quando si trova ormai alla fine del bosco fitto di alberi verdi da un masso spunta un grosso lupo e lei spaventata corre via. Il lupo ha paura di dirigersi dove le persone possano vederlo, perché potrebbe essere catturato, preferendo controllare gli spostamenti della bambina da lontano. Nel frattempo Verdocchia è sparita, è andata a chiamare le altre amiche rane per attaccare il lupo e farlo scappare, così che la bambina possa tornare a casa. La storia è lineare e descrittiva, presenta molte assonanze con la versione più tradizionale della fiaba e riesce a mantenere sempre viva l'attenzione del lettore. Il linguaggio è semplice e adatto a un lettore molto piccolo. La sovrabbondanza di verde risulta un elemento divertente ed è quasi onnipresente. Il lupo malvagio in questo caso sarà sconfitto dalla forza dell'amicizia e non da uno sconosciuto cacciatore venuto da lontano. Così sarà l'amicizia con i canarini gialli a salvare Cappuccetto Giallo. La ragazzina indossa sempre una mantellina di maglia gialla cucitale dalla madre e vive nel grattacielo più alto della città. L'ambientazione è urbana e il colore predominante è il giallo; il padre è il custode di un parcheggio e la madre lavora in un supermercato. Il bosco che deve attraversare la protagonista è il traffico cittadino e il lupo è rappresentato da un autista fermo a un semaforo che la invita a fare un giro. Lo stesso procedimento è compiuto nella versione di Cappuccetto Blu. In questo caso è ambientata in un paesino in riva al mare, ovviamente a prevalere sono tutte le gradazioni del blu, che si ritrovano anche nei nomi, ad esempio la nonna si chiama celestina. L'elemento del bosco è qui sostituito dal mare in tempesta che Cappuccetto deve superare con la sua barchetta per andare dalla

nonna e a metà strada incontra un pesce-lupo, che come nella versione di Perrault la invita a una gara per chi arriva prima. Ad aspettare l'enorme pesce però c'è la nonna descritta che è ottima pescatrice e lo inganna intrappolandolo; il lupo muore fuori dalle acque e viene fatto a pezzi, così nonna e nipote possono andare tranquille a ricongiungersi con la famiglia e il padre di Cappuccetto Blu, appena arrivato da un lungo viaggio. Infine Cappuccetto Bianco è sicuramente il racconto più particolare. Questa volta la bambina deve superare un bosco innevato per portare a nonna Candida le uova, il latte e lo zucchero avvolti in un bianco tovagliolo. Chiaramente il colore prevalente è il bianco, anzi l'intera pagina è bianca. L'ambientazione insolita si accompagna ad altri elementi a dir poco originali: dal lupo, che avendo fatto indigestione di nonne ulula sofferente, che non si riesce a vedere perché completamente ricoperto dalla neve e dovrà d'ora in poi limitarsi al riso in bianco, alla nonna che è partita per l'Africa Nera lasciando solo un foglietto scritto col gesso bianco sulla porta di casa. In questo caso la protagonista non si vede perché anche lei ricoperta dalla neve; ma nel finale paradossalmente ritornano tutti i colori, uno per ogni emozione provata dalla protagonista, lasciando il bianco al lettore:

> Cappuccetto diventa rossa per la sorpresa, ma dentro di sé è un po' verde per non aver incontrato la nonna.
>
> - Sembra la storia di un libro giallo!- Esclama.
>
> E si avvia a ritornare dalla mamma.
>
> Per la strada fa molto freddo e Cappuccetto diventa un poco viola, ma tutto va a posto quando ritroverà la mamma. Il lupo non si è più visto.
>
> Questa strana storia vi farà passare una notte in bianco.[221]

---

[221] *Cappuccetto rosso verde giallo blu e bianco*, a cura di Bruno Munari, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1993, pp. 122-125

Ciò che comunque contraddistingue quest'ultima versione differenziandola profondamente dalle precedenti è l'inesistenza delle illustrazioni, solo pagine bianche con poche righe scritte in basso per far progredire la narrazione. Il testo parla di panchine, giardini, personaggi, ma non si vede nulla perché è tutto innevato. L'autore ripete più volte durante il testo di non aver mai visto tanta neve. L'unica immagine che si ha in questa storia sono gli occhi azzurri della protagonista. La figura del lupo, l'antagonista per eccellenza, diventa superflua, perché lui stesso non vede nulla e non considera Cappuccetto perché non la nota neanche passare. In questo caso il "nemico" diventa la stessa neve. Munari stravolge completamente la versione classica con una certa dose d'ironia e grazie a questi procedimenti narrativi impone una rottura radicale degli schemi e delle forme narrative tradizionali, come si potrebbe ritrovare un po' in tutta la sua arte, essendosi avvicinato anche al Futurismo. Le storie in sé sono relativamente banali, le illustrazioni nella trama sono un grande supporto che valorizza la narrazione. C'è stato, a mio parere, un brillante rovesciamento degli stereotipi della tradizione. Le diverse prospettive presentate puntano soprattutto all'immediatezza dei colori. Se si fa attenzione, la fiaba viene privata degli aspetti drammatici e magici per entrare nella sfera di un'esperienza possibile, più vicina al vissuto di un bambino reale. Inoltre la solidarietà è il mezzo d'aiuto che propone Munari, che sia quello della nonna o degli amici è comunque concreto èla versione che però fa più riflettere potrebbe risultare destabilizzante per il bambino è quella di Cappuccetto Bianco.

Altra versione moderna della fiaba è quella di *Cappuccetto Rosso una fiaba moderna*, il cui testo è stato scritto da Aaron Frisch e la storia e le illustrazioni sono di Roberto Innocenti. Il volume è un albo illustrato in cui la protagonista è raffigurata come una ragazza con abiti alla moda, che deve andare a trovare la nonna malata. Gli elementi

classici ci sono tutti, la foresta, il malvagio lupo, una bambina con un cappuccio rosso e la nonna, però il tutto è ambientato in una metropoli moderna rappresentata dalle dettagliate illustrazioni di Innocenti: «Una foresta con pochi tronchi e poche foglie. Una foresta di cemento e mattoni».[222] La ragazza si chiama Sofia e vive in periferia con la mamma e la sorella; la nonna abita da sola dall'altra parte della città. Allora Sofia va a trovarla. L'ammonimento della madre è non abbandonare mai la strada maestra e lei ha imparato che la presenza di persone è rassicurante, ma bisogna comunque tenere gli occhi aperti, perché tutti ti vedono, ma nessuno ti guarda. Dopo un lungo cammino Sofia arriva al cuore della foresta che tutti chiamano "Bosco", ma che in realtà è un enorme e caotico centro commerciale, pieno di insegne luminose. All'interno del centro commerciale perde la strada e purtroppo nelle vie della periferia s'incontrano molti sciacalli che vengono rappresentati come uomini prepotenti. All'improvviso però si presenta il cacciatore, uno spaventoso motociclista interamente vestito di nero; apparentemente l'uomo sembra volerla aiutare e si propone di accompagnarla alla *roulotte* della nonna, ma fingendo di ricevere una chiamata e di doversi occupare di un'incombenza si defila. Sofia rimasta sola è costretta a proseguire a piedi. Cappuccetto Rosso corre e arriva da Nana, la nonna, che però sembra non esserci. Intanto sulla città scende la notte e solo la luce dell'appartamento di Sofia rimane accesa. Dall'altra parte della foresta un'ombra sguscia via dall'abitazione della vecchietta, mentre arriva la polizia. «La verità è che i lupi e gli sciacalli non sono così diversi. Hanno gli stessi sorrisi crudeli. È solo la dimensione che li rende differenti».[223] Il cacciatore si dimostra essere il lupo grazie a un'illustrazione rivelatrice. L'unico finale che si prospetta sembra essere tragico essendo arrivata la polizia alla *roulotte* della nonna. A

---

[222] *Cappuccetto rosso una fiaba moderna*, storia e illustrazioni di Roberto Innocenti, testo di Aaron Frisch, trad. it. di Luigi Dal Cin, Milano, La Margherita, 2012, p. 1.
[223] Ivi, p. 28.

questo punto la storia s'interrompe e un'illustrazione mostra una vecchietta che racconta la fiaba a un gruppo di bambini: «Ora, bambini, non vergognatevi delle vostre lacrime. Sono naturali come la pioggia. Ma, in questo caso, non sono necessarie. Vi ricordate quello che vi dicevo sulle storie? Le storie sono pura magia. Chi dice che possano avere solo un finale?»[224] e presenta un finale alternativo, in cui un boscaiolo avverte la polizia per la presenza di un lupo che si aggira in modo sospetto attorno alla casetta della nonna. La storia è interamente trasposta nell'attualità ed entrambi i finali delle versioni classiche sono presentati sia il tragico, che il lieto fine. L'intero testo è una metafora svuotata dei vecchi significati e riempita con quelli della modernità. A simboleggiare come il messaggio di *Cappuccetto Rosso* sia ancora molto attuale nella società odierna, nello sfondo delle illustrazioni s'intravedono manifesti raffiguranti il volto di un esponente del mondo politico.

[224] Ivi, p. 29.

TERZO CAPITOLO

I BAMBINI DIVENTANO LETTORI

III.1. Il lettore protagonista: *La storia infinita*

Michael Ende, nato nel 1929, è stato uno scrittore tedesco noto per aver composto *La storia infinita*, pubblicata a Stoccarda nel 1979. L'opera arrivò in Italia nel 1981 ed ebbe un enorme successo anche nel resto del mondo. Il romanzo fa parte del genere fantastico con una forte influenza fiabesca. L'opera si costituisce come un romanzo di formazione, in cui il protagonista progredisce e si realizza attraverso la lettura del romanzo. Grande importanza è data alla fantasia e alla capacità di sfruttarla propria delle persone: per gran parte del tempo la storia si svolge a Fantàsia, un regno della fantasia minacciato da una forza oscura, chiamata Nulla. Il Nulla mira a espandersi e gradualmente fa sparire regioni sempre più grandi del regno. L'incaricato a salvare Fantàsia è Atreiu, un giovane guerriero, di forse dieci anni, con i tratti tipici della sua terra: pelle olivastra e lunghi capelli nero-azzurri. L'Infanta Imperatrice è la sovrana di questo mondo fantastico:

> Era considerata in effetti, come già dice il titolo, sovrana assoluta di tutte le innumerevoli Terre e Paesi dello sconfinato Regno di Fantàsia, ma in realtà era molto di più di una sovrana, o per meglio dire, era qualcosa di completamente diverso. […] Lei era semplicemente lì, ma lo era in una maniera del tutto speciale: era il punto

> focale, il centro di tutta la vita nel Regno di Fantàsia. E ogni creatura, buona o cattiva, bella o brutta, seria o allegra, sciocca o saggia, tutti, tutti esistevano solo in grazia della sua esistenza. Senza di lei nulla poteva esistere, così come un corpo umano non può vivere se non ha il cuore.[…] era in ugual misura rispettata da tutte le creature del Regno, e tutti allo stesso modo si preoccupavano della sua salute e della sua vita. Perché la sua morte sarebbe stata contemporaneamente la morte di tutti, il declino, la fine dell'incommensurabile Regno di Fantàsia.[225]

Purtroppo la sovrana è affetta da una misteriosa malattia e la sua sofferenza prosegue di pari passo con la distruzione delle terre di Fantàsia. Al guerriero è stato consegnato il gioiello che gli conferisce misteriosi poteri e lo guida. Il vero protagonista della storia è però Bastiano Baldassarre Bucci, «un ragazzino piccolo e grassoccio, di forse dieci, undici anni».[226] In una giornata di pioggia Bastiano si precipita all'interno di una bottega di antiquariato; mentre stava scappando dai compagni di classe che lo avevano sottoposto ad atti di bullismo; il ragazzino non è bravo a fare a botte e nemmeno gli piace, ma non è neanche bravo a scuola, la madre era morta; mentre con il padre non riusciva a comunicare. Nella bottega c'era un libro che stava calamitando la sua attenzione,

> allungò lentamente la mano, toccò il libro, e in quello stesso istante dentro di lui qualcosa fece «Clic!» Come se una trappola si fosse serrata. Bastiano ebbe l'oscura sensazione che con quel breve contatto avesse avuto inizio qualcosa di irrevocabile, che ora avrebbe proseguito il suo corso. Sollevò il libro e lo osservò da tutte le parti. […] Quando tornò a osservare la copertina, ci scoprì sopra due serpenti, uno scuro e l'altro chiaro, che si mordevano la coda, formando così un ovale. E in questo ovale c'era il titolo, in strani caratteri: La Storia Infinita. Le passioni umane sono una cosa molto misteriosa e per i bambini le cose non stanno diversamente che per i grandi. Coloro che ne vengono colpiti non le sanno spiegare, e coloro che non hanno mai

---

[225] MICHAEL ENDE, *La storia infinita*, trad. it. di Amina Pandolfi, Milano, Tea, 2009 (Stuttgart 1979), pp. 37-38.
[226] Ivi, p, 5.

provato nulla di simile non le possono comprendere. […] Per Bastiano Baldassarre Bucci la passione erano i libri. Chi non ha mai passato interi pomeriggi con le orecchie in fiamme e i capelli ritti in testa chino su un libro, dimenticando tutto il resto del mondo intorno a sé, senza più accorgersi di aver fame o freddo; chi non ha mai letto sotto le coperte, al debole bagliore di una minuscola lampadina tascabile, perché altrimenti il papà o la mamma o qualche altra persona si sarebbero preoccupati di spegnere il lume per la buona ragione ch'era ora di dormire, dal momento che l'indomani mattina bisognava alzarsi presto; chi non ha mai versato, apertamente o in segreto, amare lacrime perché una storia meravigliosa era finita ed era venuto il momento di dire addio a tanti personaggi con i quali si erano vissute tante straordinarie avventure, a creature che si era imparato ad amare e ammirare, per le quali si era temuto e sperato e senza le quali d'improvviso la vita pareva così vuota e priva di interesse; chi non conosce tutto questo per sua personale esperienza, costui molto probabilmente non potrà comprendere ciò che fece allora Bastiano.[227]

Quello è il libro che stava cercando da quando aveva scoperto la sua passione per la lettura, un libro senza fine. Allora fa qualcosa che non si sarebbe mai aspettato di fare, lo ruba. Scappando pensa che sia meglio non tornare a casa, tanto il padre probabilmente non se ne sarebbe neanche accorto. Il ragazzo si reca nella soffitta della scuola e inizia a leggere l'appassionante romanzo. Anche in questo caso il protagonista è avvolto da un grande senso di solitudine, costretto a dei rapporti d'incomprensione con gli adulti e vittima di atti di bullismo da parte dei coetanei: il suo rifugio come per la Matilde di Dahl sono i libri.

Bastiano guardò il libro. «Mi piacerebbe sapere», mormorò fra sé, «che diavolo c'è in un libro fintanto che è chiuso. Naturalmente ci sono dentro soltanto le lettere stampate sulla carta, però qualche cosa ci deve pur essere dentro, perché nel momento in cui si comincia a sfogliarlo, subito c'è di colpo una storia tutta intera. Ci sono

[227] Ivi, pp. 10-11.

> personaggi che io non conosco ancora e ci sono tutte le possibili avventure e gesta e battaglie, e qualche volta ci sono delle tempeste di mare oppure si arriva in paesi e città lontani. Tutte queste cose in qualche modo sono già nel libro. Per viverle bisogna leggerlo, questo è chiaro. Ma dentro ci sono fin da prima. Vorrei proprio sapere come.» E d'improvviso si sentì avvolgere da un'atmosfera quasi solenne. Si sistemò comodamente, afferrò il libro, aprì la prima pagina e cominciò a leggere. [228]

A questo punto, si entra nella dimensione del romanzo letto da Bastiano, che narra le vicende di Fantàsia. Il romanzo è definibile come metaromanzo, in quanto presenta una forma di incassamento dei livelli narrativi. La cornice narrativa o primo livello, chiamato anche diegetico, è la realtà in cui vive Bastiano; a sua volta il ragazzo diventa narratore presentando gli eventi del Regno di Fantàsia, livello metadiegetico. I due racconti si intrecciano fino al punto in cui la trama si blocca e i fatti iniziano a ripetersi come un ciclo senza fine di racconto nel racconto; l'unico modo per ritornare allo svolgersi regolare della vicenda è che il protagonista entri nel romanzo. Nel momento in cui ciò avviene, la storia ricomincia a svolgersi regolarmente e l'unica dimensione rimane quella delle terre fantastiche. Il titolo del romanzo *La storia infinita* appartiene a ben tre volumi che sono quello scritto propriamente da Michael Ende che si legge, quello in mano a Bastiano, in cui si raccontano le sole vicende svoltesi a Fantàsia e quello del Vecchio della Montagna Vagante che narra sia di Bastiano che del Regno ed è quindi speculare a quello di Ende. Grazie a questo stratagemma l'autore è stato in grado di assottigliare le barriere tra storia e lettore e vanificare quasi la distanza tra finzione e realtà. Fattore che, a mio avviso, rispecchia la volontà del piccolo lettore quando è immerso nella lettura, permettendogli di fantasticare che il prossimo eroe di Fantàsia sarà proprio lui. Sono le particolarità

---

[228] Ivi, p. 16-17.

strutturali del testo che fanno sì che quest'opera si presti bene alle numerose trasposizioni, da quella teatrale a quelle cinematografiche.

Il romanzo si può dividere in due blocchi, che corrispondono alla realtà del protagonista lettore e al regno della fantasia del romanzo. A livello d'incassamento per la maggior parte il testo è occupato dalle vicende che si susseguono a Fantàsia e talvolta è inframmezzato da ritorni alla realtà di Bastiano, con delle sue riflessioni e osservazioni su ciò che sta leggendo e su come lo faccia sentire, si scopre un ragazzo che ha dovuto affrontare la malattia e la morte della madre e lo si impara a conoscere. Interessante è il fattore temporale: infatti, negli interventi del protagonista l'autore evidenzia i rintocchi della campana, a scandire le ore che passano senza che il ragazzo se ne accorga, perché troppo immerso nella storia. Il tempo della narrazione è intercalato al tempo della storia. Alla fine della vicenda, quando Bastiano tornerà dal padre, si scoprirà che era sparito per due interi giorni, ovviamente nel regno dell'Infanta Imperatrice erano passati molti mesi. All'ennesimo rintocco della campana, il ragazzo si sofferma a pensare che questo libro gli stesse piacendo davvero molto:

> Non gli piacevano i libri in cui di malumore e con la luna di traverso si raccontavano le vicende qualsiasi della vita qualsiasi di persone terribilmente qualsiasi. Ne sentiva già abbastanza nella realtà di tutti i giorni, a che scopo stare anche a leggerle? Inoltre se c'era una cosa che non poteva soffrire, era accorgersi che si cercava di catturarlo. […] I libri che Bastiano prediligeva erano quelli emozionanti o divertenti, o che facevano sognare. Libri in cui i personaggi inventati vivevano avventure favolose e in cui si poteva immaginare tutto ciò che si voleva. [229]

[229] Ivi, p. 28.

Il coprotagonista Atrieu fa parte del regno di Fantàsia e in compagnia del Drago della Fortuna Fùcur attraversa il regno per parlare con i suoi molteplici abitanti; nel viaggio è costretto a superare molti ostacoli, prove e varie peripezie, ma alla fine riesce a ottenere le sue risposte; Bastiano si lascia trascinare sempre più all'interno del racconto, fino a comprendere di poter influenzare attivamente il proseguimento della storia. Tenta così di mettersi in contatto con Atreiu e si sorprende nel constatare che il personaggio lo senta e faccia quanto suggeritogli. Sebbene Bastiano si renda conto che è proprio lui l'unico possibile salvatore di Fantàsia, teme che l'Infanta Imperatrice possa ritenerlo non all'altezza e non si decide a pronunciarne il nuovo nome, che ha custodito per molto tempo. La prima volta che la vide, infatti, rimase confuso, perché ebbe la sensazione di averla vista realmente e non solo immaginata. Nell'istante in cui scrutò il suo viso seppe qual era il suo nome. Quando Atreiu porta a termine la sua missione, il bambino prescelto avrebbe dovuto presentarsi, ma Bastiano non lo fa. L'unica salvezza per il regno di Fantàsia era l'attribuzione di un nuovo nome, quello «giusto dà a tutte le creature e a tutte le cose la loro realtà».[230] La regnante decide allora di recarsi dal Vecchio della Montagna Vagante, che possiede un libro intitolato *La storia infinita* e di farsi leggere ad alta voce il racconto. In questo caso si entra in un ulteriore livello della storia; il lettore diventa il Vecchio, che nel suo mondo aveva il compito di scrivere e leggere gli avvenimenti di Fantàsia. Bastiano si sorprende di leggere che la storia ricomincia ogni volta che raggiunge il punto in cui l'Infanta Imperatrice si reca dal Vecchio e che, nelle ripetizioni, include anche il suo incontro con Coriandoli, il libraio della bottega, il furto del libro e le sue azioni nella soffitta della scuola. Bastiano pronuncia finalmente il nome che ha scelto per l'Imperatrice,

---

[230] Ivi, p. 173.

capendo che altrimenti la storia si sarebbe ripetuta ciclicamente all'infinito senza il suo intervento. Il ragazzo, subito dopo, viene risucchiato dal libro e catapultato a Fantàsia dove l'Infanta Imperatrice lo incarica di ricreare il regno fatato che ormai era praticamente del tutto scomparso. Con l'amuleto fatato, che ricevette in dono dall'imperatrice, Bastiano inizia a ricreare il regno attraverso i suoi desideri. Tra strane creature e avventure emozionanti il ragazzo perde l'atteggiamento goffo e timido che lo aveva caratterizzato fino a quel momento, trasformandosi in un giovane coraggioso capace di realizzare i propri desideri e quelli altrui, vive avventure e inventa storie; le vicende nate dalla sua fantasia però si sviluppano indipendentemente dalla sua volontà e non tutte portano a conseguenze positive. Il prezzo da pagare per questo potere e per la libertà inizialmente lo intuiscono solo Atreiu e Fùcur: un ricordo legato alla sua vita da umano svanisce a ogni desiderio espresso. Se il ragazzo finisse i suoi ricordi non potrebbe più esprimere desideri, rimanendo intrappolato nel regno di Fantàsia per sempre. Alla fine, infatti, Bastiano ricorda solo il proprio nome; decide allora di rincontrare Fiordiluna per parlarle, ma a ogni salvatore di Fantasia è proibito incontrarla. Tutti i tentativi per raggiungere l'Imperatrice falliscono. Decide quindi di nominarsi nuovo imperatore di Fantàsia e questo lo porta a scontrarsi con l'amico. Bastiano si ritrova nella Città degli Imperatori, un luogo pieno di persone che si erano lasciate sopraffare dai desideri e dall'ambizione dopo aver salvato il regno, dimenticandosi completamente del loro mondo. Il protagonista, deciso a recuperare i suoi ricordi, si reca alla miniera, dove Yor, il minatore, può aiutarlo, estraendo immagini dalla roccia. Bastiano trova tre immagini, ma non sa cosa deve farne e, preso dalla disperazione, depone l'auryn e invoca i suoi amici, venendo immediatamente trasportano all'interno del medaglione magico, dove due serpenti giganteschi custodiscono la fontana delle Acque della Vita. Con l'aiuto dell'amico Atreiu, che garantisce per lui, riesce a

immergersi, ritrovandosi ancora una volta nella soffitta della scuola e potendo così ritornare a casa per poter riabbracciare il padre. Il suo compito di concludere i racconti rimasti in sospeso nella Terra di Fantàsia invece verrà portato a termine da Atreiu e il regno di Fantàsia sarà salvo. A quel punto Bastiano si reca nella biblioteca per scusarsi per il furto del libro. Racconta tutta la storia al librario che gli confessa che anche lui, tempo addietro, era entrato nel regno di Fantàsia e aveva assegnato un nuovo nome all'Imperatrice e non deve preoccuparsi perché il libro non era davvero suo e probabilmente non è di nessuno. Il romanzo si chiude con il libraio Coriandoli che guarda Bastiano dicendogli che lui è uno di quelli che indicherà a molti altri ragazzi la strada per il regno di Fantàsia. Tornato a casa scopre che il padre era disperato per la sua scomparsa. Nel primo livello narrativo, quello della realtà, erano passati due giorni. Bastiano racconta le sue avventure al padre e per la prima volta da tanto tempo riesce a vedere quanto il genitore tenga a lui.

III.2. Daniel Pennac e l'attenzione verso il bambino lettore

Daniel Pennac è un insegnante e uno scrittore francese. Nei suoi libri per ragazzi prende ispirazione dalle sue esperienze personali. Si schiera apertamente dalla parte dei bambini, soprattutto di quelli per cui la scuola è uno scoglio troppo grande da superare, basti pensare a *Diario di scuola*, in cui mescola la sua esperienza di alunno non proprio brillante a quella d'insegnante. Nel 1992 pubblicò *Come un romanzo*, l'opera è completamente incentrata sulla figura del lettore, in questo caso un lettore bambino; il saggio di piacevole lettura si ripromette di trovare un modo per far apprezzare la lettura ai ragazzi. Nel suo caso all'intervento può aggiungere la sua esperienza di romanziere e

appunto professore e genitore; con leggerezza e vivacità affronta quelle che secondo lui sono le problematiche che maggiormente allontanano il bambino dalla lettura. In una prima parte ricorda come solitamente, quando viene imposta la lettura di un libro a scuola, succede che il ragazzo si chiude nella sua stanza a fingere di leggerlo; al contrario se la lettura non è apprezzata dal genitore è spinto a farlo di nascosto. Negli anni prescolari si puntava su libricini che piacessero al bambino, il quale dimostrava un entusiasmo che lasciava increduli, poi arrivava il momento di andare a scuola e puntualmente erano consegnate liste di libri da leggere e schede d'analisi da compilare. I primi anni in cui c'era la lettura della buonanotte si svolgeva tutto all'insegna della gratuità, un piacere per i genitori e anche per i bambini, poi il tempo ha fatto diventare il gesto un impegno troppo gravoso e non si è coltivato il piacere. Secondo l'opinione di Pennac il piacere per questa attività va coltivato. Dopo una fase prescolare in cui è il genitore a far avvicinare il figlio ai libri, gli insegnanti si assumono la responsabilità di far apprendere l'attività di lettura al bambino, che diviene inizialmente una scoperta; l'entusiasmo del poter leggere da solo sfuma appena si trasforma in un dovere costante; lo scrittore definisce il piacere di leggere come una «gioia d'alchimista»:[231]

> Questa gioia gli è stata fatta scoprire quando ancora non sapeva leggere, si faceva entrare in mondi fantastici, in cui il tempo non esisteva le storie che gli leggevamo brulicavano di fratelli, sorelle, doppi ideali, squadriglie di angeli custodi, schiere di amici tutelari che si facevano carico delle sue pene, ma che, lottando contro i propri orchi, trovavano anch'essi rifugio fra i battiti inquieti del suo cuore. Era diventato il loro angelo reciproco: un lettore. Senza di lui, il loro mondo non esisteva. Senza il loro, lui rimaneva imprigionato nello spessore del suo. Così scoprì la virtù

[231] DANIEL PENNAC, *Come un romanzo*, trad. it. di Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli, 1993 (Paris 1992), p. 34.

paradossale della lettura, che è quella di astrarci dal mondo per trovargli un senso. [232]

Le gioie provate in questa attività sono trasmesse dagli adulti, essendo i primi artefici del piccolo lettore. Il loro porsi nei confronti del libro influenza la volontà del bambino. Nella seconda parte del suo saggio Pennac si concentra sull'atto del leggere trasformato in un dogma. L'opera di Pennac si sviluppa come una difesa delle scelte del lettore adolescente; gli adulti pretendono di controllare l'atteggiamento del figlio nei confronti del libro, punendolo se preferisce divertirsi in altro modo:

> Niente televisione, ma pianoforte dalle cinque alle sei, chitarra dalle sei alle sette, danza il mercoledì, judo, tennis, scherma il sabato, sci di fondo ai primi fiocchi di neve, corso di vela ai primi raggi di sole, ceramica i giorni di pioggia, viaggio in Inghilterra, ginnastica ritmica…

Tempo per se stessi ai ragazzi non è concesso, alla fine i genitori si accaniscono sulla necessità di leggere a tal punto che diventa un dogma, sembra che non debba piacer leggere, ma sia più che altro utile per vivere. Cosa leggere è il problema, in quanto la piacevolezza del testo rende la percezione del tempo soggettiva, pochi minuti possono sembrare secoli e qualche ora passare come un secondo. A proposito del tempo allora lo scrittore francese sostiene: «Nel momento in cui mi pongo il problema del tempo per leggere, vuol dire che quel che manca è la voglia».[233] Solitamente a scuola un libro va letto in un tempo prestabilito e poi è sempre richiesta un'analisi, che Pennac inserisce fra i fattori demotivanti. Il compito, come prova di conoscenza, spaventa molti alunni. Gli

---

[232] Ivi, p. 14.
[233] Ivi, p. 97.

insegnanti dimenticano che molti libri non sono stati scritti perché gli studenti li commentino, ma perché «*se hanno voglia*, li leggano».[234]

Il saggio non è un romanzo come quello di Ende, ma nella fattura si presenta come tale: il protagonista e la vittima sono il lettore bambino; l'antagonista, secondo la mia lettura, è la visione dogmatica che hanno gli adulti della lettura e le idee dell'autore sono presentate attraverso brevi e accattivanti capitoli. Pennac presenta in modo ironico, a volte tragico ma chiaro, la situazione in cui sono immersi i ragazzi e in questa occasione formula i dieci diritti che sicuramente ogni adulto si concede nei confronti della lettura, ma che non ammette per i bambini e i ragazzi:

1. Il diritto di non leggere
2. Il diritto di saltare le pagine
3. Il diritto di non finire il libro
4. Il diritto di rileggere.
5. Il diritto di leggere qualsiasi cosa
6. Il diritto al bovarismo
7. Il diritto di leggere ovunque
8. Il diritto di spizzicare
9. Il diritto di leggere ad alta voce
10. Il diritto di tacere[235]

Sembra scontato scriverlo, ma non leggere è un diritto che molte persone si prendono quotidianamente; le motivazioni da addurre sono diverse: il tempo che manca, la stanchezza, il desiderio. Tanti non ne sentono semplicemente il bisogno, eppure questa libertà non è concessa a chi va a scuola. Ancora più banalmente per un adulto viene

---

[234] Ivi, p. 110.
[235] Ivi, p. 116.

considerato quasi una vergogna, un atto vile saltare le pagine, figuriamoci se lo fa un bambino; ma i primi a cui dovrebbe essere concesso di saltare le pagine sono i ragazzi. Loro, meglio di chiunque, sanno cosa sono in grado di leggere e cosa li affascina; Pennac evidenzia come altrimenti: «Un grave pericolo li minaccia se non decidono da soli quel che è alla loro portata saltando le pagine che vogliono: *altri lo faranno al posto loro.* Si armeranno delle grosse forbici dell'imbecillità e taglieranno tutto ciò che giudicheranno troppo "difficile" per loro».[236] Lo stesso vale nel dichiarare la sconfitta prima della fine del libro; non sempre è il momento giusto per apprezzare un determinato testo. Rileggere invece è un diritto che fin da quando si è piccoli è impossibile negarci se il libro ci ha incantato. Proprio perché c'è un tempo per leggere ogni cosa, è giusto che un ragazzo si conceda il tempo per provare qualsiasi tipo di opera anche che sia di qualità o meno.

III.3. Pregiudizi e aspetti motivazionali nella lettura dei ragazzi

In Italia si è promosso il progetto *Nati per leggere*[237] per valorizzare la lettura fin dai primi mesi di vita, questo perché numerosi studi a riguardo hanno stabilito che «il leggere con una certa continuità ai bambini in età prescolare abbia una positiva influenza sia dal punto di vista relazionale, che cognitivo». Inoltre «si consolida nel bambino l'abitudine a leggere che si protrae nelle età successive grazie all'approccio precoce legato alla relazione».[238] Donatella Lombello Soffiato, alla domanda se siamo nati per leggere, cita la

---

[236] Ivi, p. 123.
[237] Nati per Leggere è un programma promosso dall'alleanza tra bibliotecari e pediatri attraverso le seguenti associazioni: l'Associazione Culturale Pediatri - ACP, l'Associazione Italiana Biblioteche – AIB e il Centro per la Salute del Bambino onlus - CSB, che ha come fini statutari attività di formazione, ricerca e solidarietà per l'infanzia.
[238] Si veda la presentazione del sito del progetto in http://www.natiperleggere.it/index.php?id=5.

ricerca di Maryanne Wolf. Secondo la neuroscienziata cognitivista non nasciamo biologicamente programmati a essere dei lettori, non essendoci un'area del nostro cervello specificamente designata alla lettura. Acquisiamo l'attitudine attraverso il semplice relazionarci con gli adulti e nel farlo sviluppiamo la capacità linguistica.[239]

Infatti seguendo l'evoluzione dell'umanità, lo sviluppo della figura del lettore è dovuto ai racconti e quindi alle trasposizioni in forma scritta, alle conseguenti letture ad alta voce e alle illustrazioni, da quelle rupestri in poi. Basti osservare l'importanza che si dà all'illustrazione quanto più il destinatario è giovane. Ogni lettura è soggettiva, per l'interpretazione e per cosa e come si legge, ma il lettore è un lettore critico quando è in grado di scegliere, di selezionare le proprie letture in base al proprio progetto di vita, di crescita e di formazione.

Leggere è una volontà di "entrare" nel testo con intento conoscitivo per superare l'estraneità di quanto si sta leggendo. L'azione di leggere può prevedere la presenza di un ascoltatore e la relazione che s'instaura tra i soggetti coinvolti è improntata alla gratuità.

Alla frontiera di Pino Boero dedica un capitolo al valore attribuito alla lettura nelle diverse epoche storiche, con uno sguardo proiettato al futuro, rilevando come ci sia sempre stata una riflessione su questo tema. In particolare Boero evidenzia l'attuale discrepanza della pratica scolastica che da una parte vorrebbe formare lettori critici attraverso la proposta di letture personali e lo stimolo a utilizzare la fantasia e la creatività, dall'altra invece affronta l'educazione alla lettura come un processo e un percorso sistematico, che in un certo senso fa pensare all'idea di Rodari sulla lettura, il rischio di farla odiare ai ragazzi

---

[239] Cfr. D. LOMBELLO SOFFIATO, *Le forme della narrativa*, cit., p. 11, riferendosi allo studio sulle funzioni neurali che la studiosa statunitense Maryanne Wolf riporta nel testo *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*.

trasformandola in uno strumento di tortura, che è poi quello che avviene attraverso la «foga definitoria» che si incontra nella programmazione didattica.[240] Contrariamente a quel che si può pensare l'idealizzazione della lettura libera e piacevole contrasta con l'obiettivo di avere un lettore che sia critico e che quindi sappia scegliere cosa leggere. Boero sostiene che il bambino grazie alla scuola dovrebbe arrivare a padroneggiare le capacità che gli sono già proprie di decodificazione del messaggio, acquisendo autocontrollo. Per rafforzare la sua idea si serve delle parole di Leopardi del 30 marzo 1827:

> In qualunque cosa tu non cerchi altro che piacere, tu non lo trovi mai: tu non provi altro che noia, e spesso disgusto. Bisogna, per provar piacere in qualunque azione ovvero occupazione, cercarvi qualche altro fine che il piacere stesso. Così accade […] nella lettura. Chi legge un libro (sia il più piacevole e il più bello del mondo) non con altro fine che il diletto, vi si annoia, anzi se ne disgusta, alla seconda pagina […]. E forse per questa ragione gli spettacoli e i divertimenti pubblici per se stessi, senza altre circostanze, sono le più terribilmente noiose e fastidiose cose del mondo; perché non hanno altro fine che il piacere.[241]

La grande letteratura sembra quindi testimoniare, continua Boero, la straordinaria mescolanza di «*ordinato piacere*» o di «*ludico studio*».[242] Alcuni libri hanno una forte connotazione manualistica o ricreativa, altri invece si prestano a entrambi gli utilizzi come *I Promessi Sposi* di Manzoni.

Riprendendo Ende e Pennac, si nota come gli autori valorizzino gli aspetti motivazionali e denuncino quelli bloccanti per il bambino, nel momento in cui si avvicina

---

[240] Cfr. P. BOERO, *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1997.
[241] GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Walter Binni e Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988[5] (Firenze 1898), p. 1139
[242] P. BOERO, *Alla frontiera*, cit., p. 95.

al mondo della lettura. Negli anni, essendo cambiato il modo di considerare l'infanzia e l'adolescenza, è cambiata anche la concezione che si ha del lettore e delle modalità di lettura in età giovanile, così come l'intero ambito della letteratura infantile. Ora i bambini sono considerati come "spugne", in grado di assorbire tutto ciò che viene proposto loro e l'età prescolare acquista la sua rilevanza come fase cruciale di apprendimento.

Il nuovo orientamento pedagogico è quindi mirato a far acquisire una posizione centrale al giovane lettore, che in autonomia può scegliere contenuti, formati, illustrazioni tra quelli suggeriti. L'obiettivo è sollecitare, incuriosire e intrattenere, per formare quel gusto e quella passione di leggere che il ragazzo saprà indirizzare verso temi, autori, illustratori di volta in volta preferiti, come lo stesso Pennac ha rilevato. Il cambiamento è percepibile anche dalla libertà di valutazione che gli viene concessa cosicché con il tempo possa acquisire il proprio gusto, a differenza della modalità relazionale ottocentesca, nella quale invece l'adulto presenta senza possibilità di rifiuto i modi, i tempi e i contenuti di lettura ai quali il giovane lettore deve necessariamente conformarsi, che sono poi i fattori principale che influiscono nello sviluppo della passione verso la lettura.

Un problema riscontrabile nella letteratura sicuramente è l'esistenza di storie che siano avvincenti e corrispondenti alla psicologia del bambino lettore, che inevitabilmente cambia nelle diverse epoche le sue aspettative, i suoi sogni, le abitudini, le prospettive e le paure. La lettura di libri e racconti serve al bambino per sperimentare le sue fantasie anche quelle socialmente meno accettabili, violente ed eccitanti, il tutto nella sfera sicura dell'immaginazione. Alcuni protagonisti rappresentano la voce della ribellione e hanno quindi più successo di altri, perché in quelli il ragazzo riesce a immedesimarsi.

Rousseau a proposito dell'apprendere la lettura, nell'*Emilio* sosteneva come:

> La lettura è il flagello dell'infanzia e quasi la sola occupazione che le si sappia

> dare. […] 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 (…) Che pena! Un mezzo più sicuro di tutta questa roba, e quello che da sempre si dimentica, è il desiderio di apprendere. Date al bambino questo desiderio poi lasciate da parte le tavole (…), ogni metodo sarà buono per lui. L'interesse presente, ecco il gran movente, il solo che conduca sicuramente e lontano.[243]

Riteneva, infatti, che solo l'utilità dello strumento o il diletto potessero permettere al bambino di apprendere. I ragazzi tendono a considerare la lettura come un'imposizione da parte degli adulti, un vero e proprio obbligo di cui non riescono a comprendere l'esigenza, la giudicano come qualcosa di noioso che non porta a nulla e anzi toglie spazio al gioco. Su questo punto Pennac concorda con Rousseau, nei secoli la percezione è rimasta la stessa.

Se ripercorro le tappe fondamentali dell'evoluzione della lettura osservo che, fin dall'invenzione della scrittura, l'atto di leggere è stato primariamente orale e sociale, svolto ad alta voce per qualcun altro, era un'occasione per discussioni dotte o semplicemente per intrattenersi, una sorta di scambio che avveniva in qualsiasi tipo di relazione, fra padre e figli, fra moglie e marito o fra insegnate e allievi. Man mano che l'alfabetizzazione si diffuse, prese sempre più piede anche la lettura visiva. Il primo a testimoniarlo nella letteratura occidentale è stato Agostino nelle *Confessioni*, come ci ricorda Manguel che ha messo a confronto Ambrogio con il lettore d'oggi:

> Ambrogio era un lettore straordinario. «Quando leggeva», dice Agostino, «i suoi occhi esploravano la pagina e il suo cuore coglieva il significato, ma la sua voce

---

[243] JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emilio*, cit., pp. 121-122.

taceva e la sua lingua era ferma. Chiunque poteva avvicinarlo liberamente e i visitatori di solito non venivano annunciati, cosicché spesso quando ci recavamo da lui lo trovavamo immerso nella lettura, in silenzio, perché non leggeva mai a voce alta».

Gli occhi che esplorano la pagina, la lingua immobile: è così che descriverei un lettore di oggi, seduto con un libro in un caffè presso la basilica di Sant'Ambrogio a Milano, mentre legge, magari, le Confessioni di Sant'Agostino. Come Ambrogio, il lettore è diventato sordo e cieco al mondo, alla gente che passa, al traffico, agli edifici che lo circondano.[244]

Ormai leggere silenziosamente, solo con gli occhi, è diventata una pratica naturale, spontanea; al contrario leggere ad alta voce è più inconsueto e contraddistingue soprattutto le situazioni formali, che rimandano a una dimensione di ufficialità e ritualità: ad esempio la lettura in chiesa o nell'ambito giudiziario, politico, scolastico.

L'attività di lettura, come chiaramente afferma Manguel, è sempre più un passatempo intimo e personale, che arriva a essere un momento di chiusura nei confronti del mondo reale circostante, non più una condivisione. Una situazione però fa eccezione: il momento in cui l'adulto introduce il bambino alla lettura; un rituale, un rito di passaggio, l'uscita da una condizione di dipendenza e di comunicazione rudimentale in ogni società colta. Manguel, ricordando un episodio della sua infanzia, racconta come ha imparato a riconoscere e quindi decifrare i segni sulla carta, ma:

Queste mie conquiste non erano che semplici giochi di prestigio, meno interessanti perché qualcuno li aveva già eseguiti per me. Un altro lettore -la mia bambinaia, probabilmente- mi aveva spiegato i segni;[…]. In questo c'era un certo piacere, ma sempre meno grande: la sorpresa non c'era più. [245]

---

[244] ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009 (Barcelona 1996), p. 47. Manguel cita SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, VI,3, Milano, Garzanti, 2008.

[245] Ivi, pp. 14-15.

Poi un giorno dal finestrino di un'auto riuscì a decifrare un cartello stradale con segni mai visti prima. «E d'un tratto capii cos'erano; li sentivo nella mia testa, mentre si trasformavano da linee nere e spazi bianchi in una realtà solida, sonora e piena di significato. Avevo letto tutto da solo. Nessuno aveva compiuto la magia per me».[246] Manguel tiene a precisare come un senso di onnipotenza lo pervase dal momento in cui imparò a leggere. Secondo il suo pensiero i metodi usati per imparare a leggere riflettono le convenzioni della società in cui viviamo, «determinano e limitano anche la maniera in cui la nostra capacità di leggere viene usata»,[247] e l'insegnamento non corrisponde a una volontà di donare piacere e conoscenza, ma sembra piuttosto una sorta di retorica della politica impartita attraverso frasi patriottiche, come da lui stesso sperimentato in prima persona.

Si è perpetuato il malinteso che il libro debba a tutti i costi insegnare un qualcosa che probabilmente l'adulto ha imparato dall'esperienza, tralasciando altri aspetti fondamentali dello strumento letterario in questione, come la costruzione di una storia che sia avvincente, che realmente appassioni il lettore e che faccia si che ne tragga vantaggio. Si costringe il bambino a una lettura di verità rivelate, elencate come una qualsiasi lista che non può in alcun modo suscitare l'interesse. La noia è quindi ciò che impedisce al lettore che il messaggio gli arrivi. Per di più si pensa erroneamente che la percezione dei contenuti espressi da un libro sia la stessa sia per l'adulto sia per il bambino, senza considerare l'esperienza e le conoscenze di ognuno. Questo fatto porta a un grande lavoro di censura, anche personale, limitando gli argomenti di lettura da proporre con il timore che

---

[246] *Ibidem*.
[247] Ivi, pp. 68-69.

potrebbero impressionare le piccole menti dei bambini, non sapendo come possano reagire. Ma sicuramente il mondo infantile si rapporta diversamente da quello adulto nei confronti di ciò che ascolta o impara a conoscere: ciò vale per le tematiche più problematiche o tristi, che non è possibile tenere loro nascoste, e anche per le idee a noi contrarie. I bambini hanno bisogno di costruirsi un proprio bagaglio esperienziale in cui devono entrare anche gli aspetti più spiacevoli della vita e, al contrario di quel che si può pensare, il libro è un buon modo per farglieli conoscere. Fra i temi più difficili da prendere in considerazione in un libro per bambini c'è la morte, che per molto tempo è stato un grande tabù. Nonostante questo, Wolf Erlbruch si cimenta con maestria e semplicità nello spiegare la morte come qualcosa di assolutamente naturale. L'albo illustrato s'intitola *L'anatra, la morte e il tulipano.*[248]Le protagoniste di questa fiaba moderna sono la morte e l'anatra. La prima viene raffigurata da un teschio e da un corpo scheletrico, secondo l'immaginario collettivo ma, al contrario del comune e spaventoso cappuccio nero e della falce, è vestita con un semplice pigiama e un tulipano in mano, tanto da renderla famigliare e simpatica a chi la guarda. La seconda ricorda un anziano, gentile ma inquieto e suscita al primo sguardo un sentimento di tenerezza. I colori delle pagine sono tenui e delicati e a prevalere è il bianco della purezza e della neutralità perché non sia trasmessa crudeltà o paura; il lettore è colui che deve interpretare e attribuire un colore a ciò che avviene. Il punto di vista presentato è nuovo, va a scardinare i tabù esistenti. L'anatra accetta la morte a tal punto da abbracciarla e solo dopo il suo ultimo respiro tornano i colori sulla pagina. La semplicità e la naturalezza espresse sono secondo me un modo per valorizzare la vita senza appesantire la concezione della morte. La stessa Anna Ascenzi evidenzia l'esistenza di un «*implicito*

---

[248] WOLF ERLBRUCH, *L'anatra, la morte e il tulipano,* trad. it. di Viola Starnone, Roma, E/O, 2007 (München 2007).

pedagogico soggiacente a molte delle riflessioni che oggi si fanno sulla lettura e sul libro»,[249] su cui vuole indagare nel suo lavoro. È doveroso precisare che nel mio elaborato considero la lettura come capacità strumentale a fini d'intrattenimento e arricchimento della cultura personale. Dal punto di vista sociale e motivazionale questa affermazione acquista un valore particolare, in quanto non si sta valutando l'importanza di saper leggere per decifrare cartelli stradali o qualsiasi segno utile all'integrazione di un individuo in una società alfabetizzata. Come Ascenzi fa presente la scuola è maggiormente focalizzata a raggiungere l'obiettivo di fornire agli alunni le abilità minime di comprensione dei testi scritti. In Italia, infatti, l'analfabetismo è stato una problematica diffusa fino a metà del secolo scorso. La lettura ha un valore inestimabile perché fornisce «l'accesso al sapere e alle fonti importanti della nostra tradizione culturale, che si è affermata insieme alla lingua scritta e attraverso di essa ha codificato la sua saggezza e le sue scoperte».[250] Il libro ha ottenuto fiducia, prestigio e autorevolezza, ricoprendo una posizione di centralità all'interno della nostra società, questo perché la scrittura permette di tramandare ai posteri e la lettura è il mezzo per avere accesso al patrimonio lasciatoci. Fortunatamente la varietà di generi e di funzioni utilitaristiche diffusesi attraverso il mezzo della lettura ha permesso la sopravvivenza del libro alle tecnologie multimediali. Indubbiamente, la connotazione del libro è stata modificata e ridimensionata dall'affermarsi dei mezzi di comunicazione di massa, vero è anche che la lettura implica alcuni caratteri specifici come una concentrazione maggiore dovuta ai tempi più dilatati, oltre a un maggior impegno di rielaborazioni delle informazioni. Banalmente la lettura procede solo per l'iniziativa di

---

[249] ANNA ASCENZI, *Profili della lettura e letteratura per l'infanzia*, 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, p. 3.
[250] Ivi, p. 10.

qualcuno che legge, al contrario di altri mezzi come la televisione che procede nonostante la mancanza di attenzione di chi la guarda. Tale fattore può rendere più difficile la sua fruizione, la lettura di un testo narrativo può essere vista come una sorta di esperienza a cui una persona può aderire e come si è osservato per Bastiano, lettore di *La Storia infinita,* c'è un confronto con il testo che pretende una scoperta di ciò che si è, un esporre la propria personalità. L'esperienza può portare un arricchimento della coscienza, ma aggiunge Anna Ascenzi:

> Per altri versi, si può affermare che l'opera narrativa assolve anche al ruolo di agente di inculturazione, poiché traduce le norme del gruppo e le propone sotto forma di evento esperienziale. Se è vero, infatti, che la lettura coinvolge tutto l'individuo, e quindi non solo i processi del pensiero verbale e del linguaggio simbolico, ma anche quelli 'energetici', essa tende a veicolare efficacemente i modi di sentire, gli atteggiamenti, le opinioni condivise, in una parola le forma e i modi di essere caratteristici di una cultura e di una società.[251]

Le opere prese in esame nel capitolo precedente sono una testimonianza della vita dei ragazzi soprattutto in ambito scolastico e da questi non si trasmettono solo i problemi di ogni giorno, si trasmette il messaggio in modo esperienziale, presentando vere e proprie situazioni concrete, riguardanti i valori, le mode e i processi di socializzazione dei giovani;

Il piccolo lettore del passato è stato percepito come un "contenitore" a cui presentare modelli educativi; oggi per allontanarsi dalla letteratura moraleggiante si punta a crescere un lettore che possegga il proprio senso critico. L'individualizzazione della lettura ha portato ad attribuire a essa una peculiare importanza nell'esistenza dell'individuo, ma come giustamente nota Ascenzi il valore della lettura non è da ricercare

---

[251] Ivi, p. 16.

esclusivamente nel libro, nei contenuti e nei messaggi, ma altresì nell'esperienza acquisita dal lettore che gli permette di avere un punto di vista differente ed entrare in contatto con se stesso in modo più o meno intenso.

Il piacere della lettura sembrerebbe esserci quando il bambino interagisce con il libro a livello emotivo e non solo cognitivo, processo quest'ultimo che in ambito scolastico è il più valorizzato. A questo consegue una sensazione di libertà nell'attribuzione di significato, in quella del momento di lettura, del luogo di lettura, dall'imposizione genitoriale o dell'insegnante, come lo stesso Pennac espone nel suo saggio. La creazione di momenti speciali, di evasione dalla realtà verso la fantasia rimane anche dopo la fine di una lettura e permette di costruire un legame indissolubile con essa.[252]

Bianca Pitzorno, nella premessa al suo libro *Storie delle mie storie,* introduce il dibattito epistemologico sulla valenza della letteratura per l'infanzia, contrariata dalla presenza di ricercatori che trovano più appropriata la definizione di "lettura" dei ragazzi, per il fatto che nel loro caso si dovrebbero prendere in considerazione unicamente i titoli che hanno ottenuto il gradimento di bambini o ragazzi, tralasciando la qualità e piuttosto sottolineando quali siano le attrattive che spingono i piccoli lettori verso tali opere. Bianca Pitzorno vuole difendere la dignità letteraria degli scrittori che si dedicano alla letteratura per l'infanzia tanto che scrive:

> Infatti è dal primo contatto con i libri che il bambino sviluppa sia il gusto per i testi di qualità che le abitudini di lettura. se per rendergli l'approccio più facile gli si daranno solo prodotti di consumo, libri "usa e getta", forse ne leggerà fin dai primi anni un numero maggiore, ma si abituerà a considerare banale questa esperienza, non

---

[252] Cfr. ERMANNO DETTI, *Il piacere di leggere*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 11-13.

si renderà conto di quanto possa essere ricca e profonda e formativa.[253]

Tali parole sono di una scrittrice che ha votato un'intera carriera a fornire pari dignità alla scrittura per adulti e a quella per bambini.

Elementi materiali che possono ostacolare l'incontro tra i ragazzi e i libri sono: il formato, le pagine, il titolo, la presenza o meno dei disegni, fattori temporali, la compagnia, il luogo in cui si legge; tutti questi elementi determinano il tipo di lettore che ha raggiunto le capacità cognitive e l'esperienza basilare per trovare piacevole un libro. Gli errori quindi non sono semplicemente scelte sbagliate riguardanti il libro in sé, ma anche fattori esterni che alterano la propensione alla lettura. Le persone in genere tendono a ricercare libri che siano noti, dal contenuto "utile", che insegni qualcosa, cha abbia una storia edulcorata e satura di buoni propositi, ancora meglio se sia stato realizzato anche il film, che faciliti la comprensione; oppure un libro che sia scritto in "bello stile", che leggendolo possa insegnare a scrivere bene e possibilmente che l'autore sia conosciuto, famoso e importante, pensando che queste caratteristiche siano garanzia di qualità anche nella letteratura per ragazzi. Quest'ultimo è un altro preconcetto sbagliato, perché, come spiega Bianca Pitzorno, scrivere per i primi non è un processo facilitato di scrivere per i secondi, bensì ci deve essere la stessa disposizione dello scrittore per adulti, se non maggiore, in quanto:

> Se la storia che scrive non lo riguarda in prima persona, se non ha radici profonde nella sua esperienza e nelle sue passioni, se non è uno specchio nel quale lui per primo possa riconoscersi e col quale dialogare, quella storia sarà asfittica, una vera minestra riscaldata e non sarà letta con vero interesse e profitto da nessuno, bambino o

---

[253] B. PITZORNO, *Storie delle mie storie*, cit. p. 12.

adulto che sia.[254]

L'ostacolo, invece, in cui incappano altri è l'intenzione di evitare questi sbagli, concentrandosi esclusivamente sulla novità, non prendendo in considerazione opere più datate, ma ancora valide per la bravura del lettore. I genitori si concentrano sulla fattura esteriore che sembri preziosa, non a caso l'editore modella il libro sui gusti e sulla sensibilità dell'adulto che è il compratore. Questi, ci spiega Rita Valentini Merletti,[255] sono gli errori più comuni che compiono le madri.

Infine il lettore quando prende in mano un libro con l'intenzione di leggerlo ha delle aspettative che devono essere soddisfatte per far sì che l'incontro vada bene e possa ripetersi l'esperienza; questa rappresenta una motivazione positiva affinché il lettore sia invogliato a ricercare nuovamente le stesse emozioni piacevoli. Il libro, fin dalle prime pagine, deve instaurare un legame con il lettore, attraverso, per esempio, la creazione di una situazione di attesa che porterà il ragazzo a voler scoprire il seguito. Lo scrittore deve saper padroneggiare il codice di comunicazione per far sì che il piccolo lettore sia rapito dalla storia; ma non si può sottovalutare anche l'importanza di un'ottima conclusione, che serve a decretare il giudizio finale. Solitamente per i più giovani si riserva un lieto fine, in quanto ne hanno bisogno per percepire l'avvenuta crescita e il superamento degli ostacoli, diversamente dai ragazzi più grandi ai quali si riserva talvolta un finale drammatico a conclusione di vicende di formazione in cui avviene un confronto fra personaggi e situazioni che a diversi livelli possono portare a un'evoluzione. L'accortezza

---

[254] B. PITZORNO, *Qualche premessa sulla letteratura per l'infanzi*, cit., p. 23.
[255] RITA VALENTINI MERLETTI, *Libri per ragazzi: come valutarli?*, Milano, Mondadori, 1999.

fondamentale, per mantenere alta l'attenzione del lettore, è riuscire a seguire una storia che sia coerente nello svolgersi.

Concludendo con i fattori di blocco, la lettura non deve in alcun modo rappresentare un "compito", come è vissuta a scuola: ovvero attraverso la richiesta degli insegnanti o dei genitori di un esercizio attivo dello studente; altrimenti si osserverebbe un fenomeno di disaffezione verso di essa. Lo confermano gli studiosi della materia come si legge in *I bambini e la lettura*[256] e lo stesso Pennac in *Come un romanzo,* tant'è che inizia la sua storia scrivendo che «Il verbo leggere non sopporta l'imperativo, avversione che condivide con alcuni altri verbi: il verbo "amare"… il verbo "sognare"…».[257] Non è possibile sottovalutare il ruolo di rilievo che può avere il piacere di leggere per i bambini, essendo il primo canale in assoluto attraverso cui arrivare alla conoscenza.

III.3.1. I luoghi, le persone e il tempo della lettura

Qualsiasi lettura, compiuta dai lettori durante l'infanzia o l'adolescenza, essendo soggetti immaturi e suggestionabili, può esercitare un ascendente negativo o positivo. Prima di essere lettore però il bambino ascolta la voce di qualcun altro:

> Leggere significa "raccogliere": parole, concetti, discorsi…
>
> Capacità non innata, essa è il risultato di un'azione collettiva, di un incontro tra un adulto e un bambino. A unirli, un libro e una voce.
>
> La voce che narra cucendo le parole tra loro, inseguendo personaggi ed azioni, riempie lo spazio tra il libro ed il bambino. Essa si fa guida di un percorso perenne, andirivieni di senso che anima il cuore e la mente di storie già udite e pur rare.
>
> Non tutto si ascolta, non tutto si pensa: ogni parola apre una porta su mondi

---

[256] *I bambini e la lettura. La cultura del libro dall'infanzia all'adolescenza*, a cura di Vanna Gherardi, Milena Manini, Roma, Carocci, 1999, p. 71.
[257] D. PENNAC, *Come un romanzo*, cit., p. 11.

diversi, ogni parola concentra e distrae, in un libero girovagare tra testo e figure, tra voce e pensiero.

Rilettura si impone. Di nuovo la voce riparte, riapre la strada che scarta sentieri esplorati per sceglierne altri, allettanti.

In fondo si è nel posto di prima, ma il cammino è stato lo stesso e ineguale: la storia è due storie, o tre, o forse quattro.

Anche la voce è cambiata, ma il compito no: accompagnare nel libro il turista bambino, per poi ricondurlo più ricco nella sua casa sicura.

Così la voce amata diventa la voce che fa amare la lettura ed i libri.[258]

In queste parole si riassume il ruolo che la lettura ad alta voce ha nel rapporto tra genitori e figli. Questa esperienza è il primo contatto del bambino con il mondo dei libri ed è importante che sia il più possibile piacevole perché condiziona, non solo il suo presente, ma anche il suo futuro. Non manca di sottolinearlo Daniel Pennac in *Come un romanzo.*

In tutto il processo di apprendimento e di scelta della lettura l'adulto gioca un ruolo fondamentale divenendo mediatore fra l'oggetto libro e il bambino, permettendogli di sviluppare aspetti emotivi e affettivi verso di esso. In una fase iniziale l'interesse che manifesta il bambino verso l'oggetto è solo strumentale: Il libro ha il potere di distrarre l'attenzione del genitore da lui, per cui è necessario impossessarsene per riacquistare l'attenzione genitoriale persa. La scelta di un libro è cruciale perché il bambino costruisca un buon rapporto con la lettura, sbagliare può portare a conseguenze dannose, bloccando l'interesse verso i libri.

Dove leggere, in quale momento e in compagnia di chi sono fattori che influenzano il nostro stato di lettori. Se per gli adulti la lettura è un passatempo individuale e intimo, per i bambini e per i ragazzi essa è condivisione, soprattutto finché non s'impadroniscono

---

[258] *I bambini e la lettura*, cit., p. 71.

pienamente dello strumento che rappresenta. Ben noto è l'inizio del romanzo di Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* in cui lo scrittore chiede subito a chi si appresterà a leggere il suo romanzo di chiudersi in una stanza in modo da lasciare fuori dalla porta ogni rumore o elemento di disturbo, per poi mettersi comodo e rilassarsi,

> Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce.
>
> Certo, la posizione ideale per leggere non si riesce a trovarla. Una volta si leggeva in piedi, di fronte a un leggio. Si era abituati a stare fermi in piedi. [259]

Ognuno ha le sue abitudini, il suo modo di rapportarsi con il libro, che si può modificare anche in base alla tipologia di esso. Il piacere, nelle sue sfaccettature, è propulsore della voglia di leggere che porta a molto altro come la conoscenza e l'educazione; se mancasse il gusto della lettura, essa sarebbe una costrizione, un atto sterile. I bambini si avvicinano ai libri attraverso la lettura ad alta voce dei genitori, finché sono in grado di leggere autonomamente. Infatti, come gli adulti secoli prima, il bambino «apprende attraverso un modo di leggere che è fatto di corporeità agita attraverso la voce (ma anche la vicinanza, l'abbraccio…) e di socialità». [260] L'adulto diventa la chiave d'accesso del bambino al libro e un giorno, lui stesso, si troverà a ricambiare con qualcun altro, potendo rivivere anche il piacere della condivisione o della storia che ha vissuto con il genitore. Quindi, il ripetersi dell'atto influisce nel percorso di un bambino anche a distanza di tempo. Precisamente, egli pone la sua attenzione in elementi che riconosce, che

---

[259] ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, cit., pp. 3-4.
[260] *I bambini e la lettura*, cit., p. 75.

fanno parte del suo universo di conoscenze ed esperienze; nell'interattività dell'azione di riconoscimento riaffiora il piacere tutte le volte e la parola "detta" lo rende più reale. La rilettura offre al bambino il piacere della conferma dandogli la possibilità d'integrazione con nuove informazioni e di mettere meglio a fuoco le conoscenze acquisite; se poi questa è fatta attraverso altri timbri, altre pause e altri accenti alle orecchie del bambino il testo sarà dissimile e gli permetterà di scoprirne altre sfumature per favorirne la comprensione.

Si dovrà quindi instaurare un rapporto di fiducia reciproca che significa per il genitore fare la scelta migliore di cosa leggere, mentre per l'ascoltatore essere consapevole di entrare nel mondo della finzione in cui solo parzialmente ciò che è narrato corrisponde alla realtà; per questo nel rapporto si entra in una fase di gioco attraverso l'uso di formule che indicano l'inizio e la fine della storia: ad esempio frasi come i classici "C'era una volta" o "e vissero tutti felici e contenti". Chi legge ad alta voce in questi casi diventa come un secondo autore, che fornisce la sua interpretazione. Le frasi di accompagnamento della narrazione danno modo al bambino di distinguere la finzione dalla realtà, ma allo stesso tempo, grazie al mantenimento della coerenza, egli può capire che non si sta raccontando una bugia. Questo processo fa acquisire la capacità di responsività, ovvero saper partecipare appropriatamente al dialogo con il testo.

Attualmente, se si osserva la situazione dei bambini e dei ragazzi, si scopre che questi ricevono talmente tanti stimoli esterni da attività come lo sport, il gioco con gli amici, la musica, lo studio o altro, che non trovano più il tempo di orientarsi verso qualcosa in base a un desiderio reale, di conoscere o coltivare un'attitudine e trovare un luogo che sia significativo rispettando l'identità individuale.

Offrire ai bambini un momento di lettura, ripetuto anche più volte durante la giornata, ma mai uguale a se stesso, è una condizione che fa nascere la passione per il

libro; la voce può essere sostituita, la storia rimane la stessa e allora avviene una riconferma e insieme un cambiamento. Questi *input* portano il piccolo uditore a capire come ogni cosa abbia un nome che trasforma tutto in una precisa consapevolezza. Si scopre e ci si avventura in un mondo in cui si può leggere ancora prima di imparare a farlo, si scoprono le parole e come possono essere incatenate per formare una frase, si scoprono le immagini e come esse possono avere un loro significato ed essere collegate a delle parole. Al termine di questa esperienza, accompagnata e guidata, si arriva alla consapevolezza che l'intimità condivisa può essere qualcosa che si può fare anche da soli.

Se il luogo perfetto per leggere da piccoli era tra le braccia dei genitori, o di chi leggeva, quando si diventa autonomi si ricerca un posto altrettanto confortevole: dove potersi nascondere e allontanare dalla realtà della scuola, senza il didattismo che le compete; un posto in cui si trova la libertà che offre una posizione comoda, in un'atmosfera svuotata da ogni elemento di disturbo, senza tutti quei divieti che portano tanti ad abbandonare l'impresa, non abbastanza motivati per intraprendere una nuova avventura.

Ormai i luoghi adibiti alla lettura sono ambienti sempre più curati soprattutto per i bambini così che la loro esperienza sia più gradevole, il personale all'interno delle biblioteche acquisisce sempre più consapevolezza grazie a «una nuova e feconda cultura dell'infanzia che riconosce e individua i bambini come soggetti competenti fin dai primi mesi di vita, capaci di costruire attivamente conoscenze e relazioni sulla base delle interazioni con l'ambiente fisico e sociale».[261]

---

[261] Ivi, p. 53.

Ciò mi porta a pensare che si sia perso il vero valore della lettura per i più piccoli, spostandosi sempre di più verso gli eccessi: o una visione troppo superficiale o una completamente concentrata sulla funzione educativa.

CONCLUSIONE

A conclusione di questo mio elaborato rifletterei sui valori espressi dalla letteratura per l'infanzia e l'adolescenza per poterla accostare finalmente alla letteratura per adulti.

Nel 1985 Calvino fu invitato all'Università Harvard a tenere le sei Norton Lectures; lo scrittore scelse di incentrare i suoi discorsi sulle peculiarità indispensabili per la letteratura del nuovo millennio, che egli individua in leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità. Prima di finirle, purtroppo, venne a mancare e delle sei letture ne portò a termine cinque.

La leggerezza è intesa come capacità dello scrittore di raccontare la pesantezza della vita. Calvino per spigare tale qualità, si serve del mito di Perseo e Medusa. La pesantezza è rappresentata dallo sguardo pietrificante di Medusa, sconfitta da Perseo con l'aiuto di sandali alati e uno scudo per evitare di guardarla negli occhi. Dal sangue della creatura malvagia nasce il suo opposto, il cavallo alato. L'eroe dimostra di saper gestire la pesantezza, usando la testa di Medusa come arma, ma solo contro chi merita «il castigo di diventare la statua di se stesso».[262] Così lo scrittore deve essere in grado di padroneggiare la realtà senza farsi sopraffare, ma adoperandola a suo vantaggio. Nel discorso di Calvino la letteratura acquista una funzione esistenziale e la ricerca della leggerezza diventa una reazione al peso di vivere. Penso che se venisse a mancare tale qualità nella letteratura giovanile, si ritornerebbe ai testi nozionisti e moraleggianti dell'Ottocento, che come unico risultato procurerebbero noia al lettore. I romanzi attuali sono basati non solo su tale

[262] ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002 (1993), p. 9.

principio, ma anche sulla rapidità, soggetto della seconda lezione di Calvino. La rapidità nella scrittura è la capacità di creare un legame narrativo senza che ci si dilunghi in descrizioni e spiegazioni superflue. Otto anni dopo Umberto Eco considererà la rapidità spiegandola però dal punto di vista del lettore, sia possibile grazie a tale procedimento stilistico collaborare e quindi sentirsi coinvolto nell'opera, completando gli spazi narrativi lasciati vuoti dallo scrittore.[263] Nulla più della fiaba esibisce questa caratteristica, in cui tutto ciò che è nominato ha una funzione necessaria nell'intreccio e a prevalere è l'economia espressiva. La relatività del tempo che consegue all'espediente della rapidità è esemplare in *La storia infinita*, in cui l'oggetto magico che lega l'intero racconto è il libro, il quale si trasforma anche nel portale per un altro mondo, in cui il tempo scorre più velocemente rispetto a quello della realtà del lettore.

> Nella vita pratica il tempo è una ricchezza di cui siamo avari; in letteratura, il tempo è una ricchezza di cui disporre con agio e distacco: non si tratta di arrivare prima a un traguardo stabilito; al contrario l'economia di tempo è una buona cosa perché più tempo risparmiamo, più tempo potremo perdere. La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte.[264]

Il tempo è importante per la scrittura, quanto lo è per la lettura; ma soprattutto attraverso le parole di Calvino si palesa a mio parere quanto la rapidità sia necessaria come peculiarità propria dello stile dello scrittore per ragazzi e quanto quindi questa sia

---

[263] UMBERTO ECO, S*ei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1995 (Cambridge 1994), p. 3.
[264] I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 53.

un'abilità che dimostri la sua bravura. Ciò che differenzia però i migliori autori è la disinvoltura nel trattare argomenti ritenuti scomodi, soprattutto quando si devono raccontare a un bambino. La terza proposta ha come soggetto l'esattezza del linguaggio: «Il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, con il rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole».[265] L'esattezza è il saper dosare le parole per descrivere e spiegare ciò che poi permette alla fantasia di visualizzare le immagini. La visibilità è il quarto valore che Calvino vorrebbe fosse preservato nella letteratura del presente e del futuro. Ogni peculiarità è fondamentale e collegata a tutte le altre nel riuscire alla fine a portare il lettore a entrare nella storia. Lo scrittore non può più permettersi di essere lezioso e pedante ma rapido ed esatto, com'è stato per la letteratura giovanile nel corso del ventesimo secolo. Il racconto, scrive Calvino, deve essere icastico e la letteratura infantile punta sull'immaginazione, sulla fantasia del bambino e del ragazzo. Infine, in ogni opera per l'infanzia si può trovare la molteplicità di stile e di esperienze intrecciate, nei livelli narrativi come in *La storia infinita*, nei punti di vista come in *Wonder*, o in un finale aperto con svariate possibilità di risoluzione. Alcune opere dello stesso Calvino romanziere quali *Fiabe italiane* e *I nostri antenati* sono collocate tra gli scaffali della letteratura per ragazzi e Marnie Campagnaro sostiene che ciò che avvicina tanto l'autore ai giovani è la condivisione dei valori a quali ispirare la propria vita. L'autore di *I nostri antenati* attraverso proprio i binomi quali bene-male, diritti-doveri, desideri-principi, visibilità-invisibilità e regole-sanzioni offre ai lettori un modello con cui confrontare la propria esperienza esistenziale.[266]

---

[265] Ivi, p. 85.
[266] Cfr. MARNIE CAMPAGNARO, *Rileggere i classici: una lezione da I nostri antenati*, in *Le terre della*

A questo punto, non si può neanche sottovalutare quello che afferma Boero ovvero l'esistenza di «una dicotomia tra una produzione per l'infanzia commerciale, "programmata", ad uso non solo scolastico […] e una produzione che ribadisce una sua autonomia artistico-letteraria», già evidenziata all'inizio del mio elaborato.[267] Sempre più sfruttato, infatti, è il procedimento della serialità; ma come lo stesso Boero sottolinea, bisognerebbe analizzare i singoli casi, nei quali il lettore attraverso la sua capacità potrebbe trovare un'autonomia che li faccia risultare per lui convincenti. Lo stesso errore di superficialità di giudizio si potrebbe cogliere nel considerare ormai obsoleti i classici; la riprova sono le rivisitazioni di una fiaba ormai usurata come quella di *Cappuccetto Rosso,* che non smette di comunicare al lettore nonostante i secoli passati. Le riletture sono praticabili anche per i classici come *Piccole donne.* Diversamente, diventa improbabile la rilettura delle prime opere per l'infanzia scritte in Italia, come la già nominata *Le memorie di un pulcino*, fintanto che anche nei casi più innovativi come *Pinocchio* e *Cuore* erano presentati al lettore modelli esemplari e un riferimento alla realtà. Con il tempo, invece, le case editrici hanno valorizzato gli autori italiani capaci di guardare oltre confine, come lo stesso Bruno Munari, presentando esperienze d'avanguardia.

Una peculiarità che secondo me è dominante ormai in gran parte del panorama letterario infantile e adolescenziale è lo «spessore psicologico che oltrepassa la bidimensionalità della pagina del libro»,[268] che riporta Rossella Greco riferendosi in particolare all'opera della Pitzorno; i personaggi hanno un'evoluzione, talvolta un passaggio dall'infanzia alla preadolescenza o all'adolescenza e infine all'età adulta. Oggi i libri sembrano essere diventati dei supporti per la conoscenza di se stessi, per passare e

---

fantasia, cit., pp. 121-122.
[267] P. BOERO, *La letteratura per l'infanzia e per i ragazzi in Italia dal 1945 ad oggi,* cit., p. 67.
[268] R. GRECO, *Il bambino lettore,* cit., p. 50.

superare le fasi della giovinezza attraverso il superamento di problematiche comuni a molti. Rossella Greco evidenzia fra le altre la caratteristica dell'onestà, che serve a favorire una coscienza critica.

La letteratura per l'infanzia grazie anche a una sinergia tra discipline diverse è riuscita a liberarsi da un intento moraleggiante sostituendo a esso un'etica aperta,[269] eliminando quei protagonisti tipo, fin troppo perfetti, e rimpiazzandoli con la complessità del reale per cercare la costruzione di un dialogo con i suoi lettori.

Ormai la letteratura giovanile non si può più ritenere semplicemente quasi adatta a ricoprire il ruolo di letteratura elevata; essa, spiega anche Silvia Picherle riprendendo le parole di Antonio Faeti espresse in *I diamanti in cantina*, non è più rinchiusa in orizzonti angusti e limitati, dai quali sono allontanati argomenti sconvenienti o perturbanti; i libri dedicati a lettori giovani sono una riproduzione della società, in grado di esprimere le sue contraddizioni e i problemi che la caratterizzano.[270] La ricercatrice avvalora inoltre la posizione del panorama letterario infantile e adolescenziale ponendo l'accento su un rinnovato interesse pervenuto da grandi scrittori come Calvino e Pennac, che non perdono l'occasione di evidenziare l'originalità indimenticabile e inimitabile capace di rimanere attuale dei classici[271] che sembrano rivolgersi a ogni singolo lettore in modo unico.[272]

---

[269] Lo stesso Juan Mata Anaya si sofferma sul valore etico della letteratura per l'infanzia; si veda la citazione dell'autore al paragrafo dedicato alla censura nel primo capitolo di questo elaborato.
[270] Cfr. S. BLEZZA PICHERLE, *Libri, bambini, ragazzi*, cit., pp. 159-172.
[271] Cfr. I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995 (1991), pp. 5-13.
[272] Cfr. D. PENNAC, *Come un romanzo*, cit., p. 95.

APPENDICE

NOTA

- Le immagini dalla 1 alla 8 sono tratte da *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco* a cura di Bruno Munari, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1994.

- Le immagini dalla 8 alla 14 sono tratte da *Cappuccetto rosso: una fiaba moderna*, storia e illustrazioni di Roberto Innocenti, testo di Aaron Frisch, trad. it. di Luigi Dal Cin, Milano, La Margherita, 2012.

- Le immagini 15 e 16 sono tratte da WOLF ERLBRUCH, *L'anatra, la morte e il tulipano*, trad. it. di Viola Starnone, Roma, E/O, 2007 (München 2007).

Cappuccetto verde

1. Disegno di Bruno Munari raffigurante la piccola Cappuccetto Verde.

2. Immagine raffigurante il bosco tutto verde di *Cappuccetto Verde.*

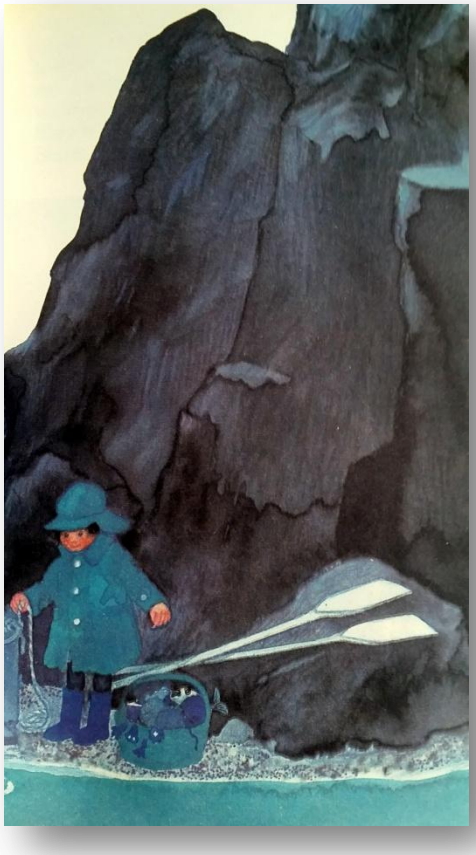
Cappuccetto Giallo

3. Cappuccetto Giallo.

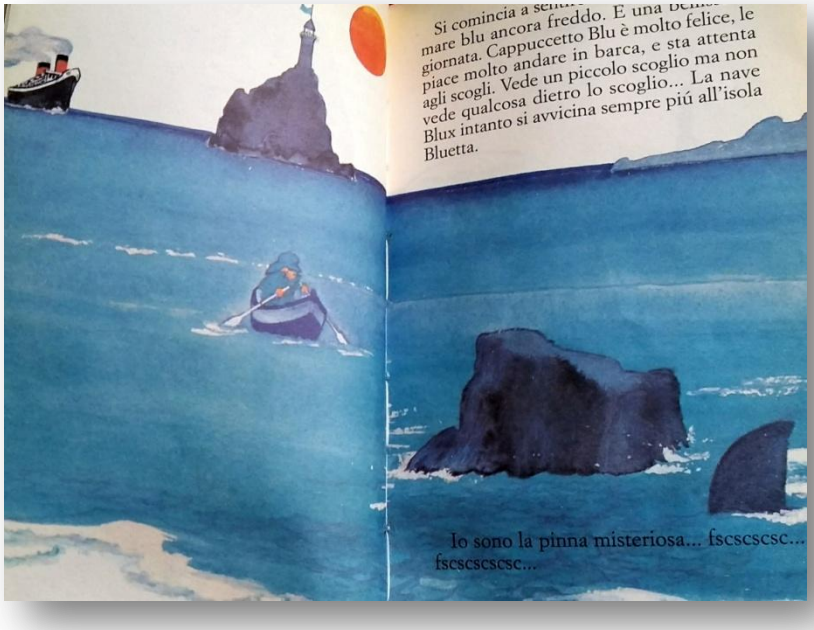
4. Bosco di Cappuccetto Giallo in versione metropolitana.

5.

Cappuccetto Blu

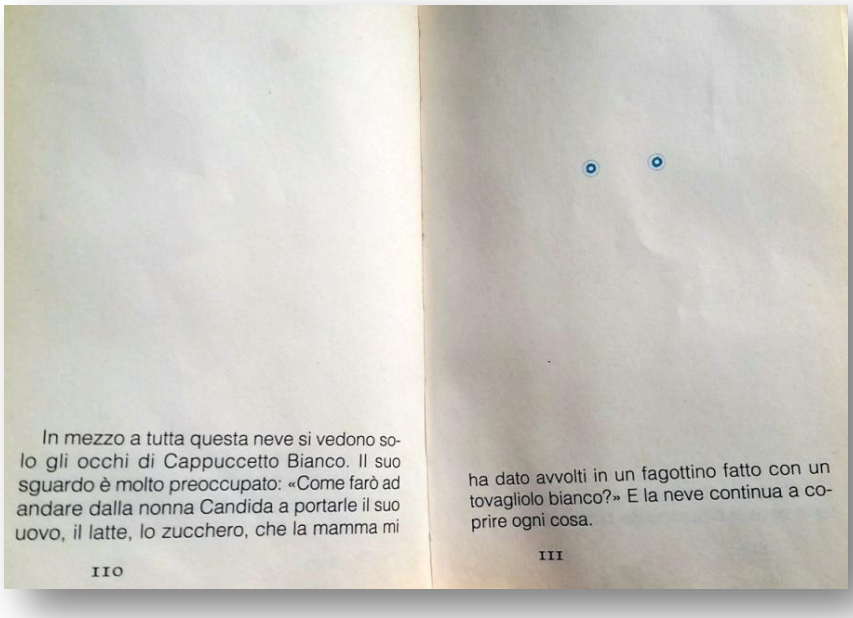


6. Cappuccetto Blu.



6. Il bosco blu di Cappuccetto Blu è rappresentato dal mare.

Cappuccetto Bianco



In mezzo a tutta questa neve si vedono solo gli occhi di Cappuccetto Bianco. Il suo sguardo è molto preoccupato: «Come farò ad andare dalla nonna Candida a portarle il suo uovo, il latte, lo zucchero, che la mamma mi

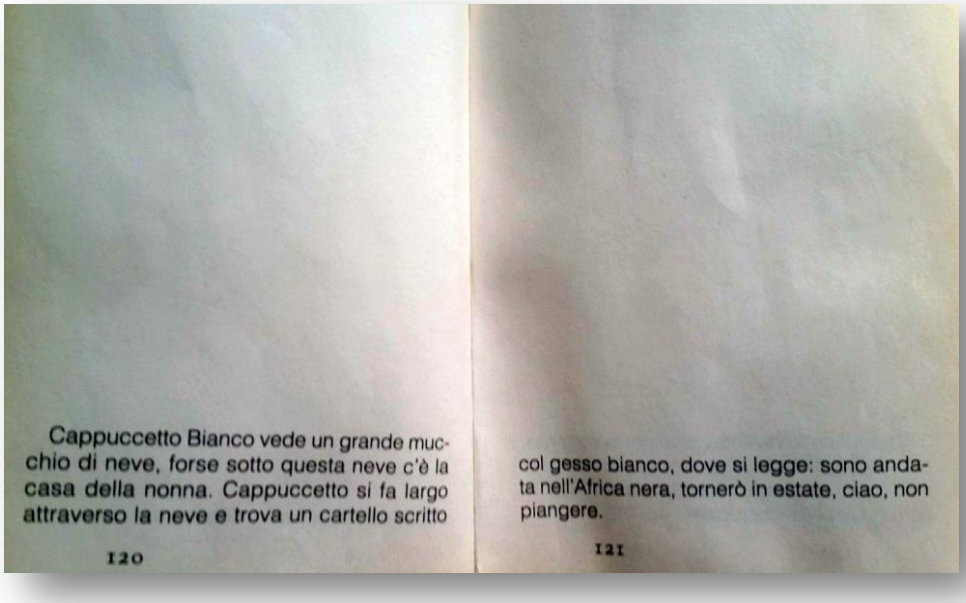
110

ha dato avvolti in un fagottino fatto con un tovagliolo bianco?» E la neve continua a coprire ogni cosa.

111

7. Solo gli occhi di Cappuccetto Bianco si intravedono in mezzo a tutta la neve.

8. Il bosco di Cappuccetto Bianco è completamente ricoperto di neve, tanto che non s'intravedono né il lupo, né il sentiero né Cappuccetto Bianco e neppure la casa della nonna.



Cappuccetto Bianco vede un grande mucchio di neve, forse sotto questa neve c'è la casa della nonna. Cappuccetto si fa largo attraverso la neve e trova un cartello scritto

120

col gesso bianco, dove si legge: sono andata nell'Africa nera, tornerò in estate, ciao, non piangere.

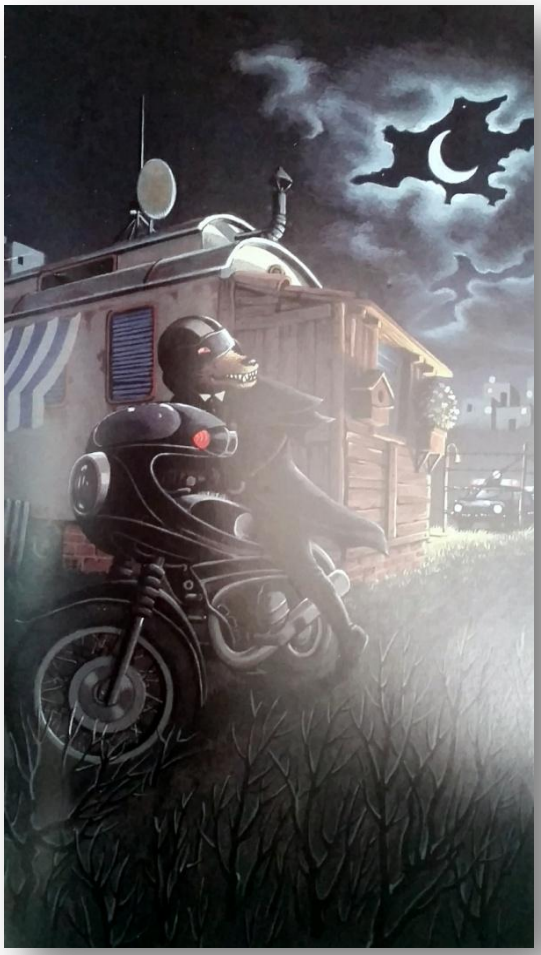
121

Cappuccetto Rosso. Una fiaba moderna

9. Cappuccetto Rosso raffigurata come una ragazzina alla moda in periferia.

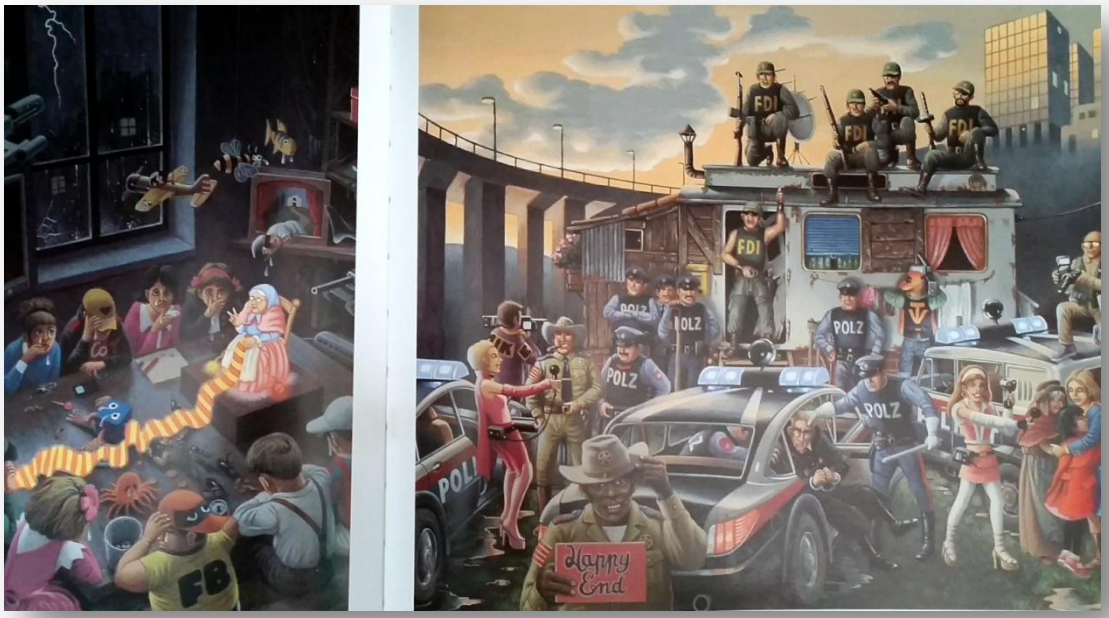
10. Il “Bosco” ai giorni nostri raffigurato come un centro commerciale da Roberto Innocenti.

11. Gli sciacalli e il principe.



12. Il lupo disegnato come un motociclista in nero.

13. Il finale tragico, il lupo è scappato dopo aver mangiato Cappuccetto Rosso e la nonna.

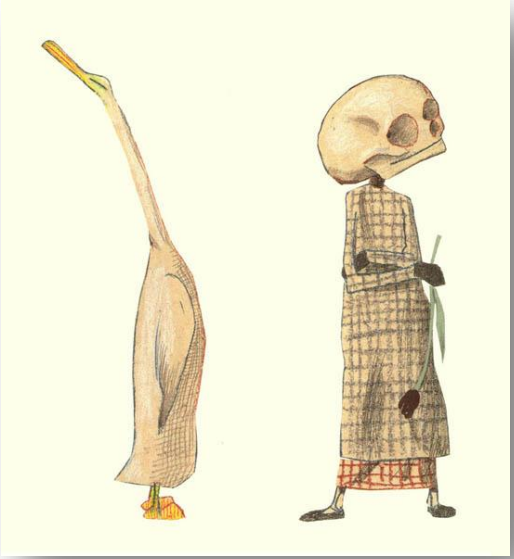


14. La magia della fiaba è la possibilità di trasformare il finale in un lieto fine, la polizia ritrova e arresta il motociclista/lupo.

L’anatra, la morte e il tulipano

15. La morte personificata ritratta nell’atto di voler fare amicizia, offrendo la mano rappresentante il simbolo della pace.

16. L’anatra non accetta l’amicizia della morte e quindi l’idea dell’imminente fine.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi, a cura di Lodovica Braida, Alberto Cadioli, Antonello Negri, Giovanna Rosa, Milano, Skira, 2007.

ARIÈS, PHILIPPE, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, trad. it. Maria Garin, Roma, Laterza, 1981 (Parigi 1960).

BETTELHEIM, BRUNO, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2000 (New York1976).

BLEZZA PICHERLE, SILVIA, *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

BOERO, PINO, *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1997.

BOERO, PINO, DE LUCA, CARMINE, *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 2009.

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

CALABRESE, STEFANO, *Letteratura per l'infanzia: dall'unita d'Italia all'epoca fascista*, Milano, BUR, 2011.

---, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, Crossover*, Milano, Mondadori, 2013.

CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002 (1993).

CAMBI, FRANCO, *Collodi, De Amicis, Rodari*, Bari, Dedalo, 1977.

CAMBI, FRANCO, CIVES, GIACOMO, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, Pisa, ETS, 1996.

Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi, a cura di Hamelin Associazione Culturale, Bologna, Clueb, 2007.

CROCE, BENEDETTO, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1974.

---, *Pagine sparse*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1943.

DENTI, ROBERTO, *Lasciamoli leggere. Il piacere e l'interesse per la lettura nei bambini e nei ragazzi*, Torino, Einaudi, 1999.

DETTI, ERMANNO, *Il piacere di leggere*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.

ECO, UMBERTO, S*ei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1995 (Cambridge 1994).

FAETI, ANTONIO, *Guardare le figure, Torino*, Einaudi Editore, 1972.

---, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

---, *Diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Milano, Bompiani, 1995.

---, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Milano, Bur, 2010.

FRYE, NORTHROP, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. Paola Rosa Clot, Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969 (Princeton 1957).

---, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del «romance»*, trad. it. di Amleto Lorenzini, Bologna, Il Mulino, 1976 (Cambridge 1976).

GENETTE, GÉRARD, *Figure 3. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006 (Paris 1972).

Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia, a cura di Enzo Catarsi, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2002.

GRECO, ROSSELLA, *Il bambino lettore: Bianca Pitzorno e la moderna editoria per l'infanzia*, Como, Il Ciliegio, 2011.

HAZARD, PAUL, *Uomini, ragazzi e libri,* appendice di Mario Petroni, trad. it. di A. De Marchis, Roma, Armando Armando, 1983[3], (Paris 1932).

HERVÉ A. CAVALLERA, *Il fascino del "C'era una volta"*, in C. RODIA, *La narrazione formativa. Dai classici ai nuovi indirizzi di scrittura*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2010.

I bambini e la lettura. La cultura del libro dall'infanzia all'adolescenza, a cura di Vanna Gherardi, Milena Manini, Roma, Carocci, 1999.

JAN, ISABELLE, *Genitori ragazzi e libri. Origini e sviluppo della letteratura per l'infanzia,* a cura di Ubaldo Achilli, trad. it. di Velia Ottavi Armando, Roma, Armando Armando, 1970 (Paris 1969).

La Grande Esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile, a cura di Francelia Butler, trad. it. di Giulia Niccolai, Milano, Emme Edizioni, 19802 (Philadelphia 1972).

La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini, a cura di Emy Beseghi e Giorgia Grilli, Roma, Carocci editore, 2013[2].

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.

Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, a cura di Marnie Campagnaro, Roma, Donzelli, 2014.

Linee europee di letteratura per l'infanzia, Danimarca, Francia, Italia, Portogallo, Regno Unito, vol I, a cura di Alessandra Avanzini, Milano, Franco Angeli, 2013.

LOMBARDO RADICE, GIUSEPPE, *Lezioni di didattica*, Firenze, Sandron, 1958[28].

LURIE, ALISON, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, trad. it. Giorgia Grilli, Milano, Mondadori, 2005 (London 2002).

---, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1993 (London 1990).

MANGANELLI, GIORGIO *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002 (Torino 1977).

MANGUEL, ALBERTO, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009 (Barcelona 1996).

MARINI, CARLO, *Cuore nella letteratura per l'infanzia*, Urbino, Quattro venti, 2004.

MARRONE, GIANNA, *Storia della letteratura per l'infanzia*, Roma, Armando, 2002.

MORGENSTERN, JOHN, *Playing with books. A study of the reader as child*, London, Jefferson, 2009.

NOBILE, ANGELO, GIANCANE, DANIELE, MARINI, CARLO, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, storia e critica pedagogica,* Brescia, La Scuola, 2011.

---, *Letteratura giovanile*, Brescia, la Scuola, 1990.

OBERTO, GIUSEPPE, *Letteratura per l'infanzia oggi*, Teramo, Lisciani e Giunti, 1981.

PITZORNO, BIANCA, *Qualche premessa sulla letteratura per l'infanzia*, in *Scrivere per bambini*, a cura di Francesca Lazzarato, Milano, Mondadori, 1997.

---, *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, Milano, Pratiche editrice, 2002[2] (1995).

Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi, a cura di Silvia Blezza Picherle, Milano, Vita e Pensiero, 2007.

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 (Leningrad 1928).

RODARI, GIANNI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Trieste, Einaudi, 2010 (1973).

RODIA, COSIMO, *La narrazione formativa. Dai classici ai nuovi indirizzi di scrittura*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2010.

SMITH, LILLIAN, *Uomini, ragazzi e libri. Generi e criteri di scelta della letteratura per l'infanzia*, trad. it. di Roma, Armando Armando, 1971 (Chicago 1953).

TESTA, ENRICO, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

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

TUCKER, NICHOLAS, Il *bambino e il libro. Una esplorazione psicologica e letteraria*, trad. it. di Cristina Chiari, Roma, Armando Armando, 1996 (Cambridge 1981).

VALENTINI MERLETTI, RITA, *Libri per ragazzi: come valutarli?*, Milano, Mondadori, 1999.

---, *Libri e lettura: da 0 a 6 anni*, Milano, Mondadori, 2001

---, Tognoli, Bruno, *Leggimi Forte. Accompagnare i bambini nel grande universo della lettura*, Salani, Milano, 2006.

VALERI, MARIO, MONACI, ENRICHETTA, *Storia della letteratura per i fanciulli*, Bologna, Giuseppe Malipiero, 1961.

VOLPICELLI, LUIGI, *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio, 1963.

ZANZOTTO, ANDREA, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991.

---, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in «Strumenti critici», n. 1, febbraio 1973.

ZIPES, JACK, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, trad. it. di Giorgia Grilli, Milano, Mondadori, 2006 (New York 1983).

---, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, trad. it. di Marco Giovenale, Roma, Donzelli editore, 2012 (Princeton 2012).

---, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, a cura di Francesca Lazzarato, trad. it. di Ilva Tron, Milano, Mondadori, 2002 (London 2001).

SITOGRAFIA

DISNEY, WALT, *Il gatto con gli stivali*, Kansas City, Laugh-O-Gram Studio, 1922. https://www.youtube.com/watch?v=H9n4Jb1kFns (04/10/2017).

HODSON, HEATHER, *Interview with RJ Palacio, author of Wonder*, «Telegraph», (21/02/2012). http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/9086974/Interview-with-RJ-Palacio-author-of-Wonder.html (12/09/2017).

LOMBELLO SOFFIATO, DONATELLA, *La nascita e lo sviluppo della letteratura moderna per l'infanzia libri di testo e letteratura per l'infanzia nell'Ottocento in Italia: il Giannetto e il Giannettino*, «The Journal of Linguistic and Intercultural Education – JoLIE» 2, n.2 (2009):153-163. http://www.uab.ro/jolie/2009_2/16_lombello_donatella.pdf (08/08/2017).

MATA ANAYA, JUAN, *La paura della realtà. Etica e censura nei libri per bambini*, trad. it. di Paola Parlato, «Il pepe verde», n.66 (2015), pp. 16-19. https://www.researchgate.net/publication/283721775_La_paura_della_realta_Etica_e_censura_nei_libri_per_bambini (23/08/2017).

Premio Andersen 2014 in http://www.andersen.it/miglior-libro-oltre-i-12-anni/ (8/10/2017).

SALVI, MANUELA, *L'innocenza imposta. Tabù, conformismo e censura nei libri per ragazzi: quando l'edulcorazione produce una conoscenza soggiogata*, «Liber», n.105 (2015), pp. 42-45. http://www.liberweb.it/CMpro-v-p-1093.html (23/08/2017).

TOGNOLINI, BRUNO, *Le tre censure. Pietas, Civitas, Levitas: una riflessione su ciò che muove l'azione censoria nei libri*, «Liber», n. 107 (2015), pp. 37-39. http://www.liberweb.it/upload/cmp/Liera/LiBeR%20107Tognolini_Le%20tre%20censure.pdf (19/09/2017).

OPERE PRESE IN ESAME

ALCOTT, LOUISA MAY, *Piccole donne*, trad. it di Berto Minozzo, Milano, Amz, 1969 (Boston 1868).

Cappuccetto rosso: una fiaba moderna, storia e illustrazioni di Roberto Innocenti, testo di Aaron Frisch, trad. it. di Luigi Dal Cin, Milano, La Margherita, 2012.

Cappuccetto rosso verde giallo blu e bianco, a cura di Bruno Munari, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1993.

CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di Francesca Rossi, Novara, De Agostini, 2016 (Firenze 1883).

DAHL, ROALD, *Boy, Racconto d'infanzia*, trad. it. di Donatella Ziliotto, Firenza, Salani, 1992 (London 1984).

---, *Le streghe*, illustrazioni di Quentin Blake, trad. it. di Francesca Lazzarato e Lorenza Manzi, 2015[2] (London 1983).

---, *Matilde,* illustrazioni di Quentin Blake, trad. it. di Francesca Lazzarato e Lorenza Manzi, 2011(London 1988).

DE AMICIS, EDMONDO, *Cuore. Libro per i ragazzi,* a cura di Luciano Tamburini, Torino, Einaudi, 2001 (Milano 1886).

ENDE, MICHAEL, *La storia infinita*, trad. it. di Amina Pandolfi, Milano, Tea, 2009 (Stuttgart 1979).

GOLDBERG SLOAN, HOLLY, *Il mondo fino a 7*, trad. it. di Loredana, Baldinucci, Milano, Mondadori, 2015 (New York 2013).

MCEWAN, IAN, *L'inventore di sogni*, trad, it. di Susanna Basso, Torino, Einaudi, 1994 (London 1994).

PALACIO, R. J., *Wonder,* trad. it. di Alessandra Orcese, Firenze, Giunti, 2013 (New York 2012).

PATERSON, KATHERINE, *Un ponte per Terabithia*, illustrazioni di Stefano Pachí, trad. it. di Laura Cangemi, Casale Monferrato, Piemme junior, 1997 (New York 1977).

PENNAC, DANIEL, *Come un romanzo*, trad. it. Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli, 1993 (Paris 1992).

PITZORNO, BIANCA, *Ascolta il mio cuore*, Milano, Mondadori, 1991.

SPINELLI, JERRY, *La schiappa*, a cura di Milano, Mondadori, 2003 (New York 2002).

---, *Stargirl*, trad. it. di Angela Ragusa, Milano, Mondadori, 2001 (New York 2000).

VAMBA, *Il giornalino di Gian Burrasca*, a cura di Anna Colandrea, Bergamo, Atlas, 2009 (Firenze 1912).

OPERE CITATE

CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

---, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995 (1991).

ERLBRUCH, WOLF, *L'anatra, la morte e il tulipano,* trad. it. di Viola Starnone, Roma, E/O, 2007 (München 2007).

HOFFMANN DONNER, HEINRICH, *Pierino Porcospino*, trad. it. di Gaetano Negri, Milano, Hoepli, 1985[10](Frankfurt 1845).

LEOPARDI, GIACOMO, *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Walter Binni e Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988[5] (Firenze 1898).

PERRAULT, CHARLES, *I racconti di mamma Oca*, illustrazioni di Desideria Guicciardini, trad. it. di Simona Mambrini, Milano, Edizioni Piemme, 2014 (Paris 1696).

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Emilio*, a cura di Aldo Visalberghi, Bari, Laterza, 2003 (Paris 1762).