SOMMARIO

EDITORIALE

Felice di essere uno scrittore di serie B 04
di Angelo Petrosino

Tre profeti del viaggio sulla Luna: Verne, Wells e Salgari 06
di Mario Carini

La scrittura ai tempi dei social: Wattpad 16
di Valentina Torchia

Dal racconto al teatro contemporaneo per i giovani. La messa in scena delle emozioni 20
di Christiane Connan-Pintado

DOSSIER

LE STRADE DELLE FIABE 27

I viandanti per le strade 28
di Laura Marchetti

I territori si raccontano 31
di Annamaria Amitrano

Gli Orsi di Buzzati tra le Dolomiti, Milano e la Sicilia: fra narrativa e storia 36
di Marco Perale

SCHEDE DI LIBRI PER RAGAZZI 41

Biblioteca dell'educatore 54

Profili di studiosi: Olga Visentini 57
di Angelo Nobile

Il presente numero della rivista, relativo ad aprile 2021, esce in ritardo a causa del prolungarsi dei tempi di lavorazione di alcuni contributi, dovuto all'emergenza sanitaria per pandemia da Covid-19.

Cura editoriale e stampa:
Editoriale Anicia Srl | Via San Francesco a Ripa 67 | 00153 Roma
editoria@anicia.it

Realizzazione grafica:
Patrizio Bonini | patriziobonini.comunicazione@gmail.com

Immagini:
freepikcompany | premium lic.

3 numeri annui - 30€ da versare sul cc. 21911003 intestato a:
Gruppo di Servizio per la Letteratura Giovanile
Via dei Colli Portuensi 12 – 00151 Roma
oppure IBAN: IT 20 P 0760103200000021911003

Copyright, dove non indicato, si intende dell'Autore e/o dell'Editore
Associato USPI Unione Stampa Periodica Italiana

Finito di stampare: maggio 2021

PAGINE**GIOVANI**

ANNO XLV, N. 177 – NUOVA SERIE

Gennaio – Aprile 2021
ISSN 2532-8751
Rivista quadrimestrale
Spedizione in abbonamento postale D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB Roma
Iscrizione Registro Stampa Tribunale di Roma n. 16697 del 18-2-1977
Iscrizione ROC n. 10933

DIREZIONE

Direttore responsabile
Italo Spada
Direttore scientifico
Angelo Nobile
Coordinamento redazionale
Claudia Camicia
Consulente redazionale
Angelo Petrosino

REDAZIONE

Giuseppina Abbate
Renato Ciavola
Anna Maria de Majo
Cosimo Rodia
Domenico Volpi

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriella Armenise
Università del Salento
Katarzyna Biernacka-Licznar
Università di Breslavia (PL)
Teresa Colomer
Università di Barcellona (ES)
Daniele Giancane
Università di Bari
Peter Hunt
Università di Cardiff/Rohampton (UK)
Giordana Merlo
Università di Padova
Furio Pesci
Università di Roma1
Luana Salvarani
Università di Parma
Stefania Tondo
Università Suor Orsola Benincasa, Napoli

SEDE

Gruppo di Servizio per la Letteratura Giovanile
Via dei Colli Portuensi, 12 – 00151 Roma
Tel. 3495626846
e-mail: claudiacamicia@libero.it

Angelo **Petrosino**

Scrittore per ragazzi,
già direttore del periodico
«Il Giornale dei Bambini»

EDITORIALE

FELICE DI ESSERE UNO SCRITTORE DI SERIE B

di **Angelo Petrosino**

Nel numero 9-2021 de «Il Peperverde», Fernando Rotondo ha scritto un interessante articolo intitolato *Un campionato senza promozioni*, riassunto nel sottotitolo con queste parole: *Scrivere per l'infanzia è una sorta di dannazione eterna, senza speranze di promozione. È come giocare in un campionato senza la speranza di essere promossi nella serie superiore.*

Nell'editoriale dello stesso numero, con amara ironia, Ermanno Detti ringrazia Rotondo «che lo ha fatto rassegnare e rasserenare» in quanto scrittore di serie B, cioè autore di libri per l'infanzia.
Ebbene, voglio dire pubblicamente che sono felice di essere uno scrittore di serie B e che non aspiro ad essere promosso nella serie superiore.
In una intervista Martin Amis ha dichia-

rato: «Le persone mi chiedono se ho mai pensato di scrivere un libro per ragazzi. E io rispondo: "Se avessi un grave danno cerebrale, forse sì, potrei anche scrivere un libro per ragazzi"».
Io quel danno l'ho subito nel lontano 1989, quando ho cominciato a scrivere e a pubblicare libri per bambini, grazie alla comprensione di Gabriella Armando, che mi accolse compassionevole nelle corsie delle sue Nuove Edizioni Romane.
Per fortuna quel danno lasciò intatti la mia memoria, la mia fantasia e uno spirito di osservazione puntuale sulla realtà.
Fare lo scrittore di serie B è un privilegio. Essere capaci di entrare in sintonia con i bambini, di farsi complici delle loro segrete aspirazioni, di nutrire empatia per i loro bisogni più profondi, dando loro voce con parole di verità, significa sapersi muovere in un mondo tra i più difficili da comprendere e rappresentare.
Un autentico scrittore per l'infanzia dovrebbe essere piuttosto invidiato che deriso o vilipeso, perché ha doti umane di penetrazione che non molti possono vantare.
Vi sembra davvero poco che un libro possa cambiare in un bambino la sua visione della vita e la percezione di sé stesso, rendendola più articolata, nitida, profonda? Che sappia farsi compagno discreto nel suo viaggio, spesso solitario, alla ricerca di un senso dell'esistenza?
I personaggi che si muovono nelle pagine che ama sanno parlargli di debolezza e di forza, di timidezza e di coraggio, di sfiducia e di speranza, di rabbia e di tenerezza, di ribellione e di cedimento.
Sanno offrirgli sorrisi e spensieratezza, attenuare livori e pregiudizi, esortarlo a liberarsi dalle gabbie create ad arte da persuasori più o meno occulti che vogliono farne un passivo esecutore anziché, un giorno, un uomo o una donna liberi.
Un vero scrittore per l'infanzia sa innamorare i suoi lettori delle parole, facendole vibrare nelle loro menti e nei loro cuori come strumenti capaci di modellare pensieri ed emozioni, logica e sentimenti.
Ecco perché, spesso, i libri che scrive inducono chi li legge a cercarlo (o a cercarla) per allacciare un contatto più diretto e manifestare gratitudine e riconoscenza per aver dato voce a chi è senza voce, per aver messo ordine dove c'era confusione, per aver acceso una luce dove regnava il buio.
Mi scrive Margherita: «Voglio ringraziarla per aver reso con i suoi libri ancora più dolce la mia infanzia di bambina venuta al mondo poco dopo l'inizio del nuovo millennio. Oggi ho 19 anni, studio lettere antiche e sogno di fare l'insegnante».
Sarebbe interessante rendere pubbliche le lettere che tanti scrittori e scrittrici per ragazzi ricevono quotidianamente dai loro lettori.
I libri per ragazzi sono un patrimonio cui farebbero bene ad attingere anche tanti adulti che hanno rimosso le loro lontane radici infantili, diventando più cinici e più poveri interiormente.
Tolkien doveva esserne ben consapevole. Ricordate che cosa scrive la Lurie della sua vicenda?
«Finché era semplicemente un filologo oxoniano, aveva goduto della stima dei suoi colleghi, ma quando cominciò a dare alle stampe le sue fantasiose invenzioni per ragazzi, non fu più considerato una persona davvero seria o davvero adulta»[1].
Mi piace immaginare che lo scrittore non abbia sofferto troppo di questa sorta di ostracismo. I suoi colleghi, con la loro supponenza e la loro prosopopea, non hanno lasciato traccia di sé. Tolkien ci ha lasciato i suoi libri e continua a vivere oltre la morte. È ciò cui aspira ogni scrittore. A maggior ragione uno scrittore per ragazzi, che in generale non scrive solo per soldi, ma perché ha qualcosa da dire a un pubblico esigente che non fa sconti, e che non sa che farsene dell'autocompiacimento narcisistico di chi sale in cattedra per mettersi in mostra.
Scrive Katherine Rundell: «I libri per ragazzi non sono un posto in cui nasconderci, sono un posto in cui cercare». Ed esorta tutti dicendo: «Rivolgetevi alla letteratura per ragazzi per vedere il mondo con il doppio degli occhi: i vostri e quelli del bambino che è in voi»[2].
Marc Soriano, nelle nostre conversazioni, sottolineava sempre la responsabilità dello scrittore per l'infanzia nell'indicare ai bambini dove si annidano le ingiustizie, le disuguaglianze, i razzismi, tutto ciò che avvelena le relazioni umane. Ma esortava a introdurre nei libri anche delle belle storie d'amore che offrissero ai piccoli lettori immagini positive dei rapporti fra i sessi, combattendo le discriminazioni subite dalle bambine e dalle donne.
Credetemi: uno scrittore di serie B, con il suo grave danno cerebrale, può preservare una parte preziosa dell'umanità che rischiamo di smarrire.

1 A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano, 1993, p. 87.

2 K. Rundell, *Perché dovresti leggere libri per ragazzi anche se sei vecchio e saggio*, Rizzoli, Milano, 2020. La citazione di Martin Amis è riportata a pagina 6.

TRE PROFETI DEL VIAGGIO SULLA LUNA: VERNE, WELLS E SALGARI

di **Mario Carini**

Mario **Carini**

Docente di lettere nel Liceo Classico, studioso di storia contemporanea

Il viaggio sulla luna: un'avventura letteraria

Il viaggio sulla Luna costituisce uno dei più meravigliosi sogni della fantasia umana e rimonta, nella letteratura occidentale, alla *Storia vera* di Luciano di Samosata, scrittore greco vissuto tra i 120 e il 180 d. C. La *Storia vera* è stata definita il primo romanzo fantastico nella letteratura europea e narra le mirabolanti avventure del protagonista, Lucio, che a bordo della sua nave prigioniera di un turbine d'acqua e vento vola per gli spazi siderali fino alla Luna, ove fa la conoscenza dei Seleniti, i primi alieni mai descritti, del loro re Endimione e assiste alla guerra tra Seleniti ed Elioti, gli abitanti del Sole. Dopo Luciano molti altri autori hanno ripreso il tema del viaggio dell'uomo sulla Luna, da Ludovico Ariosto a Cyrano de Bergerac, da Keplero a Rudolf Erich Raspe, che conduce il suo barone di Münchhausen negli spazi lunari sulle orme di Luciano, fino a Edgar Allan Poe e all'incomparabile avventura di Hans Pfaall, che a bordo di un pallone aerostatico arriva fin sulla Luna per sfuggire ai creditori. Ma bisogna arrivare all'Ottocento e al padre del romanzo scientifico, Jules Verne, per avere un testo che rende il viaggio sul nostro satellite ben più che un sogno dell'uomo, una realtà matematicamente plausibile. Lo scrittore di Nantes (1828-1905), padre assieme a Wells del romanzo di fantascienza, dedica ben due romanzi al tema del viaggio sulla Luna: *Dalla Terra alla Luna* e *Intorno alla*

J. Verne

H.G. Wells

E. Salgari

Luna, che è il proseguimento del primo. A differenza dei suoi predecessori, Verne è molto attento al dato scientifico e si preoccupa di scrivere un romanzo che presenti in modo plausibile e verosimile il viaggio sulla Luna, sfruttando i progressi scientifici e tecnologici allora disponibili e arricchendoli, ma non di molto, con le risorse della propria fantasia. L'elemento fantastico o, meglio, fantasioso, in Verne è infatti moderato: lo scrittore francese basa sempre le sue speculazioni letterarie sul dato scientifico positivo. Nel caso di *Dalla Terra alla Luna* Verne sfrutta le conoscenze di chimica, fisica, meccanica, balistica, metallurgia, astronomia, allora disponibili, per costruire un romanzo che non sfigura affatto, peraltro, sul piano artistico-letterario[1].

Verne, *Dalla Terra alla Luna*: la preparazione del viaggio

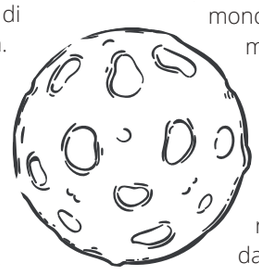
Dalla Terra alla Luna (*De la Terre à la Lune*), pubblicato nel 1865, narra della preparazione del lancio del primo veicolo spaziale terrestre, che ha la forma di un razzo proiettile, verso la Luna. Il lancio è organizzato dal Gun Club, il "Club del Cannone", associazione di ex militari e civili appassionati di artiglieria e balistica, guidata dal suo presidente Impey Barbicane. Questi, mosso da un forte idealismo filantropico, riesce a convincere i bellicosi membri del Gun Club ad impegnarsi, anche finanziariamente, per sostenere un'impresa di assoluto valore scientifico: inviare un proiettile, sparato dalla Terra, sulla Luna. Al tempo di Verne, un'impresa del genere era ben oltre i limiti raggiunti dal progresso umano. Verne però si impegna nel dimostrare che essa era pur possibile, migliorando le conoscenze tecniche allora possedute. V'è da aggiungere che *Dalla Terra alla Luna* (1865) è il terzo romanzo pubblicato nella serie dei "Viaggi straordinari", dopo *Cinque settimane in pallone* (1863) e *Viaggio al centro della Terra* (1864). Se in *Viaggio al centro della Terra* Verne aveva utilizzato la fantasiosa teoria della Terra Cava per rappresentare il primordiale mondo sotterraneo che si apre agli occhi del professor Lidenbrock e dei suoi compagni, in *Dalla Terra alla Luna* lo scrittore si attiene rigorosamente alle conoscenze scientifiche del suo tempo. Nel romanzo Verne si pone il problema di un veicolo che sia in grado, una volta lanciato, di vincere la gravità terrestre. Ovviamente questa macchina doveva essere costruita non in legno, ma in metallo, che dava garanzie molto maggiori di robustezza e solidità. Quale metallo fra quelli allora disponibili? Verne scarta l'acciaio e la ghisa, troppo pesanti, e opta per l'alluminio, metallo che assomma, spiega Barbicane ai soci del Gun Club, «il candore dell'argento, l'inalterabilità dell'oro, la tenacità del ferro, la fusibilità del rame e la leggerezza del vetro»[2]. L'alluminio, metallo ricavato dalla bauxite, fino alla metà dell'Ottocento aveva un processo di estrazione costoso, ma il chimico Henry Sainte-Claire Deville introdusse il più efficace metodo di riduzione diretta del metallo per via elettrolitica dal tetracloroalluminato (composto ricavato dall'allumina trattata con il cloruro di sodio). Sainte-Claire Deville riuscì a produrre i primi lingotti di alluminio nel 1854, nel 1855 li presentò all'Esposizione Universale di Parigi e nel 1856 in un suo articolo previde la diffusa utilizzazione dell'alluminio. *L'inno al proiettile*, titolo del cap. VII del romanzo, è anche un inno alle proprietà dell'alluminio. La produzione di alluminio in principio fu molto costosa, in seguito l'introduzione di metodi di produzione più economici ed efficienti ne fece precipitare il prezzo da 1000 franchi a 10 franchi il chilogrammo. Nel 1864 (l'anno prima della pubblicazione di *Dalla Terra alla Luna*), negli Stati Uniti il prezzo dell'alluminio scese da 270 dollari a 9 dollari l'oncia, come annuncia Barbicane ai soci per convincerli dell'impiego del metallo. Un altro problema che si poneva a Verne era come produrre una esplosione capace di far alzare una capsula metallica alta 5 metri e pesante 20.000 libbre (ossia oltre 9 tonnellate)[3] alla velocità necessaria di 7 miglia al secondo per vincere la resistenza dell'atmosfera. Due possibilità si offrivano a Verne come soluzione al problema. Una era il razzo metallico realizzato dal colonnello e inventore inglese William Congreve (1772-1828), pioniere nello studio dei razzi. Congreve era riuscito a mettere a punto un tipo di razzo di quattordici chilogrammi di peso, con una gittata di oltre tre chilometri e costituito da un rivestimento in lamiera di ferro; conteneva una carica da tre chilogrammi di materiale incendiario e montava un'asta direzionale detta "di coda",

1 Per un'analisi degli elementi scientifici nella narrativa verniana rimandiamo al saggio di R. Pourvoyeur, *Jules Verne e la scienza*, in *Viaggi straordinari attorno a Jules Verne,* Atti del Convegno tenutosi a Cesena il 14-15-16 aprile 1988, a cura di F. Pollini e L. Righetti, Mursia, Milano, 1991, pp. 37-46. Si veda anche l'articolo di E. Muñoz, D. Izeddin, *Jules Verne. L'ingegnere del futuro*, in «Magazine», suppl. «Corriere della sera», n. 13/2005, pp. 99-104.

2 J. Verne, *Dalla Terra alla Luna – Intorno alla Luna*, trad. di F. De Rosa, Mursia, Milano, 1990[12], p. 38.

3 Esattamente kg. 9071,8474.

lunga quattro metri, indispensabile per stabilizzarne la traiettoria[4]. Fino alla metà del XIX secolo i razzi Congreve fecero parte dell'artiglieria bellica e vennero poi perfezionati dall'inventore inglese William Hale (1797-1870). Hale tolse dai razzi l'ingombrante asta di coda e aggiunse gli ugelli per i gas di scarico, imprimendo una rotazione al movimento del razzo nella traiettoria. I razzi di Hale, molto più precisi nel colpire il bersaglio rispetto ai razzi Congreve, vennero impiegati nella guerra tra Stati Uniti e Messico nel 1846-1848. Anche i razzi di Hale mancavano però della potenza sufficiente per volare nello spazio, vincendo la forza di gravità terrestre, fino alla Luna.



L'ideazione e la creazione del supercannone

Leggendo i giornali del tempo, Verne lesse del più potente cannone allora costruito, il cannone Rodman Columbiad, inventato dall'ufficiale americano Thomas Jackson Rodman poco prima della Guerra di Secessione americana. Rodman sviluppò nei suoi progetti cannoni in ghisa di diverso calibro: il maggiore pesava oltre 60 tonnellate, aveva un calibro di 20 pollici (508 millimetri) e poteva lanciare un proiettile di 450 chilogrammi ad una distanza di 6 miglia (circa 8 chilometri). La velocità iniziale del proiettile era di mezzo miglio al secondo, ancora insufficiente per superare l'atmosfera terrestre ma comunque molto potente. Ciò era reso possibile grazie all'impiego di un nuovo esplosivo, il fulmicotone, inventato nel 1845 dal chimico tedesco Christian Friedrich Schönbein. Il fulmicotone (o nitrocellulosa) era cinque volte più potente della normale polvere da sparo usata fino ad allora per i razzi, ma meno della dinamite, che sarebbe stata inventata da Alfred Nobel nel 1867, due anni dopo la pubblicazione di *Dalla Terra alla Luna*. La Guerra Civile americana aveva portato un enorme progresso nella progettazione di obici e proiettili e il futuro prometteva cannoni sempre più grandi e potenti. La guerra franco-prussiana, scoppiata nel 1870, solo cinque anni dopo la fine della guerra di Secessione americana, vide l'impiego regolare del cannone *Feldkanone* C/64, uno dei primi cannoni da campagna, in acciaio a retrocarica e con canna rigata di 80 millimetri di calibro. Poteva lanciare un proiettile da 4,3 chilogrammi ad una gittata massima di 3800 metri. Il progresso nella balistica portò al continuo perfezionamento dei cannoni, fino ad arrivare al celebre *Paris Geschütz* (il cannone di Parigi), messo in campo dai Tedeschi nella prima guerra mondiale: un cannone lungo 37 metri, in grado di lanciare un proiettile di 94 chilogrammi ad una distanza di 130 chilometri e a un'altitudine massima di 40 chilometri. I Tedeschi bombardarono Parigi con il loro super-cannone dal marzo all'agosto del 1918, sorprendendo gli abitanti della metropoli francese perché il fronte era a 100 chilometri di distanza ed essi pensavano di essere bombardati da dirigibili, che però non riuscivano a scorgere da nessuna parte del cielo.

Sulla base dei progressi già effettuati e di quelli che l'artiglieria e la balistica lasciavano congetturare nel suo tempo, Verne immaginò un super-cannone che potesse sparare un missile lontano dalla Terra alla velocità iniziale di 7 miglia al secondo. La creazione del super-cannone, il Columbiad, e i preparativi della partenza costituiscono il punto centrale del romanzo, che narra non del viaggio ma dei preparativi che precedono il viaggio fino alla partenza dei tre astronauti.

La trama del romanzo

Questa, succintamente, è la trama di *Dalla Terra alla Luna*. Alla fine della Guerra di Secessione è fondato a Baltimora il Gun Club, associazione di ex militari appassionati di artiglieria e balistica, il cui scopo è progettare bocche da fuoco sempre più potenti ed efficaci. La balistica, infatti, come spiega Verne al principio del romanzo, è una passione degli "Yankees", i quali sono naturalmente ingegneri, come gli Italiani sono naturalmente musicisti e i Tedeschi naturalmente filosofi. Mentre i soci del Gun Club giacciono nel pieno del torpore, perché, sopraggiunta la pace, non possono più progettare bocche da fuoco, una improvvisa comunicazione del presidente Impey Barbicane li risveglia e riscalda gli animi: propone di costruire un cannone di tale potenza con cui sparare un proiettile che arrivi fin sulla Luna. Barbicane cita tutti gli autori di viaggi immaginari sulla Luna, fra cui Edgar Allan Poe e la sua avventura di Hans Pfaall, cosa che suscita l'ammirazione dei soci del Gun Club (riflesso dell'ammirazione di Verne per Edgar Alla Poe)[5]: il suo viaggio, però, non sarà immaginario ma diverrà realtà perché ancorato a solide basi scientifiche, che Barbicane dimostra. Per lanciare un tale proiettile, che sarà fatto di alluminio, metallo resistente e meno pesante della ghisa, spiega Barbicane, occorrerà costruire un super-cannone in ghisa, il Columbiad, di enorme lunghezza: 900 piedi, ossia 274 metri[6]. Il progetto suscita l'entusiastica approvazione dei membri del Gun Club e viene lanciata una sottoscrizione in Europa e nelle Americhe, che frutta 5 milioni e mezzo di dollari: da moltissimi Paesi arrivano generose offerte in denaro, tranne che dall'Inghilterra, che non sottoscrive neppure un *farthing* (un quarto di penny). Si nota qui l'antipatia di Verne per questo Paese, riflessa anche in personaggi come il capitano Nemo e Robur il Conquistatore, avversari dell'impero inglese[7]. Un avventuriero francese, Michel Ardan, si presenta ad una riunione plenaria dei soci del Gun Club e propone di modificare la forma del proiettile da sferica a cilindro-conica in modo tale da potervi entrare, offrendosi di diventare così il primo astronauta della storia[8].

4 Notizie tratte dalla voce *William Congreve (inventore)* in Wikipedia, all'indirizzo: https://it.wikipedia.org/wiki/William_Congreve_(inventore)

5 Ammirazione che si concreta nell'ideazione del romanzo *La Sfinge dei Ghiacci* (1897), prosecuzione del *Gordon Pym* di Edgar Allan Poe.

6 Precisamente 274,32 metri.

7 Il capitano Nemo, alias il principe indiano Dakkar, con il sommergibile Nautilus è un nemico giurato degli inglesi che opprimono il suo popolo. Robur il conquistatore vuole disarmare l'umanità colpendo e affondando con la sua macchina volante, l'*Albatros*, i vascelli da guerra inglesi. Nei romanzi di Verne gli inglesi sono rappresentati come guerrafondai, imperialisti e oppressori dei popoli.

8 Il personaggio di Michel Ardan è ispirato a

Ardan convince Barbicane e Nicholl, un antico avversario di costui, a partecipare insieme all'impresa e a imbarcarsi dentro il proiettile-razzo. Si dà quindi inizio al progetto, con la grandiosa fusione del cannone Columbiad. In un brano memorabile, con la descrizione di una sorta di apocalisse vulcanica, nella cittadina di Tampa, in Florida, milleduecento forni disposti in forma di cerchio fanno colare 68.000 tonnellate di ghisa in uno stampo profondo 900 piedi e assolutamente verticale rispetto al terreno, che darà la forma perfettamente cilindrica al supercannone[9]. Il primo dicembre, giorno in cui la Luna è al perigeo, ossia al punto più vicino alla Terra, il Columbiad con un enorme fragore spara il proiettile-razzo in direzione della Luna. L'accelerazione di 7 miglia al secondo (11 chilometri circa) impressa dal cannone vince la gravità terrestre[10] e il proiettile si innalza negli spazi celesti, diventando sempre più minuscolo alla vista degli osservatori. Il 12 dicembre il proiettile è scorto dall'osservatorio astronomico di Cambridge, che ne dà comunicazione al Gun Club.

Le intuizioni profetiche di Verne

Dalla Terra alla Luna è un romanzo che contiene molte intuizioni profetiche di Verne, vere e proprie anticipazioni dei moderni voli spaziali e del primo storico allunaggio, quello del 1969 con la missione dell'Apollo 11. Il punto di partenza del proiettile è a Tampa, in Florida, una località distante non più di 100 chilometri dallo spazioporto di Cape Canaveral (che si chiamò Cape Kennedy dal 1963 al 1973, quando fu base di lancio per i missili del programma spaziale Apollo che portò i primi uomini sulla Luna nel 1969). La distanza Terra-Luna è calcolata da Verne in 218.000 miglia contro le 225.000 percorse dall'Apollo 11; la velocità di volo è di 25.000 miglia orarie per Verne, di 24.000 miglia orarie per l'Apollo 11; il mese di lancio è a dicembre per Verne, a luglio per l'Apollo 11, ma i partecipanti alle due imprese sono egualmente in numero di tre; la modalità di rientro degli astronauti nelle due imprese è la medesima, ossia l'ammaraggio.

I personaggi della storia

Veniamo ora ai personaggi del romanzo. Impey Barbicane, il presidente del Gun Club, l'unico a disporre dell'integrità fisica, giacché tutti i membri dell'associazione hanno protesi di ogni genere (gambe di legno, uncini metallici al posto delle mani, calotte craniche artificiali) per rimediare alle mutilazioni sofferte nella loro attività di artiglieri, è un generoso idealista e somiglia molto agli scienziati filantropi protagonisti di molti romanzi verniani, come il professor Lidenbrock di *Viaggio al centro della Terra* e il professor Aronnax di *Ventimila leghe sotto i mari*. L'*alter ego* di Barbicane è il capitano Nicholl, prima rivale e poi collaboratore del suo avversario. L'inimicizia tra Barbicane e Nicholl sta nel fatto che il primo costruisce obici sempre più potenti e il secondo inventa leghe metalliche sempre più resistenti, ma i proiettili di Barbicane sfondano sistematicamente le corazze di Nicholl. Una rivalità che però si placa, grazie ai buoni uffici di Michel Ardan, che riesce a convincere i due a cooperare in nome del progresso umano. E, in effetti, il progetto di Barbicane è una ingegnosa sintesi di obice, proiettile e corazzatura. Michel Ardan, l'avventuriero francese il cui motto è "ad ogni costo" e la cui passione dominante è l'amore per l'impossibile, rappresenta il moderno ulisside, che guarda oltre l'orizzonte, in una entusiastica tensione verso la scoperta e la novità per porre nuove frontiere alla conoscenza umana. Il suo nome, Ardan, è l'anagramma di Nadar, il giornalista

francese pioniere della fotografia e amico di Verne[11]. Una figura minore è J.T. Maston, il dinamico segretario del Gun Club, caratterizzato dalla mano ad uncino e dal cranio di guttaperca. In questo romanzo, come nei precedenti e in buona parte dei successivi, la visione del mondo in Verne è improntata alla fiducia nella scienza in senso positivista: la conoscenza sempre più approfondita delle leggi naturali e delle scienze porterà l'umanità al progresso materiale e spirituale, il cui sommo bene sarà la pace e la giustizia universale. Un messaggio pacifista, in effetti, si legge chiaramente in *Dalla Terra alla Luna*, allorché Barbicane convince i membri del Gun Club, incalliti ammiratori delle macchine inventate per la guerra e la distruzione, a convogliare i loro impulsi distruttivi di guerrafondai verso un progetto scientifico apportatore di pace e progresso, quale il viaggio sulla Luna.

Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar (1820-1910), pioniere della fotografia, amico di Verne e, come lui, appassionato del volo aerostatico. Si ricordi poi che il primo satellite artificiale lanciato nello spazio nel 1957, lo *Sputnik* dei sovietici, a somiglianza dell'originario proiettile del romanzo, aveva forma sferica.

9 Nel brano della fusione è trasparente l'ammirazione di Verne – che promana da tutto il romanzo – per la tecnologia, le risorse materiali e l'ardimento degli americani, come peraltro nota il Lottman (H.R. Lottman, *Jules Verne. Sognatore e profeta di fine millennio*, trad. di L.A. Dalla Fontana, Mondadori, Milano, 1999, p. 118).

10 La velocità necessaria per vincere la gravità terrestre deve essere di almeno 7,9 chilometri al secondo, ossia 28.440 chilometri l'ora.

11 Nadar, come abbiamo scritto, fu anche un appassionato amante dell'aerostatica. Costruì un enorme pallone ad aria calda battezzato *Le Géant* (*Il gigante*) e ispirò così l'amico Jules Verne a scrivere il romanzo *Cinque settimane in pallone*. Il pallone di Nadar era alto 60 metri per un diametro di 30 ed era provvisto di un abitacolo di due piani costruito in vimini. Partito da Parigi, fu trascinato via dal vento e atterrò a oltre 600 chilometri di distanza, nella regione dell'Hannover, in Germania.

Verne, *Intorno alla Luna*: la continuazione

Il secondo romanzo ispirato al viaggio lunare, *Intorno alla Luna* (*Autour de la Lune*), pubblicato nel 1870, è la prosecuzione del primo romanzo. Lanciati nello spazio dal supercannone Columbiad a bordo del proiettile-razzo, storditi dalla fortissima scossa della partenza, i tre uomini giacciono svenuti. Al loro risveglio, abbassati i pannelli di metallo dagli oblò, vedono nell'oscurità dello spazio un lucentissimo ed enorme asteroide che passa vicino, ma senza colpirli. Si tratta, spiega Barbicane, di una seconda Luna, assai più piccola della prima, che ruota attorno alla Terra ed è finora sfuggita agli astronomi. Il terzo giorno di viaggio, durante la spiegazione algebrica della rotta seguita dal proiettile fatta da Barbicane a Michel Ardan, Nicholl si accorge che i calcoli fatti dall'osservatorio di Cambridge sono sbagliati (ancora una critica puntuta ad una istituzione inglese) e che la velocità impressa dal cannone al proiettile non è sufficiente per superare il punto neutro di gravità fra la Terra e la Luna. Ma Barbicane si accorge che si stanno allontanando sempre più dalla Terra, dunque il punto è stato superato perché la potenza dell'esplosivo usato, il fulmicotone, è stata fortunatamente maggiore di quella richiesta. Il povero cane Satellite, uno dei due che i tre astronauti avevano portato con loro, muore per le ferite riportate nella partenza e il corpo viene gettato, con mille precauzioni, fuori dall'oblò. Con grande meraviglia, però, i tre uomini scoprono che il corpo del cane segue nello spazio il veicolo: giacché nello spazio c'è il vuoto, il corpo del cane si muove alla stessa velocità del proiettile. Il quinto giorno, dopo altre discussioni scientifiche, i tre scoprono che non atterreranno sulla Luna, perché l'enorme asteroide incontrato in precedenza ha fatto deviare il proiettile dalla rotta. Giacché passeranno vicino alla Luna, ad una distanza massima di 200 leghe (quasi mille chilometri)[12], decidono di fare delle rilevazioni della superficie del satellite. Un altro asteroide passa ed esplode vicino al proiettile, illuminando brevemente la

12 Precisamente 965,606 chilometri.

faccia nascosta della Luna e ai tre sembra di vedere laghi, foreste, perfino campi coltivati. Quello che vedono li fa infervorare sulla possibile esistenza di una civiltà selenitica: concludono che sulla Luna non abita alcun essere vivente, ma in passato il satellite può essere stato abitato da esseri intelligenti. Quindi si accorgono che il proiettile, dopo aver descritto un'ellisse attorno alla Luna, si sta allontanando dal satellite. Mettono in funzione i razzi sotto l'obice e fanno rotta verso la Terra, ove ammarano nelle acque dell'Oceano Pacifico, al largo del Messico, e vengono recuperati dalla corvetta *Susquehanna*, a bordo della quale, per fortunata coincidenza, vi è il segretario del Gun Club J.T. Maston. Tratti in salvo e recuperato il proiettile, i tre astronauti Barbicane, Nicholl e Ardan assaporano il meritato trionfo, raccontano la loro impresa ai giornali di tutto il mondo e costituiscono insieme la prima *Società Nazionale delle Comunicazioni Interstellari*.

Tra scienza e poesia

Pur presente in dose massiccia, l'elemento scientifico non fa ombra alle numerose, poetiche descrizioni della volta celeste e lascia spazio a un certo tono umoristico, che affiora spesso in molte situazioni. Poetiche sono le descrizioni della volta celeste, con le stelle e le costellazioni «di una purezza sì meravigliosa che avrebbe fatto impazzire un astronomo»[13], del Sole, che si staglia nel fondo del cielo nero «come la gola di un forno infiammato», della Luna che «per riflessione, gli rigettava i suoi fuochi e pareva immobile al centro del mondo stellare», della Terra, «prima grande macchina, che sembrava forare il firmamento, circondata ancora da un cordoncino argentato», e della Via Lattea, «un anello immenso, formato di una impalpabile polvere di stelle, quella Via Lattea nella quale il Sole non conta se non come un astro di quarta grandezza!». Gli aspetti umoristici sono rappresentati qui da Michel Ardan, in cui il lettore scopre l'allegra *verve* del burlone impenitente, quando comprende a modo suo i concetti algebrici pazientemente spiegatigli da Barbicane, quando fa il verso del gallo per svegliare i compagni assopiti, quando svolazzano all'interno dell'abitacolo polli e galline nascosti per scherzo dall'estroso francese. Una scenetta comica, da *vaudeville*, è quella in cui i tre, ubriacati da una dose eccessiva di ossigeno emessa per errore dalla macchina generatrice, si spartiscono la Luna e la nominano proprietà degli Stati Uniti, senza però potervi mettere piede.
Fra i particolari scientifici disseminati nel romanzo, ricordiamo che a bordo del proiettile l'ossigeno non è immagazzinato in bombole ma prodotto chimicamente dal congegno di Reiset e Regnault e l'anidride carbonica è eliminata mediante la potassa caustica. Durante il viaggio il vagone-proiettile procede per inerzia, sfruttando la spinta iniziale, quindi è in caduta libera, ma nella fase di rientro sfrutta i razzi frenanti sistemati da Barbicane sotto la base del proiettile.

13 Questa e le citazioni successive sono tratte da: J. Verne, *Dalla Terra alla Luna – Intorno alla Luna*, cit., p. 151.

Da scienza a fantascienza: errori e incongruenze

Errori e incongruenze, nonostante l'attenzione dell'autore per gli aspetti scientifici, sono stati riscontrati dai lettori dei romanzi "lunari" di Verne. Dato che il proiettile procede nello spazio per inerzia ed è in caduta libera, la sensazione di gravità all'interno dovrebbe essere assente. Invece i passeggeri del romanzo di Verne sono sottoposti prima alla gravità della Terra e man mano che si allontanano dal pianeta perdono lentamente peso fino ad arrivare ad un punto di totale assenza di gravità, per recuperarla gradualmente avvicinandosi al

satellite. Inoltre l'accelerazione impressa al proiettile alla partenza ovvero all'uscita dalla bocca del cannone, che Verne calcola in 11,2 chilometri al secondo, ben superiore ai 7,9 chilometri necessari per vincere la gravità terrestre, sarebbe stata in realtà molto maggiore, essendo il cannone lungo 300 metri. Si è calcolato che il proiettile, dovendo raggiungere in 300 metri la velocità di 11,2 chilometri al secondo, avrebbe dovuto in realtà avere una accelerazione all'interno stesso del cannone di 417,9 chilometri al secondo, corrispondente a 4200 *g* all'incirca[14]. Poiché il valore di accelerazione sopportabile dall'uomo è 12-15 g, lo sparo del proiettile dal cannone avrebbe schiacciato e frantumato persone e cose al suo interno, e non sarebbero bastate le imbottiture e gli ammortizzatori idraulici escogitati da Verne a preservarne l'integrità fisica. Incongruenze notevoli in *Intorno alla Luna* sono: il sistemare, da parte dei tre, nella limitata capienza dell'abitacolo scorte di viveri e acqua per un anno, in tale abbondanza da preparare anche le zuppe per i due cani ospitati a bordo; portare con sé nel viaggio anche cassette di semi da spargere sulla Luna dopo aver convenuto che il satellite è privo di atmosfera e non si ha modo di uscire sulla superficie lunare; aver la forza di giocare a domino, come si fanno trovare dai soccorritori Barbicane e Ardan, all'interno del proiettile, dopo la spaventosa velocità della discesa sulla Terra[15] e il terribile urto dell'ammaraggio. Avvicina il romanzo alla fantascienza pura l'ipotesi sostenuta energicamente da Michel Ardan della presenza di vita extraterrestre sulla parte nascosta della Luna: Ardan abbandona poi la sua ipotesi e i tre compagni concludono che il satellite non è attualmente abitato, ma è stato abitato, forse da una specie umana, migliaia di anni prima della comparsa dell'uomo sulla Terra.
Con Verne siamo nell'ambito della plausibilità scientifica, almeno teoricamente.

14 Con *g* si intende il valore medio dell'accelerazione dovuta alla forza di gravità alla superficie terrestre. Prendiamo questi calcoli da: G. Martina, *Il nostro amico satellite*, Mondadori, Milano, 1963[3], pp. 46-47.

15 Calcolata da Verne in 57.600 leghe, ossia 278.094,64 chilometri all'ora. A quella velocità il proiettile avrebbe dovuto disintegrarsi al rientro nell'atmosfera.

Wells, *I primi uomini sulla Luna*

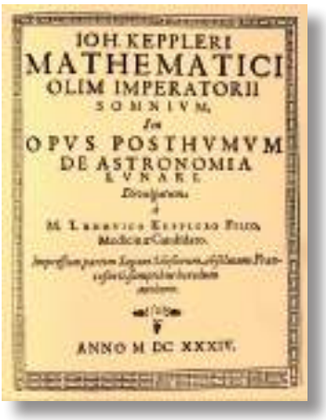
Un vero e proprio romanzo di fantascienza è, invece, quello di Herbert George Wells (1866-1946), *I primi uomini sulla Luna* (*The First Men in the Moon*), pubblicato nel 1901. Wells è un autore che sconfina spesso nella pura fantasia, si pensi a romanzi come *La guerra dei mondi*, che narra dell'attacco dei marziani al nostro pianeta, e *L'uomo invisibile*, in cui uno scienziato, Griffin, scopre una sostanza che gli dona l'invisibilità, o a racconti come *La porta nel muro*, ove la porta verde che appare al protagonista, Wallace, è il passaggio verso un'altra dimensione, un bellissimo giardino edenico di pace e di felicità senza eguali. Alla fantascienza, ove largo spazio ha la pura fantasia, qui rappresentata dalla sostanza antigravitazionale, la cavorite, scoperta dallo scienziato Cavor, dal dotare la Luna di un'atmosfera respirabile, seppur tenue, di acqua, vegetazione e di abitanti extraterrestri, i Seleniti, e dalla macchina per le comunicazioni interplanetarie mediante la quale vengono captati i messaggi che Cavor stesso invia dalla Luna, si aggiunge la descrizione distopica della società degli alieni, tema caro a Wells, che fu influenzato, per buona parte della sua vita, dal riformismo progressista. I Seleniti, infatti, si scoprono alla fine essere schiavi di un mostruoso capo, un gigantesco cervello pensante dal minuscolo corpo, il Gran Lunare, che agisce come uno spietato dittatore.

La trama del romanzo

Questa è la trama del romanzo. Lo squattrinato scrittore Bedford conosce nel villino di campagna in cui si è ritirato per comporre una commedia, uno strano personaggio, lo scienziato Cavor, che ha scoperto una misteriosa sostanza antigravitazionale, da lui ribattezzata "cavorite". Questa sostanza è capace di annullare la forza di gravità. Dopo alcuni pericolosi esperimenti Cavor costruisce una grande sfera di vetro e metallo, e la cosparge di cavorite. La sfera è quindi in grado di volare via dalla Terra e, opportunamente diretta da Cavor mediante l'apertura e la chiusura di pannelli esterni triangolari che annullano l'effetto di antigravità, di navigare nello spazio. Cavor convince Bedford ad associarsi a lui nell'impresa di volare fino sulla Luna. Così fanno i due. Approdati sul nostro satellite senza alcun problema se non quello di manovrare correttamente la navicella sferica, Cavor e Bedford scoprono che la Luna ha una tenue atmosfera respirabile, gassosa di giorno e addensata, in forma di neve, la notte, che sulla superficie cresce una ricca e strana vegetazione di piante fungiformi e spinose, e che vi sono anche esseri extraterrestri simili a grossi insetti. Scoprono anche la presenza di colossali animali bruchiformi, chiamati "vitelli lunari", delle cui carni i Seleniti si cibano. Dopo aver ingaggiato una breve ma dolorosa lotta con questi esseri dall'apparenza di insetti, i due sono catturati e condotti sotto la superficie del satellite, in un immenso e oscuro intrico di gallerie, di enormi cavità sotterranee, di pozzi abissali, e scoprono un gigantesco complesso meccanico sotterraneo, azionato dai Seleniti stessi, forse le macchine che danno vita ed energia al satellite. Dopo inutili tentativi di comunicare con gli alieni insettiformi, incatenati entro un'oscura caverna, Bedford e Cavor dopo molti sforzi riescono a trovare una via di fuga e a risalire alla superficie, ma si perdono tra la folta vegetazione lunare. Bedford riesce a trovare la sfera, sale a bordo e decolla via dalla Luna, senza darsi pensiero del compagno, che resta sul satellite. Tornato sulla Terra, Bedford racconta la sua storia tra l'incredulità generale e viene preso per un truffatore. Dopo qualche tempo riceve una serie di comunicazioni da uno scienziato olandese che lavora in un piccolo osservatorio del San Gottardo, Julius Wendigee. Costui ha inventato una macchina per le comunicazioni interplanetarie e riesce a capta-

re una serie di onde elettromagnetiche provenienti dalla Luna: si tratta dei messaggi che Cavor trasmette dal satellite, decifrati i quali Bedford può apprendere la triste sorte toccata al compagno. Catturato dai Seleniti, Cavor è stato condotto davanti alla massima autorità del satellite, il Gran Lunare, il dittatore supremo che è una sorta di enorme cervello pensante sorretto da un corpo mostruosamente rimpicciolito. Grazie a due Seleniti che fungono da interpreti, propriamente uno da comunicatore e l'altro, l'erudito, da vocabolario vivente, Cavor ha modo di comunicare con il Gran Lunare e viene a conoscere il funzionamento del mondo dei Seleniti, una società assai simile nella struttura ad un formicaio, ove ogni membro è educato a svolgere un preciso compito e modifica il suo corpo adattandolo alla funzione richiesta. Cosicché i Seleniti mostrano una grande varietà di forme corporee, ciascuna adeguata alla singola mansione di operaio meccanico, macellaio dei vitelli lunari, coltivatore, guardiano, guerriero, intellettuale, scienziato. La società si divide in classe lavoratrice e classe aristocratica, quest'ultima esentata dalle fatiche e vivente nei privilegi e nelle comodità (ritorna la bipartizione della società utopica in sfruttati e sfruttatori, come gli Eloi e i Morlocks in *La macchina del tempo*). Dai messaggi di Cavor Bedford apprende che la civiltà lunare non conserva il sapere in testi scritti ma lo affida alla memoria di una apposita classe di intellettuali, vere e proprie enciclopedie viventi che mettono i dati a disposizione di tutti. Il dialogo tra Cavor e il Gran Lunare mostra tutta l'irrazionalità e la violenza degli uomini sulla Terra. Il Gran Lunare rimane sgomento di fronte alle guerre che dilaniano l'umanità e che Cavor gli illustra nei dettagli: distruzioni, attacchi, disposizione degli eserciti e strategie dei generali. Il confronto tra le due civiltà è impietoso per gli uomini. Commenta il Gran Lunare: «Con la loro scienza i Seleniti si sviluppano e si modificano; l'umanità terrestre, invece, immagazzina la sua, facendo rimanere gli uomini allo stato di bruti armati»[16]. «A cosa servono le guerre?», chiede il Gran Lunare, senza

16 H.G. Wells, *I primi uomini sulla luna*, trad. di G. Mina, Mursia, Milano, 1990, p. 172.



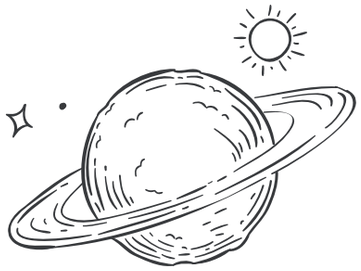
ottenere risposta, all'imbarazzato Cavor. Una domanda, questa, che mette in difficoltà il terrestre e riflette la tensione ideale, nel senso di un umanitarismo socialista, che anima la narrativa di Herbert George Wells. Ma Cavor si accorge poi di aver fatto un errore imperdonabile dipingendo la specie umana come una massa di folli bellicosi pronti a scannarsi l'un l'altro. Il Gran Lunare, preoccupato del fatto che, se Cavor ritornasse sulla Terra (evidentemente ignora che gli è impossibile, in quanto l'altro terrestre, Bedford, è già volato via dal satellite a bordo della navicella sferica) e divulgasse la sua scoperta, ossia la cavorite, darebbe agli uomini la possibilità di viaggiare facilmente nello spazio e di invadere la Luna, decide di farlo sopprimere. L'ultimo messaggio che riceve Bedford dalla Luna è l'estremo tentativo, disperato e ormai inutile, di rivelare agli uomini la composizione della cavorite.

Elementi fantastici e temi sociologici di un romanzo distopico

È un romanzo complesso e affascinante, nel quale gli elementi fantastici si intrecciano a temi di carattere sociologico nell'analisi della società dei Seleniti. Gli elementi fantastici riguardano la misteriosa sostanza della cavorite, che vince la gravità e permette i viaggi spaziali, e la conformazione della Luna (molto probabilmente attinta dal *Somnium* di Keplero)[17], con la sua tenue atmosfera, gassosa di giorno, e condensata in candida neve di notte, le valli lunari ricoperte di una strana e fitta vegetazione fungiforme, dai frutti velenosi, i giganteschi animali, chiamati «vitelli lunari», simili a lombrichi, delle cui carni si nutrono i Seleniti. Il sottosuolo della Luna è vuoto, un mondo sotterraneo costituito di tenebrosi meandri abissali e immense cavità, rischiarate dalla tenue luce azzurrina, con mari interni e città sotterranee. Accresce il fascino di *alterità* del contesto ambientale la descrizione degli abitanti del satellite, elemento che manca nei romanzi di Verne, giacché Barbicane, Nicholl e Ardan non scendono sulla Luna e il nostro autore preferisce attenersi alla plausibilità scientifica, non essendo, allora come oggi, dimostrata l'esistenza di una vita extraterrestre. I Seleniti sono esseri intelligenti, insettiformi, che ricordano in qualche modo creature come gli Ippomirmeci e gli Aerobalani della *Storia vera* di Luciano di Samosata (un omaggio letterario di Wells allo scrittore greco vissuto nel II secolo d. C.), alti quanto un uomo, ma dall'orribile volto che nulla ha di umano. I temi sociologici sono riflessi nella descrizione della società selenita. I Seleniti hanno infinite varietà di forme

17 Il *Somnium* dell'astronomo tedesco Giovanni Keplero (Johannes Kepler), scritto nel 1634, «il primo racconto di fantascienza» secondo Isaac Asimov, narra della descrizione della Luna fatta all'islandese Duracoto e a sua madre, la strega Fiolxhilde, da un demone abitante di Levania (la Luna). Il demone descrive il paesaggio lunare, i suoi abitanti e il misterioso ponte che congiunge la Terra all'isola di Levania. Il racconto fu scritto da Keplero per convincere i lettori della veridicità della teoria eliocentrica. Un commento scientifico al *Somnium* di Keplero è in P. Odifreddi, *Dalla Terra alle Lune. Un viaggio cosmico in compagnia di Plutarco, Keplero e Huygens*, Rizzoli, Milano, 2017.

corporee, tentacoli e antenne più o meno lunghe, corpi più o meno agili o tozzi, esili o muscolosi, perché ciascuno adatta la sua propria struttura alla funzione di operaio, guerriero, intellettuale, cortigiano, che deve svolgere: tutti però sono schiavi della volontà del Gran Lunare che domina incontrastato ed è signore delle loro vite e dei loro destini. L'incontro e il dialogo fra il terrestre Cavor e il Gran Lunare ricorda altri famosi incontri letterari fra alieni e terrestri o fra umani e strane creature, in cui i non-umani hanno modo di evidenziare le assurdità e le feroci follie che regolano il comportamento umano. Così è nell'incontro fra Lemuel Gulliver e i cavalli sapienti Huyhnhnm nei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift (1714) e in quello tra i filosofi e i due giganteschi abitanti di Saturno e di Sirio in *Micromegas* di Voltaire (1752), e è possibile che Wells abbia voluto omaggiare in questo episodio i due grandi predecessori. Un diretto omaggio a Verne è la citazione del proiettile di *Dalla Terra alla Luna*, che Cavor peraltro dichiara di non conoscere. Quella di Wells è in fondo una triste distopia, giacché la civiltà lunare ha plasmato una società divisa in sfruttati e sfruttatori, che una amara conclusione suggella: l'idealista Cavor, che pone la scienza al sommo dei valori, muore sacrificato proprio in nome di quella scienza che lo ha spinto alla temeraria impresa da ulisside; il materialista Bedford, che progetta di arricchirsi finalmente con l'oro che ha scoperto in enormi quantità sulla Luna, perde definitivamente la possibilità di ritornare sul satellite perché la sfera volante gli viene rubata da un dispettoso e avventato monello.



Salgari, *Alla conquista della Luna*

L'ultimo testo che esaminiamo fa parte della produzione fantascientifica, minore e poco nota, del maestro dei romanzi d'avventura Emilio Salgari (1862-1911), il creatore del ciclo dei pirati della Malesia e di cento altri romanzi di corsari, pirati e avventurieri. Salgari, nella sua sterminata produzione, volle seguire anche le orme di Verne, restando però ben al di sotto dello scrittore di Nantes: suoi sono romanzi come *2.000 leghe sotto l'America*, *Le meraviglie del Duemila*, *Il re dell'aria*, *I figli dell'aria*, *La Stella Filante*, *Il treno volante*, *Attraverso l'Atlantico in pallone*, *I naviganti della Meloria*, *Al Polo Nord in velocipede*, che nei titoli e nelle trame ricordano non poco i testi verniani[18]. A dispetto degli scarsi e piuttosto ingenui dettagli tecnico-scientifici, gli scritti "fantascientifici" di Salgari conservano la vivacità narrativa e il tono epico-avventuroso dei suoi capolavori[19]. A questa produzione si iscrive anche il racconto *Alla conquista della Luna*, pubblicato nel 1904 per la collana "Bibliotechina Aurea Illustrata" dell'editore Biondo di Palermo.

Trama del romanzo

È la storia del tentativo fallito di approdare con una macchina volante sul nostro satellite. L'inizio del racconto presenta la tipica atmosfera esotica della narrativa salgariana. In un isolotto delle Canarie, abitato da pochi pescatori, l'isola di Allegranza, approda un giorno una nave brasiliana, da cui scendono alcuni marinai che trasportano varie casse a riva e poi costruiscono un fossato e una palizzata lasciandovi all'interno le casse stesse. Poi se ne vanno la notte stessa, com'erano venuti, misteriosamente. Al mattino, agli abitanti che si avvicinano alla palizzata appaiono due anziani individui, che si presentano al capo dell'isola, l'*alcade* Faja, come due scienziati brasiliani, incaricati di tentare un grandioso esperimento con la macchina speciale che stanno montando: la conquista della Luna. Spiegano quindi il funzionamento della macchina, che somiglia ad una cupola con la parte superiore formata da lastre di metallo incastrate in telai d'alluminio e quella inferiore coperta da enormi specchi e da una serie di doppie eliche. Mediante i nuovissimi specchi "insolatori", spiega uno dei due scienziati, Souza, la macchina può assorbire l'energia solare e convertirla in energia meccanica, mettendo in moto le eliche con una velocità tale da volare nel cielo e staccarsi dalla Terra. Quindi i due scienziati, Carvalho e Souza, terminato il montaggio della macchina, si congedano dagli stupefatti pescatori, entrano nella navicella e partono. La macchina si innalza velocissima, in perfetta verticale, luminosa come una massa di fuoco, lanciando fasci di luce accecante in tutte le direzioni, e si perde nello spazio celeste. Prima di partire, Souza consegna all'*alcade* un tubo di metallo sigillato, contenente i documenti della loro impresa,

18 Sulla fantascienza di Emilio Salgari ricordiamo: C. Falessi, *Le straordinarie meraviglie del capitano Salgari*, in «Abstracta», n. 2, 1986, pp. 83-85; G. de Turris, *Salgari Duemila*, in «Liberal», n. 15, dicembre 2002-gennaio 2003, pp. 158-165. Sulle proiezioni avveniristiche dello scrittore veronese si veda anche A. Nobile, *L'Europa del Duemila nella visione di Emilio Salgari*, in Atti del Convegno Internazionale *Il commercio delle idee nella cultura europea* (Genova, 12-17 maggio 1986), a cura di M.A. Raschini, vol. II, Japadre, L'Aquila-Roma, 1987, pp. 771-779.

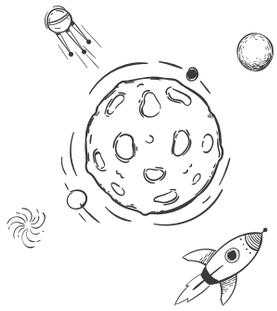
19 Su Salgari scrittore riportiamo questo giudizio di Bruno Traversetti (da: B. Traversetti, *Introduzione a Salgari*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 10): «Egli è stato, anche se nei confini senza dubbio angusti della sua qualità stilistica e della sua superficialità culturale, l'ultimo scrittore del nostro Ottocento capace di ridestare il vecchio spirito del *romance*, adeguandolo al gusto e alle esigenze esteriori del verismo positivista».

e lo prega di riconsegnarlo, a sua volta, al comandante di un vascello che prossimamente approderà all'isola. E così è. Dopo tre mesi approda una nave spagnola, il cui comandante chiede a Faja il tubo metallico che questi aveva avuto dallo scienziato Souza. Avutolo, il capitano fa vedere un tubo identico, che era stato rinvenuto da una nave francese a quattrocento miglia dalla costa portoghese, nell'Oceano Atlantico. Il capitano apre il cilindro e legge il documento in esso contenuto: un foglio di cartapecora scritto da Carvalho e Souza, i due scienziati brasiliani membri dell'Accademia scientifica di Rio de Janeiro. In esso i due affermano di aver lanciato il tubo sulla Terra a 9500 metri di altezza, confermano che la macchina volante funziona perfettamente e prevedono di uscire dall'atmosfera terrestre entro tre ore. Quindi viene aperto il tubo di Faja ed estratto il documento ivi contenuto il capitano legge la spiegazione di Carvalho e Souza della loro impresa e il funzionamento della macchina volante:

> Rio Janeiro, 24 luglio 1887. La notizia della fondazione della Società solare costituitasi a Parigi e la scoperta degl'insolatori, fatta dall'americano Calver, ha suggerito a noi l'idea di costruire una macchina, che potesse funzionare senz'altro bisogno che del calore del sole e permettere di tentare un'esplorazione nello sconfinato firmamento. Le splendide prove date dagl'insolatori, che ora funzionano così magnificamente in varie città africane, mettendo in moto delle macchine che vengono usate per la distillazione dell'acqua, ci hanno convinti della possibilità della cosa. Dopo lunghi studi e lunghe esperienze, noi siamo riusciti a costruire degl'insolatori di tale potenza, da poter accumulare tanto calore da fondere perfino il ferro. Portare l'acqua allo stato d'ebollizione anche la più intensa, e mettere in moto delle macchine poderose senza aver bisogno del carbone, era un gioco per noi. Ottenuta la forza abbiamo costruito dei motori e quindi una macchina volante sufficiente per l'innalzamento[20].

Altri due tubi vengono poi ripescati, uno nell'Atlantico e l'altro nel Pacifico, ma dei due astronauti non si sa più nulla.

Quattordici mesi dopo una nave inglese raccoglie un naufrago su un'isoletta disabitata delle isole Condor, a sud dell'India: l'individuo è un vecchio, senza indumenti, dal volto ricoperto di cicatrici e dalla lunga barba bianca. A chi lo interroga l'uomo, che sembra aver subito un forte trauma, può dire soltanto di chiamarsi Souza e di essere caduto dal cielo. Viene internato in un manicomio, e lì trascorre il resto dei suoi anni. Così Salgari suggella il suo racconto: «È probabile che per qualche causa [la macchina] fosse caduta e che dei due scienziati il solo Souza, chi sa per quale miracolo, fosse sfuggito alla morte, salvandosi su quell'isolotto perduto nell'Oceano Indiano»[21].



Tra fiaba e fantascienza: il pessimismo di Salgari

È un racconto fiabesco più che fantascientifico, ma senza il lieto fine. I due scienziati precipitano, come si evince chiaramente nel finale, con la loro macchina volante nell'Oceano e solo il più fortunato dei due riesce a salvarsi. Il fallimento del disegno di giungere fin sulla Luna, a differenza dei romanzi di Verne e Wells, riflette il pessimismo dello scrittore sul futuro dell'uomo, in quanto creatura fallibile e imperfetta, anche se può fruire delle risorse che gli mette a disposizione il progresso scientifico. Al riguardo Salgari è qui avaro di dettagli, e quei pochi che narra sono alquanto ingenui: a parte la potenza immaginaria dei prodigiosi "insolatori", un motore a eliche, come quello descritto dallo scienziato Souza, difficilmente avrebbe potuto imprimere alla sfera volante una velocità tale da farla staccare dalla Terra. Probabilmente il pessimismo sconfortato dello scrittore veronese affonda le sue radici non solo nelle sue travagliate vicende personali (i debiti assillanti, l'infermità mentale dell'adorata moglie Ida, le dispute con gli editori a cui rinfacciava d'essere sfruttato), ma anche nella catena di fallimenti, alcuni dei quali orribilmente tragici, che costellarono al tempo dello scrittore la via dell'ascensione umana al cielo. Salgari lesse quelle tristi notizie e le visse probabilmente come un tradimento che la scienza perpetrava al coraggio e alla fiducia di quegli uomini avventurosi che, a bordo dei loro palloni, osavano sfidare la natura. A queste tragedie dell'aria Salgari dovette essere assai sensibile, perché dall'universo esoticamente immaginario che si era creato a tavolino lo riportavano alla cruda realtà dei limiti umani. Nel romanzo *Attraverso l'Atlantico in pallone* (1896), infatti, il protagonista, l'erudito ingegnere Mister Kelly, proprietario del pallone aerostatico con cui intende raggiungere l'Europa dal Canada, narra all'attonito passeggero O'Donnell i drammi che costellarono le prime ascensioni umane, compilando un martirologio di eroi dell'aria, da Pilâtre de Rozier e Romain che nel 1785 precipitarono col loro pallone in Francia nel tentativo di attraversare la Manica fino agli aeronauti Crocé-Spinelli e Sivel, caduti con il loro aerostato Zenith da una quota di 8600 metri in Francia nel 1875. Altre tragedie più recenti non dovettero mancare di impressionare Salgari, come la morte del pioniere dell'aviazione e precursore dei fratelli Wright, il tedesco Otto Lilienthal, caduto a Berlino con il suo aliante nel 1896, e quella dell'esploratore svedese Salomon August Andrée, precipitato nel 1897 nel tentativo di raggiungere con una mongolfiera il Polo Nord.
La vita di Salgari fu prematuramente troncata dall'orribile suicidio, un harakiri alla maniera dei samurai, il 25 aprile 1911, in un bosco presso Torino. Le lettere che lasciò hanno dissipato qualsiasi dubbio sul fatto che lo sfortunato scrittore fosse indotto all'estremo gesto dagli assillanti debiti e dalla malattia della moglie, le cui cure non era più in grado di pagare[22]. La disperazione di non poter più provvedere alle necessità della fami-

20 E. Salgari, *Alla conquista della luna*, in *I racconti della Bibliotechina Aurea Illustrata*, vol. II, Fabbri Editori, Milano, 2003, p. 37.

21 Ivi, p. 39.

22 I documenti sul suicidio di Salgari sono riportati in G. Arpino, R. Antonetto, *Vita, tempeste, sciagure di Salgari il padre degli eroi*, Rizzoli, Milano, 1982, pp. 71-75.

glia spinse Salgari a inscenare un suicidio tanto orrendo quanto spettacolare, alla maniera dei suoi esotici personaggi.
Meno di un anno prima, il 27 settembre 1910 un altro eroe dell'aria, l'aviatore peruviano Jorge Antonio Chávez Dartnell, noto come Geo Chávez, era morto all'ospedale di Domodossola dopo essere precipitato con il suo aereo al termine della prima trasvolata delle Alpi.

Applicazioni didattiche

Il presente lavoro può essere utilizzato per un percorso di letture in una classe del biennio delle scuole medie superiori. I testi di riferimento sono i seguenti: J. Verne, *Dalla Terra alla Luna – Intorno alla Luna*, trad. di F. De Rosa, Mursia, Milano, 1990[12]; H.G. Wells, *I primi uomini sulla luna*, trad. di G. Mina, Mursia, Milano, 1990 rist.; E. Salgari, *Alla conquista della luna*, in *I racconti della Bibliotechina Aurea Illustrata*, vol. II, Fabbri Editori, Milano, 2003, pp. 30-39.
Per una scelta di capitoli significativi suggeriamo i capp. XXV, XXVI, XXVII, XXVIII di *Dalla Terra alla Luna*, i capp. I, II, III, XVII, XVIII, XXII e XXIII di *Intorno alla Luna*, i capp. XXV e XXVI del romanzo di Wells e la lettura integrale del breve racconto di Salgari. Il docente può elaborare questionari di comprensione e analisi dei seguenti aspetti dei testi letti:

- esame narratologico dei personaggi (descrizione fisica, comportamento, motivazioni all'impresa del viaggio lunare);
- aspetti scientifici dei romanzi e loro plausibilità;
- il pacifismo dei personaggi di Verne;
- spiegazioni del successo e del fallimento del viaggio verso la Luna in Verne e in Salgari
- il confronto di civiltà tra i Seleniti e i Terrestri in Wells.

Inoltre gli studenti potrebbero spiegare le ragioni per cui le grandi potenze (USA, Russia, Cina) hanno abbandonato per mezzo secolo, dopo la missione Apollo, l'obiettivo di inviare astronauti sulla Luna.
Si aggiunge infine un esercizio di scrittura creativa: immedesimandosi in uno dei personaggi dei testi letti, gli studenti potrebbero scrivere il loro personale diario di viaggio dalla Terra alla Luna.

LA SCRITTURA AI TEMPI DEI SOCIAL: wattpad

di **Valentina Torchia**

Nato nel 2006 da un'idea di Allen Lau e Ivan Yuen, due ingegneri canadesi, Wattpad è una piattaforma di lettura e scrittura online tra le più famose al mondo.

Valentina **Torchia**

Giornalista scientifica e autrice di romanzi per bambini e ragazzi

Sono numerosi i casi letterari sfornati a partire da storie pubblicate su questo social, per non parlare dei film e delle serie TV nate da idee "postate" per la prima volta su questa piattaforma, il cui pubblico è composto per lo più da lettori giovani, con un'età inferiore ai 30 anni, in particolare preferito da adolescenti e pre-adolescenti.

Che cos'è e come funziona

Wattpad è una piattaforma di lettura e scrittura sociale, disponibile tramite App per cellulare o sito web. In altre parole, gli utenti possono leggere o pubblicare qualsiasi contenuto (scritto) originale, oppure opere non protette da copyright[1].

1 R. Davies, *Collaborative Production and theTransformation of Publishing: The Case of Wattpad,* in J. Graham, A. Gandini (eds), *Collaborative Production in the Creative Industries,* London, University of Westminster Press, 2017, pp. 51-67.

Funziona come un qualsiasi altro *social network*. Per accedere è infatti necessario registrarsi creando un proprio *account*, procedura del tutto simile a quanto avviene nel caso di social più conosciuti, quali ad esempio *Facebook* o *Instagram*. Una volta effettuato il primo accesso, si può procedere a personalizzare il proprio profilo, aggiungendo foto e una breve descrizione di sé.
A questo punto, si può cominciare a leggere o scrivere storie. Sono raggruppate in circa 12 categorie – che spaziano da quelle più tradizionali, come "avventura", "fantascienza", "romanzi rosa", "narrativa generale" – a definizioni colorite come "lupi mannari" o "vampiri", che vanno a identificare sottogruppi di generi più specifici.
Esistono anche opere consigliate direttamente dallo staff di Wattpad, che sono riunite nella categoria *Storie in primo piano*. Inoltre, come avviene per qualsiasi altro *social network,* è possibile usufruire di un

algoritmo (dal funzionamento spesso difficile da decifrare) che consiglia agli utenti nuove storie da leggere, facendole comparire sulla *Homepage*, in base probabilmente alle scelte su letture precedenti. Ogni storia viene presentata all'utente corredata di alcune caratteristiche come il titolo, la copertina, una breve sinossi, il numero di visualizzazioni e interazioni che altri utenti hanno avuto con la storia stessa. Si tratta quindi di un approccio non molto dissimile da quanto avviene in una normale libreria, dove il libro viene di fatto scelto in base a copertina, titolo e sinossi presente su alette o quarta di copertina[2].
L'autore può selezionare il linguaggio e inserire delle parole chiave che faciliteranno la reperibilità della sua opera[2].

Feuilleton o Wattpad? Storie a puntate

Ispirandosi a ben più illustri predecessori, Wattpad si basa su un meccanismo di pubblicazione "a puntate". Le storie non vengono infatti pubblicate per intero, ma vengono suddivise in capitoli, postati sequenzialmente, uno dopo l'altro.
La piattaforma consiglia di pubblicare frequentemente o con costanza, per fidelizzare i lettori che, di fatto, seguono la storia un po' come negli anni '90 si seguivano le serie TV: una o due volte la settimana, spesso in giornate prestabilite. È l'autore a scegliere la frequenza di pubblicazione e la lunghezza dei capitoli, che viene misurata non in pagine, ma in "minuti di lettura".
La misura del successo di una storia sono le letture. Ovvero, il numero di volte in cui il singolo capitolo viene letto dall'inizio alla fine.
L'autore di una storia può accedere a una sezione chiamata *Statistiche*, che raggruppa i dati di navigazione delle persone che hanno letto quell'opera: ci sono dati su età e genere dei lettori, nonché sull'andamento temporale del numero di letture e commenti, e sulla quantità di voti.
Una delle caratteristiche distintive di Wattpad è quella che consente ai lettori di interagire attivamente con l'autore e con la sua opera. È infatti possibile, per chi legge, fornire un riscontro positivo all'autore votando ogni capitolo con una "stellina". È anche possibile, come avviene in altri social, commentare: in questo caso, i lettori possono inserire un commento alla fine di ogni capitolo, oppure esprimere la loro opinione in corrispondenza di singoli paragrafi dei vari capitoli.
Si tratta quindi di un processo di scrittura che in un certo senso potrebbe essere definito comunitario, anche se non sempre gli autori seguono i consigli o le richieste avanzate dai propri lettori nei commenti.
Ecco quindi che questa dinamica sposa perfettamente l'affermazione di Julio Plaza secondo cui «Nel cyberspazio, tutti sono autori, nessuno è autore. Tutti noi siamo produttori-consumatori: in tal modo, la vecchia e reticente distinzione tra coloro che creano e coloro che godono dell'arte viene solennemente abbattuta»[3].

Chi legge e chi scrive? Un po' di numeri

Secondo i dati diffusi dalla compagnia nel 2019, sono più di 80 milioni gli utenti iscritti al sito, con 22 miliardi di minuti spesi sulla piattaforma ogni mese (circa mezz'ora al giorno per ogni utente), e circa mezzo miliardo di storie disponibili per la lettura[4].
Circa l'80 per cento degli utenti sono di età inferiore o uguale ai 30 anni: il 40 per cento è incluso nella fascia d'età compresa tra i 13 e i 17 anni, mentre un altro 40 per cento tra i 18 e i 30 anni[5].

Casi editoriali

Nonostante un certo scetticismo da parte della comunità letteraria, negli ultimi anni diverse case editrici hanno scelto alcuni dei propri autori proprio su Wattpad, secondo un meccanismo che somiglia molto al fenomeno dei libri scritti da *influencer* di vario tipo (*Youtuber*, *Tiktoker*, *Instagrammer*). In poche parole, viene scelto colui che è sostenuto da una *community* di lettori, che gli ha già dimostrato la preferenza e che sicuramente acquisterà il libro del suo beniamino. La differenza rispetto ai comuni "libri da *influencer*" sta nel fatto che qui effettivamente il pubblico segue un autore perché ne gradisce la scrittura o comunque le storie che crea.
Ma veniamo ai nomi: chi sono gli autori che hanno sfornato alcuni dei casi letterari con incassi a sei cifre degli ultimi anni?
La più conosciuta è senza dubbio Anna Todd, classe 1989, che nel 2013 ha cominciato a postare su Wattpad il romanzo *After*: si tratta di una fan fiction su Harry Styles, famosa pop-star del gruppo *One direction*. Il romanzo, che ha raggiunto circa 1,5 miliardi di letture sulla piattaforma, è poi stato pubblicato negli Stati Uniti da Simon & Schuster, diventando negli anni successivi un best seller da più di 11 milioni di copie.
Prima di diventare una scrittrice su Wattpad, e poi di vedere le sue storie pubblicate da un editore tradizionale, Anna Todd ha lavorato per una catena di ristoranti e in alcuni negozi di bellezza. Dice di sé che la lettura, le boy band e i romanzi d'amore sono da sempre le sue passioni e che finalmente ha trovato il modo di combinarli insieme. Continua a pubblicare la prima bozza dei suoi libri su

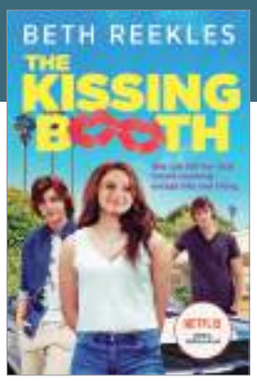
2 P.M. Farias Coelho et al., *Education, technology and creative industry: a case study of Wattpad,* «Cadernos de Pesquisa», 49/173, São Paulo (BR), 2019; Epub Oct 17, 2019.

3 Ivi.

4 *Wattpad Announces 80 Million Monthly User Milestone*, https://company.wattpad.com/blog/2019/8/15/wattpad-announces-80-million-monthly-user-milestone (ultima visita: 30 settembre 2020).

5 Dati riportati da: H.C. Cuccinello, *$400M Fiction Giant Wattpad Wants To Be Your Literary Agent,* Forbes, https://www.forbes.com/sites/hayleycuccinello/2018/09/24/400m-fiction-giant-wattpad-wants-to-be-your-literary-agent/#d82c7732aaeb (ultima visita: 30 settembre 2020).

Cristina Chiperi



Wattpad, dove prosegue il suo rapporto diretto con i lettori[6].
Anche in Italia abbiamo alcuni casi di successo. Clara Ciompi, che nel 2017 ha cominciato a scrivere il romanzo *Tutto il buio dei miei giorni* sulla piattaforma social, ha raggiunto e superato i 4 milioni di letture. Numeri che hanno attirato l'attenzione della Sperling&Kupfer, che ha poi pubblicato la storia in versione cartacea.
Come lei, molte altre, tra cui Sabrynex (classe 1999) e Sarah Dardick (nata nel 1997), che pubblicano con Rizzoli.
Non si può trascurare Cristina Chiperi, autrice di *My dilemma is you*, primo di una saga che ha venduto oltre 200mila copie in Italia, e di altri romanzi, pubblicati da Garzanti.
Cristina Chiperi ha cominciato a scrivere su Wattpad a soli 14 anni. Non dal computer, ma direttamente sul cellulare, da mezzanotte alle tre del mattino. Si dichiara grande lettrice di fantasy come *Hunger games*, ma anche di storie contemporanee come i romanzi di John Green[7].
Oggi continua a scrivere sulla piattaforma, perché, come spiega, «Wattpad mi dà la possibilità di condividere le mie storie con altre persone, subito. Avere un loro parere, sapere cosa pensano della mia storia e avere i commenti in diretta è la cosa più bella [...]. Appena posto un capitolo subito arrivano i pareri delle ragazze che fanno ipotesi sui capitoli successivi»[8].
Ipotesi e consigli che Cristina Chiperi dichiara di non ascoltare, scegliendo di prendere decisioni che rendano le storie meno prevedibili al suo pubblico.
La lista dei nomi di persone che hanno utilizzato Wattpad come trampolino di lancio verso il mondo dell'editoria potrebbe allungarsi ancora, anche perché fare *scouting* sui *social* rappresenta ormai una pratica piuttosto diffusa tra gli editori.

Dal web allo schermo

Alcune delle opere di maggior successo su Wattpad sono diventate film o serie TV. Parliamo ancora di *After*, approdato al cinema nel 2019.
Da segnalare anche il romanzo *Kissing booth* della quindicenne americana Beth Reekles, che dopo aver totalizzato oltre 15 milioni di letture sul social network è diventato un film Netflix.

Secondo quanto affermano i CEO di Wattpad, la piattaforma mira sempre più a espandere la propria sfera di influenza anche verso produttori di cinema e televisione, e non solo verso l'editoria tradizionale.

Luci e ombre di Wattpad

Scrivere su Wattpad rappresenta senza dubbio un modo per gli scrittori esordienti (siano essi adulti o più giovani) di farsi conoscere e mettere alla prova la propria scrittura. Ma sorge spontanea la domanda sulla qualità: possibile che un lavoro autopubblicato possa avere la stessa dignità, e addirittura un pubblico più vasto, rispetto a un'opera che passa attraverso i canali dell'editoria tradizionale?
La risposta è: a volte sì, a volte no. Da una parte troviamo storie scritte con accuratezza e passione, anche se con qualche trovata ingenua. Però, curiosando tra le opere postate sulla piattaforma, è facile notare come molte, anche tra le più popolari, siano scritte in un italiano discutibile, con un lessico povero, spesso condito di banali errori ortografici o grammaticali, oppure da *cliché* triti e ritriti.
Per lottare contro questa scarsa qualità, molti utenti "virtuosi" si impegnano a

6. M. Pessl, *Marisha. An interview with Anna Todd*, Marisha Pessl blog https://marishapessl.com/interview-anna-todd/ (ultima visita: 30 settembre 2020).

7. R. Spadotto, *Cristina Chiperi la scrittrice cult tra le ragazzine. Ho venduto 200 mila copie*, in «Gente», 25 gennaio 2020 https://www.pressreader.com/italy/gente-italy/20200125/284013309087219 (ultima visita: 30 settembre 2020).

8 S. Tortora, *Cristina Chiperi e Starlight*, in «Focus Junior», 8 marzo 2017 https://www.focusjunior.it/interviste/cristina-chiperi-e-starlight/ (ultima visita: 30 settembre 2020).

pubblicizzare le opere che secondo loro sono più originali o meglio curate. Non tutti i *Wattpadder* sono di scarse pretese: molti lettori, infatti, organizzano concorsi e sfide in cui vengono votate e premiate le opere più meritevoli, scelte in base a diversi criteri di valutazione (originalità della storia, scorrevolezza e correttezza della lingua, ecc...).

La parola all'editore

Wattpad è una piattaforma dove lo scrittore può di fatto prescindere dalla casa editrice, per raggiungere il proprio pubblico in maniera diretta, senza intermediari.
Abbiamo però visto che la pubblicazione "tradizionale" sembra essere un obiettivo, in alcuni casi raggiunto, dagli autori che si cimentano su Wattpad, e che decreta il passaggio tra la figura di scrittore amatoriale e quella dell'autore, nel senso classico del termine.
Sorge quindi spontaneo chiedersi quale sia l'opinione di un editore tradizionale riguardo a piattaforme di scrittura come questa.
Ci risponde Valentina Manzetti, *fiction editor* per DeA Planeta Libri: «Wattpad è un grande collettore di storie per tutti i gusti, ma trovare una vera gemma, una storia potente, ben scritta e architettata è tutta un'altra faccenda. È talmente raro che quando succede grido al miracolo».
Perché un editore tradizionale sceglie (oppure no) di pubblicare un libro estratto da questa piattaforma? «Perché ci vediamo del potenziale. Di solito siamo attratti dalle visualizzazioni o dallo *sharing* che una storia ha avuto, ma poi, una volta che la si legge, i criteri diventano altri.
La storia, la scrittura, il tema affrontato. Non occorre che tutto sia perfetto (è impossibile), ma se una di queste voci è abbastanza forte da prendere alla pancia, allora è fatta»[9]. Proseguendo, ci preme sottolineare un'altra sua opinione: gli editori non hanno dunque pregiudizi eccessivi sulle storie, ma ci sono aspetti positivi e negativi.
«Sono piattaforme con un'offerta di storie estremamente variegata, c'è di tutto», spiega ancora Valentina Manzetti. «Per gli autori più fortunati queste piattaforme si trasformano in trampolino di lancio per la vera pubblicazione e distribuzione al pubblico – negli anni ci sono stati alcuni casi particolarmente eclatanti. Un aspetto negativo? C'è di tutto, tutti possono iscriversi e pubblicare storie, per questo trovare qualcosa di buono non è affatto semplice».

Lockdown: quando gli scrittori tradizionali sono sbarcati su Wattpad

Durante il difficile periodo della quarantena, che ha dato una pesante battuta d'arresto al mercato editoriale, annullando inoltre un calendario ricco di incontri e festival, alcuni scrittori hanno deciso di non lasciare soli i propri lettori.
L'iniziativa "Botteghe aperte", promossa da *Book on a tree,* l'agenzia di *stoytelling* specializzata in produzioni per ragazzi, ha creato nuove opportunità per i più giovani. Alcune autrici e autori di letteratura giovanile hanno condiviso con i lettori le loro stesure "di bottega": non si tratta in questo caso di semplici storie a puntate, ma di prime stesure spesso accompagnate da note degli autori per spiegare questo o quel dettaglio, oppure il motivo di una determinata scelta intercorsa nella narrazione delle storie, progettate specificatamente per essere postate a puntate su Wattpad.
Tra gli autori coinvolti in questa iniziativa, c'è anche Manlio Castagna, scrittore ed ex direttore artistico di *Giffoni Film Festival*, che ha risposto alle nostre domande per raccontare come mai uno scrittore tradizionale sceglie di pubblicare su una piattaforma come Wattpad.
«Per sperimentare nuove forme di avvicinamento ai lettori. Perché Wattpad è un laboratorio affascinante per cortocircuitare le tue idee con il mondo esterno. E durante il lockdown è stato assolutamente necessario»[10].
Lettori "tradizionali" e lettori "virtuali": ha notato differenze?
«I lettori di Wattpad sono più sfacciati e privi di filtri. Seguono con passione e la possibilità di interagire in tempo reale con chi scrive li rende più partecipi dell'evoluzione della storia»[11].
Per quanto riguarda la scrittura, Manlio Castagna ci spiega che una caratteristica interessante di Wattpad è la possibilità di inserire contenuti multimediali, come *link* a video o immagini, per arricchire il testo. «Questo ti impone – aggiunge l'autore – di pensare in maniera più "olistica". E anche la considerazione della brevità del capitolo aiuta a ridisegnare il modo in cui strutturare le frasi, il ritmo, i dialoghi».
Secondo Manlio Castagna, Wattpad può essere una palestra importante dove allenare certi "muscoli" della scrittura che spesso sono poco sollecitati durante la creazione del romanzo tradizionale.
«Negativa, invece, la proliferazione di ogni genere di storia», spiega Manlio Castagna. «talvolta mal scritta, spesso superficiale e allestita solo per una vanitosa caccia alle visualizzazioni. Wattpad segue il *trend* degli altri social: un *like* vale più di un approfondimento critico e una *view* più di una autentica *read*»[12].

Conclusioni

Nonostante alcune perplessità, possiamo affermare che Wattpad rappresenta una nuova modalità per diffondere romanzi, racconti e poesie. Un luogo visitato da migliaia di lettori, affamati di storie. Forse l'editoria dovrebbe interrogarsi sul perché masse consistenti di ragazzi si rivolgano alla rete, piuttosto che alle librerie. E dovrebbero farlo anche gli scrittori che parlano ad adolescenti e pre-adolescenti. Al di là dei contenuti attuali, piattaforme come Wattpad rappresentano un banco di prova (per nulla clemente) dove poter testare le proprie storie e, perché no, ascoltare anche il parere dei lettori, la cosa più preziosa che uno scrittore possa desiderare.

9 Da intervista epistolare con Valentina Manzetti in data 28-09-2020.

10 Da intervista epistolare con Manlio Castagna in data 26-09-2020.

11 Ivi.

12 Ivi.

di **Christiane Connan-Pintado**

DAL RACCONTO AL TEATRO CONTEMPORANEO PER I GIOVANI. LA MESSA IN SCENA DELLE EMOZIONI*

Traduzione di **Luciana Loschiavo**

*Ch. Connan–Pintado, *Du conte au théâtre contemporain pour la jeunesse. De la mise en scène des émotions*, articolo pubblicato in «Ondina/Ondine», 5/2020, pagg. 8-21.

Christiane **Connan-Pintado**

MCH HDR ESPE Università di Bordeaux 4

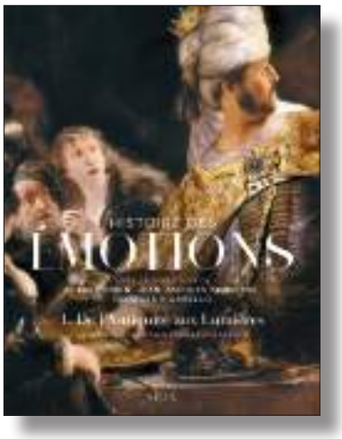
Le emozioni sono al centro della ricerca universitaria, come attestano numerose manifestazioni[1] e recenti pubblicazioni scientifiche in diverse discipline: una *Storia delle emozioni* in tre volumi (Corbin e al., 2016-17) e diversi studi letterari, quali *L'emozione, potere della letteratura?* (Bouju e Gefen, 2012) e *Difesa per un rinnovo dell'emozione in letteratura* (Vernay, 2013)[2]. Non appare quindi inopportuno soffermarsi su questa questione nel campo particolare che ci riguarda, quello dei libri per i giovani.

Inoltre, questa focalizzazione sugli affetti conferma un altro campo di ricerca, quello che si interessa da quindici anni al soggetto lettore (Rouxel e Langlade, 2014) riabilitando una forma di approccio soggettivo della letteratura, che non andrebbe affrontato solo dal lato del testo, poiché il lettore-recettore, carico anch'egli di emozioni, di sentimenti e di passioni, è coinvolto attivamente nella lettura.

Per tentare di contribuire a questa riflessione, ci rifaremo ai racconti del nostro patrimonio culturale e alla loro estensione nel campo del libro per giovani attraverso le numerose riscritture di cui essi

1 Si veda l'invito alle comunicazioni (CFP) del colloquio universitario internazionale che si è tenuto a Poitiers intitolato *La tavolozza delle emozioni* dal 3 al 5 ottobre 2018 https://www.fabula.org/actualites/la-palette-des-emotions_86593. php (consultato il 04/09/2019).

2 Vedere anche Raphael Baroni e Antonio Rogriguez (eds.), *Les Passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*, Università di Losanna, *Etudes de Lettres*, n. 295 (2014/1). Accessibile on line sul sito https://www.unil.ch/edl/fr/home/menuinst/table-des-sommaires/2010-2014/295-20141.html



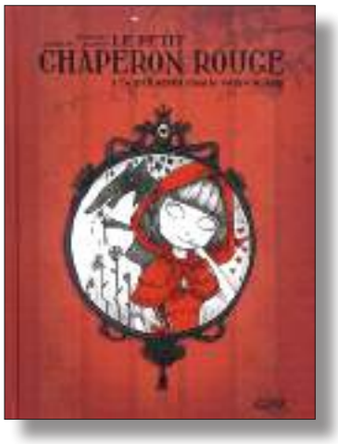
sono oggetto. Secondo Emmanuel Bouju e Alexandre Gefen, i differenti generi «sollecitano ciascuno a modo suo, in una strategia volontaria, una certa capacità di governare l'emozione» (Bouju e Gefen, 2012, p. 8); così si può ipotizzare che le trasposizioni teatrali dei racconti siano favorevoli all'espressione e alla comunicazione delle emozioni.
Si tratta, dunque, di interrogarsi sulle modalità e sulle conseguenze di un tale transfert di genere: così, cammin facendo, ci si potrà chiedere in quale misura i racconti, "forme semplici" dalle figure manichee, si prestano a delle incarnazioni, a delle interpretazioni sensibili mediante una messa in scena delle emozioni che invita il lettore-spettatore a condividerle. Dopo aver evocato la relazione complessa, addirittura paradossale, del genere del racconto con le emozioni, ci soffermeremo sul modo in cui queste emozioni si possono esprimere – più o meno apertamente – grazie a espedienti drammaturgici singolari, in un corpus di trasposizioni teatrali per i giovani.

Dal racconto alla riscrittura: quale posto per le emozioni?

Bambini abbandonati nel bosco, in grande pericolo di essere divorati, fanciulle maltrattate, mutilate, a volte messe a morte, ereditieri spogliati e rinnegati: dalla privazione iniziale che li colpisce alla felice conclusione delle loro avventure, passando per le più terribili prove, i personaggi delle fiabe – noi ci riferiamo soprattutto a quelle di Perrault e dei fratelli Grimm – sono portati a provare tutta la gamma delle emozioni umane, siano esse «ardenti (collera, festosità, amore, gioia, paura, odio, terrore, gelosia, meraviglia, sorpresa)», «morali (indignazione, vergogna, colpevolezza)» o «indistinte (tristezza, malinconia, angoscia, dispiacere, ripugnanza, disprezzo)[3]». Ma quando considerano queste figure stereotipate, sottili come carte da gioco, è giocoforza constatare che esse manifestano poco le loro emozioni nel momento in cui si trovano prigioniere di situazioni tanto crudeli quanto inestricabili. Si sa che i personaggi dei racconti non sono personaggi di romanzo e varie caratteristiche generiche contribuiscono a differenziarli, come la brevità dei testi e l'assunzione dell'incarico della narrazione da parte di un narratore esterno che accenna brevemente, per esempio, che Pollicino e i suoi fratelli hanno paura nel bosco. Spesso sprovvisti di nomi, designati mediante il posto che occupano nella società (re, regina, principe) o nella famiglia (padre, figlia, fratello), queste figure poco personalizzate, possono sembrare quasi intercambiabili e disincarnate fino all'astrazione.
Inoltre, le letture critiche che hanno assunto i racconti come oggetto di studio nel corso del XX secolo hanno contribuito a stilizzare ulteriormente questi personaggi: se si considerano queste narrazioni sotto l'aspetto antropologico, esse appaiono innanzitutto come la raccolta di un certo numero di motivi, queste invarianti generiche (caratteristiche fisse) che permettono di individuare il collegamento ad un «racconto tipo», una specie di «spazio narrativo» (Belmont, 1999, p. 37) di cui si può trovare traccia nelle diverse aree geoculturali; se si adotta l'approccio strutturalista, che ha dominato nel corso del XX secolo bandendo ogni psicologismo, i personaggi sono considerati come figure che ricoprono una funzione o che recitano un ruolo di "attante" (agente), secondo il quadro teorico di riferimento; quanto alle letture psicanalitiche, esse hanno proceduto ugualmente ad una forma di riduzione e hanno strumentalizzato i racconti al servizio della risoluzione di conflitti all'interno del triangolo edipico (Freud e Bettelheim), oppure di una psicologia del profondo sotto l'egida dei grandi archetipi (Jung e Maria Teresa von Franz). Eppure, i racconti ci toccano profondamente, la loro lettura sin dall'infanzia ci segna per sempre, e la loro diffusione in tutte le sfere della rappresentazione prova che ci riguardano tutti. Forse è proprio il loro carattere ellittico che contribuisce a catturare la nostra attenzione, perché i racconti mostrano senza spiegare (le griglie di analisi sono loro estranee) ed essi suscitano proprio per questo il coinvolgimento dei lettori-uditori, neofiti o esperti. È questo il caso di Cappuccetto Rosso, questa fiaba così breve che ha dato luogo a tanti studi monografici[4].
Una tale struttura stimola anche necessariamente la sua riscrittura. A partire dai canovacci delle fiabe, è stuzzicante ricamare, completare, dare vita alle sagome per umanizzarle e dotarle di emozioni. Questo svolgimento richiama la metafora

3 Tipologia proposta dall'invito alle comunicazioni (CFP) per il colloquio di Poitiers, 2018, *op. cit.*

4 Claude de la Genardière, *Encore un conte? Le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes*, Parigi, L'Harmattan, coll. «Ecriture et transmission», 1996, 245 pp.; Sandra Beckett, *Recycling Red Riding Hood,* Routledge, New York e Londra, 2002, 362 pp.; Pierre Erny, *Sulle tracce di Cappuccetto Rosso. Un itinerario nella foresta dei racconti*, L'Harmattan, Parigi, coll. «Culture et Cosmologie», 2003, 287 pp.; Anne-Marie Garat, *Una fame da lupo. Lettura di "Cappuccetto Rosso"*, Actes Sud, Arles, coll. «Un endroit où aller», 2004, 233 pp.



proustiana dei pezzettini di carta giapponese immersi nell'acqua, nel famoso episodio della madeleine:

> Come quel gioco in cui i giapponesi si divertono a immergere in una ciotola riempita d'acqua, dei piccoli pezzetti di carta fino allora indistinti i quali, appena sono immersi, si stirano, si girano, si colorano, si differenziano, diventano fiori, case, personaggi consistenti e riconoscibili (Proust, 1954, p. 46).

Allo stesso modo, rifiutando i canoni del genere narrativo, le riscritture colmano i vuoti delle narrazioni, sviluppando gli episodi appena schizzati e costruendo dei personaggi meno eterei, più umanizzati, «dei personaggi consistenti e riconoscibili». Accade anche che esse diano loro la parola sotto forma di giornale, di narrazione retrospettiva o di romanzo polifonico[5]. Spesso attualizzate e ricontestualizzate per adattarle al lettore contemporaneo, esse riflettono le sue preoccupazioni, mediante un effetto di prossimità che autorizza e favorisce lo sfogo delle emozioni. Fra queste riscritture, che giungono a scivolare in tutti i generi letterari, noi ci soffermeremo sulle trasposizioni teatrali.

Dal racconto al teatro: un transfert che sarebbe favorevole a esternare le emozioni

I legami tra racconto e teatro sono stati analizzati da specialisti dell'uno e dell'altro genere: un numero della rivista «Féeries» si intitola *Le conte, la scène*[6] e parecchie opere dirette da Martial Poirson hanno studiato gli adattamenti teatrali dei racconti in diacronia, dal XVIII secolo fino ai nostri giorni[7]. Il teatro contemporaneo per i giovani si è impossessato a sua volte dei racconti del patrimonio culturale e secondo Maria Bernanoce, un quarto del corpus sarebbe in parte legato ai racconti (Bernanoce, 2008, p. 134). Da parte nostra, noi abbiamo avuto occasione di dedicare parecchi articoli e capitoli di saggi/opere a questo transfert di genere (Connan-Pintado, dal 2009 al 2015) che conviene oggi chiarire sotto l'aspetto della problematica delle emozioni letterarie.

Cosa accade quando il racconto diventa teatro? Non soltanto le due forme si avvicinano per il loro ricorso all'oralità e alla performance, favorevole a priori all'espressione delle emozioni ma la scrittura teatrale permette di «amplificare» (Genette, 1982, p. 372) i dati spesso minimalisti offerti dalla fiaba. Se si paragona, per esempio, l'incipit del racconto dei Grimm, *La fanciulla senza mani* con la scena iniziale della trasposizione teatrale di Olivier Py, *La Jeune fille, le diable et le moulin* (Connan-Pintado, 2015), si comprende subito la portata del ruolo amplificatore del teatro. Nella fiaba, alcune frasi sono sufficienti per esporre la situazione iniziale e dire che un padre ipoteca/impegna il destino di sua figlia per un patto col diavolo. Nella pièce, la scena si sviluppa in più pagine, ed anche ad una semplice lettura, prima dell'interpretazione dell'attore, il padre non è più un semplice ruolo o una funzione, egli dice la sua condizione dolorosa, esprime la sua paura, i suoi desideri, i suoi dubbi, le sue angosce, i suoi interrogativi, egli parla del «frastornamento della (sua) vita», e le sue emozioni "indistinte" si esprimono attraverso l'isotopia della disgrazia. Una volta personificato, il personaggio si anima e pur adattandosi fedelmente al racconto, il dramma di Olivier Py mostra che dando la parola e il gesto al personaggio, e mettendolo in "movimento", termine etimologicamente legato a "emozione", la trasposizione teatrale gli dà vita e apre da quel momento il campo all'espressione delle sue emozioni.

Ci proponiamo di considerare, ora, delle riscritture teatrali di un'altra natura, senza dubbio più ambiziosa, che si può classificare in una categoria designata sotto il nome di «trasposizione-riappropriazione» (Connan-Pintado, 2009). In questo caso, gli autori si pongono meno al servizio del testo originario – come fa Olivier Py – di quanto non se ne riapproprino a fini personali per creare un'opera nuova. Così tratteremo tre lavori scritti intorno agli anni 2010, che riprendono tre fiabe di Perrault fra le più celebri, nelle quali i personaggi subiscono diverse forme di maltrattamenti: Pelle d'asino, Pollicino e Cenerentola. Si tratta di *Sola nella mia pelle d'asino* di Estelle Savasta (2008), di *Pollicino* di Claudine Galéa (2009) e di *Cenerentola* di Joel Pommerat (2012). Si vedrà in che modo, in queste storie, le trasformazioni operate favoriscano l'espres-

5 Philippe Lechermeier, Rebecca Dautremer, *Journal secret du Petit Poucet*, Paris, Gautier-Languereau, 2009. Anthony Browne, *Dans la foret profonde*, trad. E. Duval, (*Into the forest*), Paris, Kaléidoscope, 2004. Jean-Claude Mourlevat, *L'enfant Océan*, Paris, Pocket, 1999.

6 «Féeries», 4/2007, numero disponibile online https://journals.openedition.org/feeries/ (consultato il 4/9/2019).

7 Martial Poirson (ed.), *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux 1697-1800*, Grenoble, Editions espaces 34, 2009; Martial Poirson e Jean-François Perrin (eds.), *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIII-XIX° siècles)*, Paris, Editions Desjonquères, «L'esprit des lettres», 2011. Martial Poirson (ed.), *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine, XX-XXI° siècles*, «Revue d'histoire du théâtre», 253-254/2012.

sione delle emozioni per impressionare il lettore-spettatore, ma si constaterà, così facendo, che esse suscitano l'empatia in maniera paradossale, senza cadere tuttavia nel pathos, addirittura fugando ogni pathos. Dopo aver esaminato i presupposti diegetici e tematici di queste riscritture, noi tenteremo di dimostrare come essi sono retti da modifiche formali fondate sui codici del teatro.

altro che l'universo familiare ben chiuso e ben delimitato nel quale si svolge il dramma originario dell'uomo» (Robert, 1958, p. 18). Questo dramma provoca delle emozioni forti e prima di tutto negative (la paura, la vergogna, la tristezza) nei personaggi di bambini vittime, messi di fronte a genitori inadeguati, eccessivi o brutali; Pollicino, Pelle d'asino e Cenerentola percorrono un itinerario di sofferenza nel quale si esprime la loro voglia di vivere grazie a tentativi di fuga, astuzie e false speranze, al ricorso ad oggetti magici, fino alla riabilitazione finale. Seguendo in tutto lo stesso itinerario ascendente, le riscritture lo deviano per indirizzarsi diversamente al giovane destinatario. Si tratta sempre di risolvere un doloroso problema familiare, ma gli approcci sono differenti. Si osserva, così, in ciascuna delle opere teatrali, uno spostamento del centro di gravità della storia, in linea del desiderio incestuoso del padre o del rifiuto della matrigna, essa tenta di fuggire e ricorre a degli aiuti magici; i due racconti terminano con un matrimonio esogamico che ristabilisce un mondo in ordine. La morte della madre è trattata con un po' di leggerezza da Perrault: la scena è evitata in *Cenerentola*[8], che inizia col nuovo matrimonio del padre ed è riferita in modo ambiguo, e non privo di ironia in *Pelle d'asino*.
In compenso, le nostre riscritture contemporanee sottolineano l'impatto con questa sparizione iniziale. La scena chiave è mostrata, e si ripercuote su tutta l'opera. Tutta una gamma di emozioni si dispiega nei testi, in particolare in *Seule dans ma peau d'âne* in cui esse sono tradotte in maniera poetica quando la bambina è presa gradualmente dalla tristezza, dalla paura, dalla sorpresa, dalla vergogna, dalla collera. Emozione

Trasformazioni diegetiche e tematiche

In queste tre opere, come nei racconti a cui si ispirano, e nella maggior parte delle fiabe, il personaggio principale affronta la coppia dei suoi genitori. Siamo proprio al centro del romanzo familiare descritto da Marta Robert: «Sta proprio lì, senza dubbio, uno de segreti della fiaba, e la spiegazione della sua durata: essa parla unicamente della famiglia umana [...].
Il "reame" del racconto, in effetti, non è

con le emozioni, soffocate o manifestate, dei personaggi. *Seule dans ma peau d'âne* e *Cenerentola* possono essere accostate per il modo in cui le due opere mettono in risalto la tematica del lutto. Pollicino si rivolge a bambini più piccoli e tratta del posto del bambino in seno alla sua famiglia.
Attribuendo loro i numeri 510 A e 510 B, la classificazione internazionale delle fiabe sottolinea a qual punto *Pelle d'asino* e *Cenerentola* siano vicini: in entrambi i casi, la morte della madre pone la fanciulla in una situazione insopportabile; vittima

"nebulosa" al momento della morte di sua madre:

> Ci fu un secondo in cui la bambina comprese che era orfana. Ci fu un altro secondo in cui la bambina comprese che, quando si è orfani lo si è per tutta la vita. Ci fu un terzo secondo in cui la bambina credette di sentire il suo cuore spezzarsi. Il

8 In compenso, la *Cenerentola* dei Grimm assegna un posto importante alla figura materna, alla sua morte, alle sue ultime parole, ma anche alla sua sopravvivenza/immortalità, attraverso il ramoscello piantato sulla sua tomba e attraverso gli uccellini che diventeranno gli aiutanti della fanciulla.

> suo cuore stava per morire anch'esso, ne era sicura (Savasta, 2008, p. 11).

Emozione "ardente" al momento della fuga:

> E poi essa sentì il suo cuore. Questa volta non era morto, essa lo sapeva. Non faceva neppure più male: era in collera. Una collera terrificante. Una collera assordante. Talmente in collera che si mise a battere con tutte le sue forze di cui il cuore è capace, batteva. Con tutta la sua pena, con tutta la sua ribellione, batteva. La sua collera era terribile e minacciava di non cessare mai. Esso batté a lungo, ciecamente, furiosamente (Savasta, 2008, p. 19).

L'asse narrativo ne risulta completamente deviato: in effetti, si tratta non tanto di sfuggire a una situazione insostenibile quanto di "elaborare il suo lutto", secondo la formula corrente, di superare la prova, di liberarsi delle sue emozioni che paralizzano e impediscono di vivere. Malgrado le scelte di scrittura e le tonalità molto differenti *Cenerentola* e *Seule dans ma peau d'âne* seguono la stessa traccia e si riuniscono nel finale: le due eroine hanno superato la loro pena e si mostrano pronte ad affrontare il mondo, sono cresciute. Questa scelta narrativa passa attraverso importanti modifiche diegetiche: Estelle Savasta prescinde dalla maggior parte dei personaggi e degli episodi, e nessun principe attende la fanciulla alla fine per porgerle lo scettro della felicità. Nella scena finale che è molto simile ad una metamorfosi, nel senso zoologico, una sorta di crisalide, la fanciulla si sbarazza della sua pelle d'asino perché ha capito che non può più vivere nella nostalgia dell'infanzia, il sogno regressivo di un ritorno al grembo materno; «io sono qua. [...] faccio i passi secondo le mie gambe. [...] In questa strana festa, c'è un posto per me» (Savasta, 2008, pp. 24-25). La Cenerentola di Pommerat segue lo stesso percorso: alla fine ella abbandona l'assurdo rituale del lutto che doveva tenere sempre vivo il ricordo di sua madre: «Cenerentola, rinominata Sandra (e anche Cenere dalle sue cognate), non è più solo vittima della sua matrigna: essa è anche vittima di se stessa, della sua incapacità di elaborare il lutto di sua madre della quale ha mal interpretato le ultime parole» (Boudier, 2014). Di fronte al principe, anch'egli impantanato in un rifiuto della realtà, sceglie anch'essa di andare avanti, di spazzare via le emozioni umilianti e sclerotizzanti, per «poter passare ad altro» (Pommerat, 2014, p. 123). Non si trova più un matrimonio qui, le nuove fiabe si affrancano volentieri da questa convenzione delle fiabe che vengono dette "di principesse".

Il complesso meccanismo messo in campo da Claudine Galeà in *Pollicina* intreccia due livelli di finzione e tratta per ellissi la base del problema, la sofferenza del bambino al centro di una squilibrata coppia di genitori: padre assente e madre opprimente. L'inizio dell'opera teatrale mette in campo questo trio ed evoca con parole velate il tentativo di suicidio di una bambina alla quale le alunne della sua classe vanno a portar dei regali (essa è all'ospedale dopo aver tentato di annegare in un lago). Si capisce nella scena finale che il dono offerto dalla bambina all'inizio è la rappresentazione di un'opera teatrale intitolata *Pollicina* che occupa le dieci scene centrali del dramma. Ci sarebbero, dunque tre personaggi di bambine: Violetta inventa per Lillà l'opera che mette in scena Pollicina. Ma si nota come le situazioni familiari sono esattamente parallele (come i nomi di fiori delle due fanciulle): si ritrovano nell'opera, esagerati fino alla caricatura, i difetti dei genitori che ingannano la bambina senza ascoltarla, e la sofferenza di questa bambina, sofferenza che può portarla fino alla violenza, contro altri o contro se stessa. La scrittura ellittica e metaforica dipinge con piccoli tocchi il ritratto della bambina ammutolita davanti ai suoi genitori, che si riempie le tasche di sassolini prima di entrare nel lago ghiacciato. Il racconto di Pollicino, bambino perduto di fronte all'abbandono e alla violenza genitoriale, riveste un ruolo transitorio per aiutare la bambina a esorcizzare le sue sofferenze al fine di continuare a vivere. Le sue grida di gioia nel finale[9] mostrano che il processo catartico ha funzionato: il dramma teatrale le ha permesso sia di esprimere alla fine le sue emozioni soffocate, sia di liberarsene.

Il ruolo delle modifiche di genere proprie del teatro

A favore di queste trasformazioni diegetiche si rilevano delle modifiche formali in linea con le opzioni generiche proprie del teatro: l'epicizzazione, il metateatro, il presupposto comico. Descritta da Maria Bernanoce come un «procedimento di scrittura, di gioco o di messa in scena che avvicina le forme teatrali (mimesi mediante imitazione delle azioni) a quelle del racconto (mimesi attraverso la narrazione delle azioni)» (Bernanoce, 2006, p. 501), l'epicizzazione si è nascosta nel teatro contemporaneo la cui scrittura prende volentieri forme diverse da quella dello scambio di battute fra i personaggi. Il processo unisce strettamente il teatro al racconto, al quale esso presta la forma narrativa, e a volte anche il tramite di un narratore: nella *Cenerentola* di Pommerat[10], la lista dei personaggi comincia con uno strano duo complementare: «Una narratrice di cui si sente solo la voce» e «Un uomo che fa dei gesti mentre essa parla».
La voce della narratrice apre e chiude l'opera, che essa puntualizza con i suoi interventi, come testimone delle scene commentate alla maniera del coro antico, ricordando la gravità delle situazioni, recitando con analessi e prolessi, sovrastando la trama e in connivenza con

9 Alla fine dell'opera teatrale il padre commenta: «La piccola Lillà ha riso. Sta perfettamente bene ora» e il bambino liberato dai suoi tormenti «canta a squarciagola» e grida «Ho fame! Si va a pattinare dopo? Fino a notte? Mamma l'hai promesso! Papà vieni con noi! E si comprerà un gelato al caramello salato? Non ho mai avuto tanta fame come adesso! Ho voglia di spaghetti-raviolizuppadicaolovoallacremaenutellalalalalalalalalala» (Galéa, 2010, p. 67).

10 Già nel suo *Cappuccetto Rosso* (Actes Sud, coll. «Héyoka Jeunesse», 2005), Pommerat aveva introdotto il personaggio de L'uomo che racconta, che si assumeva l'incarico per la maggior parte del testo; cfr. l'analisi di questo fenomeno in Maria Bernanoce (2014).

il lettore-spettatore, come per filtrare l'intensità delle emozioni provate dai personaggi, per esempio per mostrare l'atteggiamento dell'orfanella dopo la morte di sua madre:

> A partire da quel giorno, la giovanissima fanciulla si sente molto angosciata. La sua testa era piena dei pensieri di sua madre. Ne era travolta. Era come se si ingrossasse e persino si gonfiasse. A volte aveva paura che la testa scoppiasse. E cominciò a prendersela con se stessa. Diceva che pensare a sua madre doveva essere una cosa naturale e non uno sforzo (p. 13).

In *Seule dans ma peau d'âne*, il processo è usato in maniera più radicale ancora, perché l'opera giunge a fare economia della tradizionale lista di personaggi: una sola e medesima voce racconta la storia e si incarica delle rare battute del discorso diretto. In scena, è in silenzio che un'attrice recita il ruolo di Pelle d'asino. Essa non prenderà la parola che alla fine. In entrambi i casi, l'epicizzazione permette di tenere a distanza le emozioni dei personaggi, di smorzare il loro dolore di fronte alle prove affrontate. In *Pollicina*, Claudine Galéa esplora il procedimento ludico del teatro nel teatro, gioco speculare che introduce uno strato supplementare di finzione e permette anche qui di prendere le distanze di fronte alla pregnanza delle emozioni. La prima e l'ultima scena incorniciano un altro dramma che si sviluppa nelle dieci scene centrali. L'ultima scena opera un ritorno al trio iniziale che commenta l'opera teatrale, e si comprende che, grazie a questo inserimento, il problema è stato risolto. Come in *Amleto*, ne *Il gabbiano* o ne *Le Serve*, il teatro nel teatro mette in scena i conflitti per tentare di scioglierli liberando la parole e canalizzando le emozioni. La portata è altrettanto seria quanto nel racconto originario: si tratta proprio di una questione di vita o di morte. La dimensione ludica del processo non nasconde le sue sfide profonde e la rende affine allo psicodramma che permette, nel momento della cura psicanalitica, di recitare di nuovo le scene sepolte a fini terapeutici, per giungere a superare i traumi.
A proposito di mescolanza dei generi nel teatro contemporaneo per i giovani, Maria Bernanoce parla di un «umore multicolore» (Bernanoce, 2012, p. 532), che «mescolando riso e lacrime, avvicina comico e tragico» (*ibid.* p. 21).
Far ridere di situazioni insopportabili è una sfida, come la scelta di Pommerat in *Cenerentola*. Questo contrasto di registri comporta ugualmente una forte dimensione ludica che smorza ogni pathos e tiene a freno tanto le emozioni dei personaggi quanto quelle del lettore-spettatore. Si tratta di «mettere gli affetti in parentesi» (Heck, 2012, p. 161) come scrive Maryline Heck a proposito della scrittura bianca di Perec in *W o il ricordo d'infanzia*. Non è questione di scrittura bianca qui, al contrario, ma di comico, di eccesso, di qui pro quo, che spingono il tragico verso il grottesco e il ridicolo, in un eccesso che può essere visto come «un segno del potere dell'affetto, della densità delle emozioni» (Heck, 2012, p. 171) che sottende il dramma. Pommerat fa vibrare particolarmente la molla della parodia: per esempio, dopo il loro primo incontro, il principe offre una delle sue scarpe alla fanciulla, come ricordo. L'inversione parodistica smorza l'effusione delle emozioni e pertanto devia la commozione del lettore-spettatore.

Conclusione: un teatro della resilienza

Per Emmanuel Bouju e Alexandre Gefen:

> Il potere affettivo sembra essere al centro del programma della letteratura moderna: erroneamente soffocata al tempo dell'autonomia della letteratura, essa costituisce (forse per difetto?) una forma di riassunzione surrettizia della letteratura nel mondo, una modalità d'azione di cui gli scrittori sottolineano la paradossale dimensione etica, addirittura politica (Bouju e Gefen, 2012, p. 6).

Maria Bernanoce parla spesso di un «effetto Pollicino» per qualificare l'attenzione prestata alla sofferenza infantile nel teatro contemporaneo per i giovani e i tre drammi sui quali ci siamo soffermati si inscrivono pienamente in questo orizzonte. Perseguitati dal destino che li sottomette a violente turbolenze, i personaggi messi in scena danno prova di una notevole capacità di resilienza per sfuggire alla disgrazia che li perseguita. Il processo di riconquista di sé si svolge in tre tempi, illustrati attraverso tre tappe di ciascun'opera: passività all'inizio, in seguito fuga, e

per finire affronto della realtà, cosa che raggiunge l'assunto ben conosciuto del biologo Henri Laborit per il quale «Messo di fronte a una prova, l'uomo non dispone che di tre scelte: combattere, non far nulla o fuggire» (Laborit, 1976). Le tre eroine subiscono dapprima il loro destino, poi lo fuggono, ciascuna a modo suo: Pelle d'asino prende la fuga nel vero senso della parola, Sandra-Cenerentola si infligge una prova che la scuote tutta, Violetta immagina l'opera teatrale che trasponе la sua storia. Si tratta di aggirare, addirittura di allontanare la prova, per limitare o riassorbire la propria sofferenza. I tre finali sanciscono il superamento della prova. Dotati di parola e di ragione, i personaggi hanno trovato in se stessi la forza di superare le emozioni negative, la paura, la tristezza, la vergogna, che li imprigionavano. Questi drammi sconvolgenti non lasciano indenni perché l'esperienza soggettiva dei personaggi risuona nel lettore-spettatore. Se le emozioni restano a volte latenti nel racconto originario, i mezzi teatrali messi in atto per comunicarle, pur tenendole a freno, arrivano a farne sentire la forza. Capaci di capovolgere le emozioni negative, le tre opere meritano il potere che Beatrice Hamidi-Kim e Ariane Martinez attribuiscono alla *Cenerentola* di Pommerat di essere un «racconto che aiuta a vivere» (Hamidi-Kim e Martinez, 2014). Come anche bisogna lasciare a Maria Bernanoce l'ultima parola per sottolineare la portata intensa di queste opere che, secondo lei, hanno come obiettivo profondo/intimo di dare al lettore-spettatore, fosse anche attraverso la messa in scena di emozioni negative, «una lezione di gioia» (Bernanoce, 2014).

BIBLIOGRAFIA

Belmont N., *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, Parigi, 1999, coll. «Le langage des contes».

Bernanoce M., «Conte et théâtre: quand le récit hante les dramaturgies jeunesse», Agôn [online], Dossiers, HS 2/2014, *Mettre en scène le conte,* http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3110 (Ultima consultazione 05/09/2019).

Bernanoce M., *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* (volume 2), Éditions théâtrale, Parigi, 2012.

Bernanoce M., *Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes: un nouveau regard sur les relations familiales?* in d'Humières C. (ed.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.

Bernanoce M., *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse,* Éditions théâtrales/Scérén-CRDP Académie de Grenoble, Parigi, 2006.

Boudier M., *Introduction*, Agôn [online], «Dossiers», HS 2/2014, *Mettre en scène le conte*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3110 (ultima consultazione 05/09/2019).

Bouju, E. e Gefen, A. (eds), *L'émotion, puissance de la littérature,* Presses universitaires de Bordereaux, Bordeaux, coll. «Modernités» 34/2012.

Connan-Pintado Ch., *Du conte au théâtre. Comment accommoder "Le Petit Poucet" au théâtre aujourd'hui*, in Connan-Pintado Ch. e Béhotéguy G. (eds), *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2015, coll. «Études sur le livre de jeunesse», pp. 167-183.

Connan-Pintado Ch., *Contes des Grimm et théâtre pour la jeunesse: les transpositions théâtrales d'Olivier Py* in Connan-Pintado Ch. et Tauveron C., *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2013, coll. «Mythographies et société», pp. 265-299.

Connan-Pintado Ch., *Le conte, encore et toujours*, in «L'avant-scène théâtre», 1280/2010, pp. 64-66.

Connan-Pintado Ch., *Des personnages de contes en quête de représentation*, in Brillant-Annequin A. e Bernanoce M. (eds), *Enseigner le théâtre contemporain*, Scéren CRDP Académie de Grenoble, Grenoble, 2009, pp. 93-103.

Corbin A., Courtine J.J., Vigarello G. (eds), *Histoire des émotions, 1. De l'Antiquité aux Lumières, 2. Des Lumières à la fin du XIXe siècle 3. De la fin du XIXe siècle à nos jours,* Seuil, Parigi, 2016-2017.

Galéa C., *Petite Poucet* in *La Nuit Mêmepaspeur & Petite Poucet*, Éditions espaces 34, Les Matelles, 2009, coll. «Théâtre jeunesse» pp. 33-67.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Seuil, Paris, 1982, coll. «Poétique». Hamidi-Kim B. e Martinez A., *Un conte qui aide à vivre*, Agôn [online], «Dossiers», HS 2/2014, *Mettre en scène le conte, Réécriture et réception*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3150 (ultima consultazione 05/09/2019).

Heck M., *Les affects entre parenthèses: W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, in E. Bouju e A. Gefen (eds), *L'émotion, puissance de la littérature?,* Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2012, coll. «Modernités» 34.

Laborit H,. *Eloge de la fuite*, Gallimard, Parigi, 1976.

Proust M., *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Gallimard, Parigi, 1976, vol. 1.

Pommerat J., Lumeret R., *Cendrillon*, Actes Sud, Arles, 2018, coll. «Heyoka jeunesse».

Robert M., *Préface* a *Les Contes des Grimm,* Le Club français du Livre, Parigi, 1959.

Rouxel A. e Langlade G. (eds), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, coll. «Didact français».

Vernay J.F., *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature,* Complicités, Parigi, 2013, coll. «Plaidoyer».

DOSSIER

LE STRADE DELLE FIABE

Riportiamo di seguito tre contributi presentati al Convegno online *C'era una volta e c'è ancora? Ieri, oggi e domani, i sentieri della fiaba* (Palermo 21/24 gennaio 2021) all'interno dell'*VIII Festival dell'Illustrazione e della Letteratura per l'infanzia*, organizzato da "Illustramente" (www.illustramente.it)

I VIANDANTI PER STRADE DI FIABA

di **Laura Marchetti**

Trascrizione dell'intervento tenuto al Convegno

Laura **Marchetti**

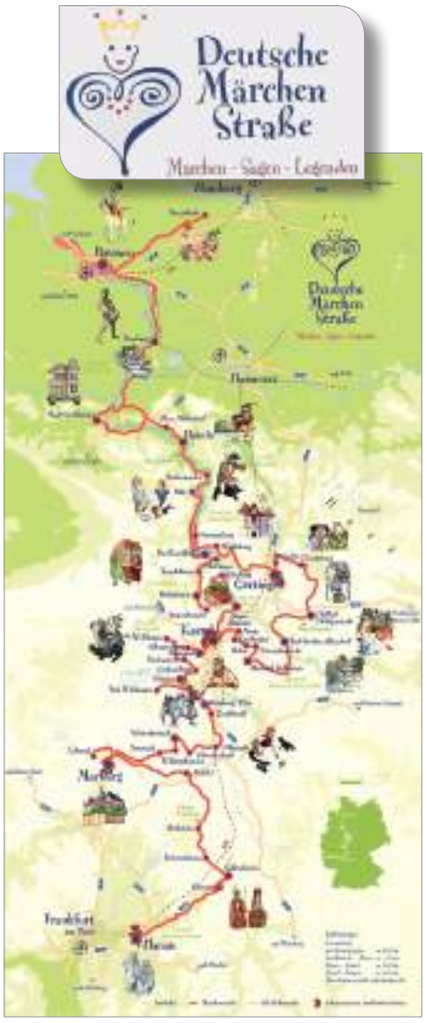
Professore Associato di Didattica Generale, Università di Reggio Calabria

Premessa

In questo momento tragico, in questa fiaba orribile che stiamo vivendo, in questo essere viandanti visivi, in questa priorità degli schermi, in questo imperialismo degli occhi in qualche modo viene rivalutata e recuperata l'oralità.
In quest'ottica si innesca il progetto "Le strade della fiaba" che prende a modello la Märchenstrasse[1] tedesca, un percorso turistico che è anche culturale, ricostruito in base ai luoghi in cui hanno proceduto alla raccolta delle loro fiabe i Fratelli Grimm.

1 La Märchenstrasse, la tedesca "strada delle fiabe", è lunga 650 km e si snoda da Brema fino a Hanau. È stata creata nel 1975 come percorso turistico riconducibile alle fiabe e alle saghe popolari, con ben 70 luoghi "da fiaba" che ricordano i racconti dei fratelli Grimm.

I Grimm, nei loro studi preparatori, riconoscono di fare riferimento, per molte delle loro fiabe, all'opera di un grande scrittore meridionale del 1600, l'italiano Giambattista Basile, la cui straordinaria raccolta è *Il Cunto de li Cunti*.
Giambattista Basile nacque a Giuliano, in Campania, il 1566 ma poi per diversi anni fu governatore in Basilicata a Rapone ed Acerenza; ecco perché la strada inizia a Giuliano e poi si dipana lungo 13 percorsi dalla Basilicata alla Puglia fino alla Grecia nell'ipotesi che il mito sia la matrice di moltissimi archetipi e dei *topoi* presenti nelle regioni dell'Italia meridionale.
Le fiabe raccolte dal Basile si diffusero all'interno del Regno di Napoli e quindi rappresentano anche un'identità narrativa tra le regioni dell'Italia meridionale.



La fiaba come viandante

Si è scelto di realizzare una strada e non un parco dedicato alla Fiaba perché la fiaba è viandante, non solo l'eroe della fiaba lo é. Non c'è fiaba, non c'è narrazione senza che l'eroe, dopo una sciagura, si metta in viaggio e si allontani dalla sua casa. Questo è anche un archetipo mitico, epico. Lo stesso Ulisse sarebbe rimasto un semplice re pastore se non avesse lasciata Itaca, anche portandosela con nostalgia nella mente e nel cuore. È proprio il viaggio di formazione, che è il massimo momento educativo che rende possibile la storia.

Non solo la fiaba ha nella sua storia il viaggio e l'eroe è un eroe in viaggio, ma la fiaba stessa è un viaggio.
La narrazione è un viaggio; *glocale* è l'aggettivo giusto per rappresentare la fiaba. La fiaba da una parte è profondamente radicata alla propria terra d'origine, alle tradizioni locali, alle comunità che la raccontano.
Contemporaneamente la fiaba ha molto viaggiato: le donne presso i focolari, i contadini, gli artigiani hanno avuto la capacità di ascoltare gli stranieri di passaggio, i marinai, i pellegrini, anche i militari che, soprattutto nel Mediterraneo, hanno portato con sé le loro storie. E queste storie si sono contaminate, si sono meticciate, sono diventate una fiaba cosmopolita globale. Ecco il senso dell'aggettivo *glocale.*
Anche Italo Calvino riconosce questa caratteristica della fiaba per cui il mio lupo è diventato il tuo lupo e la tua lanterna magica è diventata la mia lanterna magica.
Perciò si deve parlare di strada perché una fiaba non ha confini anche se ha radici ed una fiaba per continuare a vivere deve continuare a viaggiare contro tutti coloro che vogliono mettere muri ed ostacoli alle narrazioni.

Il termine fiaba

Questo termine rischia di diventare un termine *ameba,* un termine in cui c'é tutto e quindi non c'é niente. Fiabesco ha un significato diverso da fiaba.
Il progetto "Le strade della fiaba" è un progetto antropologico che intende conservare quello che alcuni studiosi a cominciare da Propp intendono per fiaba: ovvero la fiaba popolare, non scritta, anonima, collettiva, che si tramanda da secoli.
Questa idea di fiaba viene a dare un riscatto alla voce del popolo. E se il popolo, il popolo analfabeta per secoli, di bocca in bocca, da voce a orecchio, come una specie di legame ombelicale, ha

LO CVNTO
DELI CVNTI
OVERO
LO TRATTENEMIENTO
DE' PECCERILLE.
DE GIAN ALESIO
Abbattutis.
IORNATA TERZA.

IN NAPOLI,
Per Lazzaro Scoriggio. 1634.
Con licenza de' Superiori.

tramandato queste fiabe che non sono le fiabe degli scrittori ma le narrazioni che il popolo ha costruito, vuol dire che c'è una ragione, che queste narrazioni rispondono a qualche cosa di profondo, qualche cosa che non attiene al singolo individuo ma attiene alla specie. Che queste narrazioni oltre a raccontare del viaggio

raccontano della vita, della morte, della religione, del rapporto con il cosmo, del rapporto con la natura.
Il progetto non è solo un museo antropologico all'aria aperta, che tra l'altro combatte con la morte perché la maggior parte dei narratori popolari sono morti.
È anche un museo paesaggistico perché sono i luoghi a raccontare e non le persone, non solo le persone. Le persone raccontano quello che i luoghi raccontano e quanto più i luoghi sono misteriosi, intricati, inviolati dall'urbanizzazione, tanto più i luoghi sono carichi di narrazione.
Non c'è faro che non abbia una sirena, non c'è sorgente o fiume che non abbia una ninfa, non c'è megalite che non abbia un orco, non c'è foresta che non sia abitata. È come se la mentalità collettiva popolare, in assenza di leggi ambientali, abbia messo delle divinità fiabesche, degli eroi fiabeschi a proteggere quei luoghi e sono i luoghi che ispirano le fiabe.
Questa consapevolezza si ritrova anche negli scritti del Basile. A lui si deve la raccolta della più bella fiaba del mondo, *La bella addormentata*. Ora, come dice lo stesso Basile, questa fiaba è stata pensata in Lucania dove c'è un monte che si chiama Dolcedorme e che visto in una certa angolazione pare una principessa addormentata con i pioppi che sembrano dei veri e propri soldati.
Si può quindi supporre che le comunità contadine guardando la natura abbiano trovato dei modi per raccontarla, dei modi per adattarsi ed ispirarsi alla natura. Questo stretto rapporto tra le comunità locali e la natura è presente nella fiaba dove la natura è sempre viva, una natura dove non parlano solo i re e le regine, i principi e le principesse, ma dove parlano tutti ma proprio tutti. Parla il gatto, parla la montagna, parla il sole, parla l'albero che se gli tagli un ramo si lamenta e devi stare bene attento.
Una natura animistica, viva e quindi da difendere.

La ri-oralizzazione

Oltre alla conservazione antropologica di quelle narrazioni popolari secolari che ancora sopravvivono, oltre alla difesa paesaggistica dei luoghi dove le narrazioni sono avvenute, c'è la sfida della ri-oralizzazione.
È questo un problema interessante e di grande attualità, basti pensare al lavoro straordinario fatto da Giuseppe Pitré in Sicilia con i suoi narratori e la raccolta di quattro volumi di fiabe della tradizione locale ed al progetto UNESCO intitolato "Tesori viventi" che mira alla valorizzazione dei narratori dato che ogni fiaba dipende dallo stile di chi la narra.
I fratelli Grimm invece sostenevano che, essendo la fiaba derivata dal mito, il narratore non avesse alcun valore, ed infatti loro non nominano mai i 150 da cui sentirono le fiabe che poi raccolsero.
Consideravano il narratore una specie di oracolo del sacro come la Pizia di Delfi per bocca della quale parlava il dio Apollo. Il narratore popolare non deve essere un interprete ma deve essere qualcuno che riceve il messaggio da un altro e lo trasmette.
Questo pone il problema di come si narra una fiaba e di come la si tramanda alle nuove generazioni.
Gli interpreti non sono gli attori, ma potrebbero essere i cantastorie o comunque tutto il mondo dell'arte popolare, della poesia popolare che rinarra la fiaba senza manipolarla, rendendola viva senza modernizzarla, consapevole che la fiaba antica ha dei valori ma deve avere dei linguaggi nuovi per essere narrata alle nuove generazioni.
Sono sorti così i "Filatoi di Comunità", cerchi che vengono formati nelle piazze dei paesi al centro dei quali viene messa una fiaba di comunità e poi tutte le persone della comunità stessa, dal medico all'artista, al poeta al cantastorie, al cuoco, rinarrano questa fiaba nei loro linguaggi e questa fiaba stringe i legami come in un filatoio dove si tesse. La fiaba stringe i legami internamente alle comunità.

I TERRITORI SI RACCONTANO

di **Annamaria Amitrano**

Trascrizione dell'intervento tenuto al Convegno

Annamaria **Amitrano**

Ordinario di Antropologia Culturale ed Etnostoria all'Università di Palermo

"Illustramente: festival dell'illustrazione e della letteratura dell'infanzia" – co-ideato e diretto da Rosanna Maranto, giunto alla sua ottava edizione (21-24 gennaio 2021) – si propone, per manifesta intenzione della sua ideatrice, quale contenitore di molteplici interessi rivolti all'illustrazione, all'animazione, all'editoria per l'infanzia; non a caso, anche quest'anno, il programma in visione online ha sviluppato laboratori didattici, collegamenti nazionali ed internazionali, interventi molteplici di studiosi ed esperti. Il tutto coeso in un unico intento, quello di attestare il principio di un "pensiero bambino" quale formulato importante dal punto di vista educativo: vuoi per ribadire la necessità di tutelare i diritti dei bambini e degli adolescenti, ampiamente, oggi, violati; vuoi per incentivare i processi di rinnovamento delle metodologie didattiche finalizzate all'infanzia. Ma, ancora più importante, perché chiave di volta di una vera e propria rivoluzione culturale capace di coinvolgere anche gli adulti nel ritrovare la curiosità, lo stupore, la voglia di conoscenza: fattori che sono il tracciato su cui si muove il "pensiero bambino",

capace di trasformare – dice la Maranto – «il brutto in bello e l'energia negativa in energia positiva». Va da sé che entro questi parametri è stato – si direbbe obbligatorio – additare la fiaba come codice estetico adeguato a svolgere una tale funzione. E, difatti, ampio spazio è stato dato in apertura del Convegno proprio a come questa forma narrativa potesse, ancora oggi, in un momento in cui la si è relegata a pura evasione da destinare ai fanciulli, svolgere la sua primaria – e si potrebbe dire essenziale – funzione culturale.

C.W. Von Sydow

W.E. Peuckert

Fratelli Grimm

Le teorie sull'origine della fiaba

Per comprendere un tale impegno bisogna dare fonte alle teorie sulla origine della fiaba, sviluppatesi numerose nell'Ottocento, e in particolare a quelle evoluzionistiche che rimandano alla teoria vichiana di un uomo primigenio «tutto senso e fantasia» che, avvolto dalla paura della sua finitezza, al cospetto del grandioso e sovrastante potere dell'Universo, abbia pensato di usare – a suo conforto – l'atto fondativo della parola per transitare dallo stato di Natura a quello di Cultura. In altri termini, egli avrebbe risposto poeticamente e in maniera immaginifica all'urgenza dei suoi bisogni e delle sue attese esistenziali.
Dunque, una oralità mitopoietica, arcana e magicamente affabulatrice, in grado di narrare atti sociali, riti di fondazione, valori etici e spirituali di segno universale. Del resto, che la fiaba possa corrispondere a un remoto stadio dell'evoluzione è stato un concetto ampiamente praticato, in particolare negli studi di C.W. Von Sydow e W.E. Peuckert. E così, perché, a seguito del romantico recupero operato dai fratelli Grimm, essa si è proposta come privilegiato condotto per legare il primitivo con il popolare; quest'ultimo divenuto sopravvivenza della ancestrale condizione primigenia. Di poi una fiaba che, storicizzatasi nel tempo attraverso la comunicazione "bocca-orecchio", ha rivestito i temi della sorpresa originaria e dello stupore, propri "dell'infanzia del mondo", con i contenuti selezionati dalla tradizione; e così sulla base della traccia mnestica che i gruppi/comunità hanno lasciato come portati significativi nel divenire dei loro vissuti.
Dunque, una tradizione che, accanto al fiabesco, accoglie narrati che vengono "dal basso", dalla "voce della gente", nei quali – come è giusto che sia – accanto ai motivi dell'illusione e del prodigio, albergano motivi sociali e reali; e dove, nella emersione dell'elementare contrasto dialettico per fini conoscitivi operano, ad esempio: principi e principesse contro lazzaroni e schiavi; fate contro streghe; eroi buoni contro esseri malvagi.
Le componenti fantastiche, di fatto, altro non sono che l'abbellimento e l'imbellettamento che la parola del popolo conduce in maniera curiosa e creativa, quasi sempre recuperata, nel magico e nel soprannaturale, di cui è intriso il suo pensiero. Oppure, è esito del desiderio da parte delle classi popolari di accedere a quel mondo parallelo, dove accade tutto il possibile in contrasto con ciò che non appare possibile; e dove l'irraggiungibile e l'incredibile possono diventare accessibili. Un meccanismo che si nutre di contrasti, emulazioni, imitazioni, miscugli, di ciò che è bene e ciò che è male. La fiaba esprime, cioè, tutto il Bene e il Male dell'esistenza umana; e siccome è l'esperienza a tramare la storia, in essa si trovano usi e costumi, riti ed usanze, in grado di circostanziare ed offrire scenari spazio-temporali e connotazioni linguistiche propri che la tradizione stabilizza come varianti locali.
Va detto però che in ogni caso, nonostante il contrasto tra "buoni" e "cattivi", e nonostante le cattiverie, le menzogne, i ricatti, "l'agro della favola" è trattato comunque senza tragedia e senza malizia; sicché sempre può sciogliersi quella frase finale: «E vissero felici e contenti» che simbolicamente sembra ricordare – a tutti noi – il merito dell'Antenato per aver saputo trasformare l'impossibile in possibile e l'ignoto in conoscenza.

La fiaba popolare e la sua pertinenza territoriale

È opportuno notare a questo punto come la fiaba popolare, nell'ottica di un codice estetico comunicativo che intercetta valori sociali e culturali, mostri, nella molteplicità delle varianti, una materia orale segnata di speciosa pertinenza territoriale; e così non solo per la presenza in essa di elementi realmente connotativi: usi, costumi, abitudini e consuetudini; ma perché il Narratore, pur trasmettendo nei testi orali quei temi narrativi che echeggiano archetipi lontani o un patrimonio di temi spesso comuni a genti diverse, di fatto, con la sua mediazione specifica, per lingua o per ambientazione, finisce con il creare "testi-individuo", cioè a dire una oralità che riporta una cultura in cui Lui si riconosce e si rappresenta, nel dare voce alla sua personale interpretazione. Si pensi, in questo senso, al valore che Giuseppe Pitrè ha attribuito nella formulazione del patrimonio di *Fiabe, novelle e racconti del popolo siciliano* scandito in ben quattro volumi (1875) alla sua narratrice preferita che era Agatuzza Messia. In merito, è bene evidenziare come la teoria di Pitrè *stricto sensu* circa il valore del raccontare, sia fondamentale per capire la funzione che assume il Narratore in quanto mediatore di conoscenze locali. Del resto Pitrè, già in principio affrontando la sua materia, aveva dichiarato, a scanso d'equivoci, che si trattava di un «argomento serio per dotti»; esito del trasformarsi delle narrazioni fantasiose in vere e proprie storie; materia meravigliosa e immaginifica ma nel contempo, strettamente connessa con le «circostanze della vita e principalmente adatte a tutti senza distinzione di classe». È noto che le fiabe, ma anche i racconti e le leggende, sono popolari solo se presentano varianti

e solo se permettono di individuare precise strutturazioni fenomenologiche, tipologicamente arcaiche. Cioè a dire, questa materia così connotata è di tale significazione che deve essere trattata in maniera "scientifica", e così perché le fiabe (ma anche i miti e i racconti) sono conduttori per una specifica comprensione dei territori; è così perché le narrazioni – esito della oralità trasmessa dalla tradizione – finiscono, di fatto, con il raccontare la storia specifica dei luoghi e delle comunità, nonostante l'apparente fantasia del racconto.

Giuseppe Pitrè e la fiaba (scienza del folklore)

Piace evidenziare, a questo punto, come sia stato proprio Pitrè, con la sua visione, ai suoi tempi totalmente innovativa circa la funzione popolare "degli affabulatori" (tante pagine egli dedica, non a caso, alla tradizione siciliana degli *orbi*, dei *cantastorie*, e dei *cuntastorie*), a dare seguito a quella teoria nazional-popolare della fiaba in grado di rappresentare, in contemporanea, sia il linguaggio immaginifico, sia il linguaggio della realtà; permettendo, di fatto, l'insorgenza di nuovi nuclei tradizionalizzabili.
Del resto, nelle narrazioni popolari è sempre necessario evidenziare, in termini di chiarezza, il valore "riflettente" del narratore nel suo esplicitare, attraverso il dialetto, un'identità territoriale. Ancora una volta Pitrè, in questo senso, fu premonitore. Egli infatti precisa come il suo interesse per la narrativa popolare sia funzionale a rendere in chiarezza «l'indole del popolo siciliano», alludendo, con questa ricerca, a quel "etnostile" che il popolo esprime quale esito della sua identità culturale. Teoria, questa, che lo studioso costruisce, in pratica, sulla scorta dei portati di scienze quali la Antropologia, la Sociologia, la Psicologia che, nell'Ottocento, erano al loro debutto; e le cui prospettive, Egli, antesignanamente, introduce nella elaborazione di quella *Demopsicologia*, divenuta nel 1910-11, con il suo insegnamento universitario, una vera e propria scienza del folklore. Di fatto un interesse davvero durato a lungo, se cominciato con i quattro volumi

G. Pitrè

di *Fiabe Novelle e Racconti Popolari Siciliani* e proseguito con il volume *Fiabe e Leggende Popolari Siciliane* (1888); interesse che lo porterà a raccogliere quasi 600 tra testi e varianti che testimoniano l'importanza e la complessità della sua ricerca. L'attività di docenza è raccolta nel volume *La Novellistica*, pubblicato postumo nel 2005, nel novero della *Edizione Nazionale delle opere di Giuseppe Pitrè* pubblicata dal "Centro Internazionale di Etnostoria" di Palermo, con la conduzione scientifica di Aurelio Rigoli.
Va precisato, inoltre, che Pitrè, nel seguire il passaggio delle fiabe dalla oralità originaria alla contemporaneità artistica, evidenzia il "gioco" della varianti e delle affabulazioni, e quale sequenza i testi prodotti hanno lasciato transitando dall'immaginifico al plausibile. Ciò significa che chi narra non è necessariamente legato ad allegorie e metafore di un passato primigenio, ma è in grado di metaforizzare l'accaduto, trasferendolo in un linguaggio immaginifico, comunque diverso rispetto a quello quotidiano. In altri termini, Pitrè, evidenziando la personalità del *narratore/testo/individuo*, pone con grande modernità due problemi: quello della rielaborazione dei testi di tradizione orale, con la necessità di validare ogni singola variante nella sua autonomia narrativo-dialettale; e, contemporaneamente, la necessità di segnare i limiti della rielaborazione individuale del narratore, ai fini della conservazione della tradizionalità delle fiabe e dei suoi contenuti; e così, in rapporto all'insorgenza della mutevolezza dei nuclei narrativi, storicizzabili nei processi tradizionali. Rispetto al primo punto, piace notare come il problema del dialetto-lingua fu da Pitrè subito affrontato, se è vero, come è vero, che fin dall'inizio Egli pose attenzione al dialetto; tant'è vero che nel primo volume dell'Edizione 1875 appare un saggio sulla *Grammatica del dialetto e delle parlate siciliane*, nel quale disegna le linee morfologiche fondamentali attraverso cui accedere ad una lettura delle trascrizioni ortofoniche. Rispetto al secondo punto, piace notare poi come Egli esprima, fin da subito, la necessità di dare alle sue raccolte di fiabe, leggende, novelle e racconti, una impostazione tassonomica con l'impianto di tutto un sistema di riferimenti. Difatti, per ogni testo raccolto, lo studioso riporta diligentemente sia la trama, sia le varianti, quindi le annotazioni filologiche che riguardano la arcaicità dei testi, insieme a tutte le varianti letterarie e a quelle che si propongono come letture contestuali, dovute alla creatività ricreativa del narratore.

Il quid del genere narrativo orale

In altri termini si precisa che, in una ottica in cui il segno della "popolarità" segue sia il narrato che il narratore, la conformità o meno delle varianti locali ai codici sia formali che contenutistici del genere narrativo-orale dipenderà dalla capacità del mediatore di tramare,

nella materia folklorica, la realtà che gli proviene dalla sua esperienza partecipe ai contesti culturali e sociali di cui interpreta la tradizione; sicché anche se i suoi interventi saranno performativi, la "popolarità" del documento orale-tradizionale sarà sempre salvaguardata. E così, perché da un lato la narrativa in sé conserverà il suo articolarsi tassonomico a seconda dell'alchimia tra immaginifico e reale in essi presente – anche se è noto che il tipo di racconto orale è, in realtà, polimembre: può essere, cioè, rappresentato sotto forma di fiaba, leggenda o storia –; e, ancora, perché la mediazione del narratore sarà, sempre e comunque, condizionata da quell'*habitus* dei territori di cui Egli è parte attiva in quanto portatore di quel patrimonio di tratti culturali che costituisce il "nocciolo" individuante dei gruppi-comunità in termini di lingua, socialità, spiritualità; cioè a dire quel *quid* che gli abitanti dei vari territori – per condivisione e consenso – hanno consegnato alla loro storia.
È come dire che le fiabe, se possono esprimere i contenuti del contemporaneo, devono essere, comunque, compatibili con il linguaggio fantastico della tradizione. Inoltre, se la fiaba esce dal limbo dell'irreale per divenire elemento narrativo di una modalità esperienziale, può anche essere indicatore della modalità esclusiva attraverso cui i gruppi-comunità interpretano metaforicamente la loro storia.
In altri termini, accade che il narratore può elaborare gli schemi degli antichi narrati innovandoli con la forza delle sue passioni e dei suoi sentimenti contemporanei; ma va da sé che tale elaborazione, oggi come allora, dovrà essere sempre parametrata a quell'*humus* che permette ai territori di rappresentarsi come luoghi della identità e della memoria nella loro singolarità. Cioè a dire, tramite l'oralità, i territori non solo possono accedere alla conoscenza delle loro "radici", ma possono dare nuova linfa alla loro spazialità storico-abitativa, localizzando in scenari rappresentativi quel sapere arcano, o più o meno recente, che la "voce della gente" ha conservato a baluardo della propria identità, appartenenza e riconoscimento. La fiaba cioè, al pari di tutta una narrativa orale-tradizionale, è in grado di raccontare ai contemporanei che l'ascoltano, non soltanto la eco dei tempi lontani, ma anche le modalità più recenti attraverso cui i territori, nel tempo, hanno elaborato il racconto del loro vissuto.

I Sentieri della Fiaba
I territori si raccontano

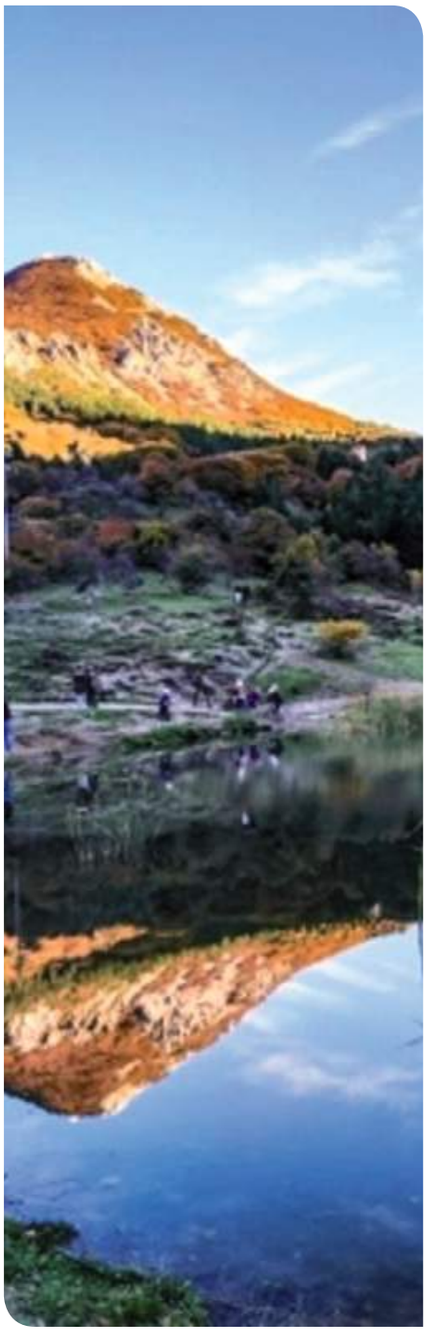
I sentieri della fiaba: il progetto

Orbene, piace qui indicare come sia stata proprio questa ultima interpretazione circa il valore della oralità narrativa tradizionale, a fare da bordone al progetto "I sentieri della fiaba. I territori si raccontano", elaborato dall'Associazione palermitana *Illustramente*, che si propone quale meta-definizione del progetto internazionale "Le strade delle fiabe", che mira a fare conferire al patrimonio orale-fiabesco delle Regioni italiane partecipanti – attualmente è presente la Regione Puglia; ma sono in corso di affiliazione Campania, Basilicata e, ovviamente, Sicilia – il riconoscimento UNESCO di "Patrimonio immateriale dell'Umanità", secondo il modello di conferimento ottenuto nel 2005 dalle fiabe dei Fratelli Grimm.
Ora, in sede di analisi, si è già detto attraverso quale complesso meccanismo le Genti, conservando e arricchendo il loro patrimonio orale, nonostante la caratura universalistica della fiaba, riescano a pertinentizzarlo territorialmente, riflettendo nei narrati la diversità dei simboli, dei riti, delle conoscenze.
E va detto che, se ciò accade, è perché le fiabe, i miti, i racconti, si arricchiscono di un valore aggiunto che deriva loro dalla scenografia imposta alla narrazione; ragion per cui, vi sarà una simbiosi tra la oralità/intangibile e gli scenari naturali paesaggistici e storico-monumentali in cui essa si ambienta. Un palcoscenico che gioverà all'intero sistema dei beni culturali territoriali: ricchi vuoi del patrimonio di beni immateriali (folklore, dialetti, usanze, credenze); vuoi di quelli materiali ai primi coesi (tecniche di lavoro, manufatti, artefatti, archeologia industriale, ecc.), risorse "immobili" traslate dalla memoria collettiva come beni caratterizzanti l'identità; da richiamare, oltre il loro valore di documenti, ad una più attuale presentificazione.

Dunque un patrimonio di "beni locali" da rifunzionalizzare e da consegnare alla trasmissione intergenerazionale, con l'obiettivo di valorizzarlo e promuoverlo ai fini dello sviluppo socio-economico dei gruppi-comunità; che, è, poi, il fine primario che la stessa UNESCO si propone nel suo percorso di censimento dei beni culturali di tradizione, inseriti nel programma "cultural heritage", appositamente definito. Pertanto l'impegno, per i territori, è quello di avere la capacità di censire i "lasciti" loro consegnati dal divenire del tempo; cioè a dire di avere la capacità di individuare nel marasma di una odierna modernità, segnatamente superficiale ed eteroversa, quei tratti culturali che anche se "disabituali" (si pensi, in merito, alla esemplare definizione di Heidegger) siano percepibili come tratti culturali rappresentativi della "etnostoria" dei gruppi-comunità.

La valorizzazione dei luoghi attraverso la fiaba

In quest'ottica, non è un caso se per rendere operativo il progetto "I sentieri della fiaba. I territori si raccontano", si sia voluto dialogare, *in primis*, con l'ANCI, l'Associazione che riunisce i Comuni italiani, per renderla parte dialogante del progetto. E così non solo perché ciò permetterebbe ai Comuni stessi (in Sicilia se ne contano ben 390) di prendere maggiore consapevolezza del proprio patrimonio culturale sia materiale che immateriale, ma perché gli abitanti, coesi nella visione di un bene comune come identità, possano rendersi protagonisti di una "nuova stagione" in cui la storia locale, i beni culturali di tradizione, le produzioni oikotipiche, i paesaggi ambientali e culturali, possano essere finalizzati alla cosiddetta *green economy*, che produce filiere imprenditoriali collegate allo sviluppo di un turismo sostenibile.
In altri termini, questa valorizzazione dei luoghi attraverso la fiaba e, in senso lato, attraverso l'intero sistema del "cultural heritage", deve considerarsi una sfida e una scommessa che, coinvolgendo dal "basso", richiami le unità locali individuanti a raccontare la loro storia e ad essere protagoniste della custodia e cura dei loro beni culturali di tradizione perché, al di là di tutto, patrimonio "umano" senza il quale l'individuo si disperde nella omologazione.
Un pronunciato, di fatto, apparso evidente fin da subito quando, con la Convenzione dell'Aja, si è pensato, per la prima volta grazie a Karl Von Habsburg (Presidente del *Blue Shield International* – partner dell'UNESCO sin dal 1954), ad un necessario protocollo internazionale di protezione dei beni culturali contro la minaccia, ad ampio raggio e con plurimotivazioni, di una loro dispersione e di un loro degrado.

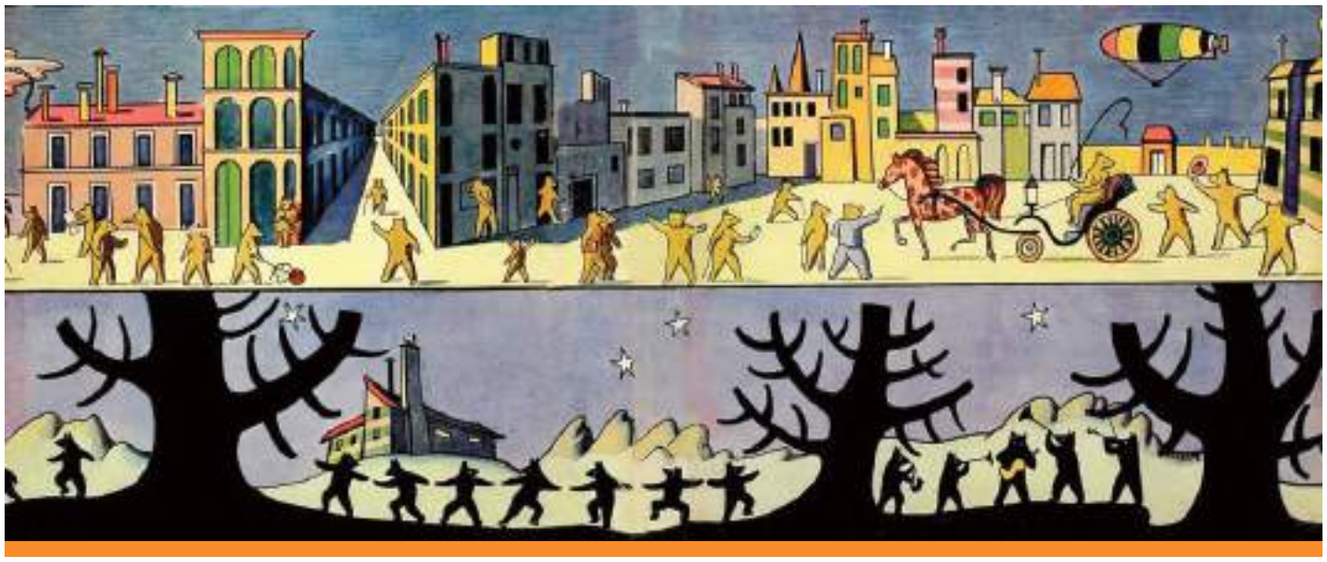


Ecco perché, nell'ambito del progetto "I sentieri della fiaba. I territori si raccontano", e con la finalità di un più ampio coinvolgimento delle istituzioni locali, si vuole offrire loro, nel merito, almeno tre punti di riflessione:

- che si abbia piena consapevolezza dei beni di tradizione posseduti nella loro diversità e singolarità localistica con la costituzione di una *Land Heritage List*.
- che la consapevolezza dei propri beni di tradizione – siano essi soggettivi o oggettivi – si abbini ad una consapevole modalità di custodia, condivisa ai fini di una identificazione di appartenenza e di riconoscimento, con la costituzione di un *Archivio Culturale Informativo*.
- che la configurazione della identità etnico-culturale dei territori, dovuta alla percezione del proprio patrimonio culturale tradizionale, divenga per le Istituzioni e per le agenzie formative un problema primario su cui investire la propria credibilità rappresentativa, da affidarsi alla continuità transgenerazionale.

Conclusione

In conclusione, risulta emergente il desiderio di una valorizzazione generale dei territori attraverso il patrimonio culturale sia materiale che immateriale; tanto più che le nuove prospettive di un turismo verde si affidano proprio alle filiere che si collegano ai beni di tradizione, valorizzati anche come "luoghi dell'identità e della memoria". Sicché, alla fine, ritornando al senso di un turismo esperienziale, ad un'idea di viaggio che è anche conoscenza e introspezione – come già, del resto, era nella consapevolezza del "Grand Tour" dell'Ottocento – si possa dare all'Italia in genere, e alla Sicilia in particolare, quel primato che merita per la sua bellezza, per la sua cultura, per la sua straordinaria diversità, combinando l'utile con il bello, il lavoro con il tempo libero, la modernità con il benessere. Così, di fatto, come auspicato in principio di questo intervento.



GLI ORSI DI BUZZATI
TRA LE DOLOMITI, MILANO E LA SICILIA: FRA NARRATIVA E STORIA

di **Marco Perale**

Marco **Perale**

Presidente Associazione Internazionale Dino Buzzati

La famosa invasione degli orsi in Sicilia di Dino Buzzati è un racconto solo apparentemente per ragazzi che si dipana tra storia e geografia. Non è solo la prima "opera doppia" di Dino Buzzati (cioè un testo che si compone di una parte scritta e una parte grafica, entrambe di mano dell'autore), ma pone alcune domande sicuramente intriganti a cui bisogna provare a dare una risposta. Buzzati era nato a Belluno, ai piedi delle Dolomiti, il 16 ottobre del 1906 e per tutta la vita visse a Milano, dove morì il 28 gennaio del 1972. Perché mai, quindi, il bellunese/milanese Buzzati ha scelto di ambientare la vicenda narrata nella *Famosa invasione* proprio in Sicilia, cioè all'estremo opposto dell'Italia?

Una gestazione decennale

Preliminarmente è opportuno fissare le coordinate in cui si colloca l'uscita del libro, pubblicato nella sua versione unitaria e completa come volume/strenna edito a dicembre del 1945 da Rizzoli. Ma in realtà la sua gestazione era durata almeno un decennio. Come ha raccontato lo stesso Buzzati in un'intervista del 1965 alla televisione[1], le prime tavole erano nate quasi per caso alla metà degli anni Trenta al termine dei pranzi di famiglia del mercoledì quando le due nipoti, Pupa (Alba Maria, 1923-2015) e Lalla (Laura, 1925-2012) Ramazzotti, chiedevano ogni volta allo zio di disegnare qualcosa di speciale e poi di inventarci sopra una storia. Qualcuno di quei disegni è sopravvissuto (ed è stato esposto alla mostra di Belluno del 2019 "Le stagioni di Buzzati")[2] per poi confluire in una prima serie di tavole che erano già completate all'inizio del 1943, se Buzzati partecipò con una di esse ad un'esposizione di giornalisti/pittori i cui lavori furono pubblicati nel marzo del 1943 da Giani e Cardazzo col titolo *Il gioco del paradiso*[3]. Il lavoro di

1 Ne parla Buzzati stesso in un servizio per la Rai del 1965, ripubblicato in L. Cavadini (a cura di), *Dino Buzzati parole e colori*, catalogo della mostra organizzata dal 7 aprile al 1 luglio 2001 presso la Villa Comunale, Comune di Cernobbio, 2001, pp. 27-28.

2 Si vedano "Il cavallino" (cat. 9), i tre disegni del grande quaderno (cat. 13) o "L'uomo armato" (cat. 29) del catalogo: M. Perale (a cura di), *Le stagioni di Buzzati*, Belluno, Palazzo Fulcis, 5 ottobre 2019-6 gennaio 2020, Comune di Belluno 2019, alle pp. 54-55, 58-59 e 91.

3 R. Giani, *Il gioco del Paradiso*, Edizioni del Cavalli-

assemblaggio dei vecchi disegni avvenne negli anni all'inizio della seconda guerra mondiale, quando Buzzati venne spedito dal «Corriere della Sera» prima a Napoli fin dal giugno del 1940 e poi a Messina nel 1942 come inviato di guerra, per seguire le battaglie delle navi italiane nel Mediterraneo, da Capo Teulada al Golfo della Sirte.

Tra Sicilia e Maremma

È in questa parentesi, soprattutto nei mesi trascorsi a Messina con l'incarico di redigere un testo storico per il Ministero della Guerra, che la prima ambientazione del racconto degli orsi trovò la sua collocazione in una Sicilia che, come vedremo, era molto più storicamente vera e concreta di quanto non si sia pensato per decenni. Poi, nel luglio del 1943, nel giro di due settimane gli alleati iniziarono la liberazione dell'Italia sbarcando proprio in Sicilia e il Gran Consiglio depose Mussolini, stravolgendo e rivoluzionando le sorti del paese.
Nell'autunno/inverno del '43 Buzzati trascorse alcuni mesi in Maremma, nella casa di una sua vecchia compagna di scuola (Giannalisa Gianzana Feltrinelli Barzini, la madre di Giangiacomo Feltrinelli) e così, quando il direttore del «Corriere dei Piccoli» Emilio Radius alla fine del 1944 propose a Buzzati di pubblicare la sua storia a puntate settimanali, con la Sicilia ormai invasa le tavole de *La famosa invasione degli orsi* (non più in Sicilia!) e di *Vecchi orsi addio!* vennero pubblicate dal «Corriere» tra il 7 gennaio e il 29 aprile del 1945, con una nuova ambientazione ricollocata in Maremma. Poi le giornate convulse della liberazione (la cronaca del 25 aprile sul «Corriere» fu scritta proprio da Buzzati) e quando il quotidiano venne chiuso per collaborazionismo Buzzati riprese in mano l'intera storia riscrivendola e completandola per l'edizione che vide la luce nel dicembre del 1945, nuovamente e definitivamente ambientata in Sicilia.
Ma, come si è detto, se alla maggior parte dei lettori la scelta geografica è sembrata puramente fantasiosa, legata alle atmosfere mediterranee e ai lontani echi mediorientali connessi alla sua storia millenaria, una più attenta analisi delle singole citazioni, dei luoghi e dei nomi che compaiono tra le pagine de *La famosa invasione degli orsi* dimostrano da parte di Buzzati una competenza storica e geografica di prima mano, tanto interessante quanto sostanzialmente inedita.
Ci sono alcune assonanze apparentemente minime e trascurabili, come il fatto che a Catania c'è il Castello Ursino, voluto da Federico II e poi sede del parlamento siciliano e dei re aragonesi: un nome che ovviamente può aver contribuito a far scattare una prima scintilla nella fantasia di Buzzati, che anche molti anni dopo il suo soggiorno messinese vi si riaffaccerà spesso. Ancora, la Sicilia e anzi proprio Messina ritorna ne *Le notti difficili* nel racconto *Lo scoglio*[4] con un'eco delle vicende belliche di cui fu testimone come inviato di guerra a Capo Matapan, in questo caso. Siracusa ricompare ancora come meta favolosa, unica speranza di guarigione per «la cerea principessa che i parenti ricchissimi, per tentare di salvarla, vogliono portare a Siracusa, al sole e alle sirene, ma ogni volta sbaglian treno...»[5].
Eppure la Sicilia che compare nelle pagine della *Famosa invasione* è molto meno letteraria ed anzi ben più concreta e storicamente documentata.
Nella versione approdata alle stampe nel marzo del 1943, sia pure con una sola tavola, compare già, in una Sicilia non ancora invasa dagli alleati, la citazione geografica di Francofonte, mentre nelle altre tavole del 1942-43, rimaste allora inedite[6], erano citati anche i monti Peloritani e la conquista di Palermo, così come nel volume edito a dicembre 1945, con l'ambientazione nuovamente ricollocata in una Sicilia fuori del tempo e dello spazio, quasi senza più alcun riferimento geografico preciso, restano, anzi tornano, solo i "monti Pelori", nella tavola, e Peloritani nel testo, del capitolo quarto dedicato al Gatto mammone.
Questo per quanto riguarda le citazioni esplicite della Sicilia e di alcuni dei luoghi più noti della sua geografia. Ma c'è ben altro.

L'ambientazione siciliana

È dal soggiorno a Messina nella prima metà del 1942 che è verosimilmente maturata la scelta di un'ambientazione siciliana, esplicitamente dichiarata nella prima tavola pubblicata nel marzo 1943 e presente nel titolo di ciascuna "spiega" delle altre dieci tavole, nonché confer-

no, Venezia, 1943. Si tratta del catalogo ragionato di una mostra organizzata a Venezia raccogliendo opere grafiche (olii, acquerelli, pastelli, disegni) di scrittori e giornalisti che avevano una nota o meno nota produzione pittorica, tra cui Moravia, Zavattini, Pirandello o Montale. Nel testo, Buzzati è citato alle pp. 9, 14, 35 e 36. Le tavole, non numerate, seguono l'ordine alfabetico. Buzzati è il terzo.

4 D. Buzzati, *Le notti difficili*, Mondadori, Milano, 1971, pp. 31-36.

5 Ivi, nel racconto *Velocità della luce*, p. 266.

6 Le tavole di quella prima stesura erano state pubblicate per la prima volta in D. Cavadini, *Buzzati parole e colori*, cit., pp. 29-39. Le tavole di questa prima versione compaiono ora anche in D. Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2019, pp. 156-166.

mata da varie altre citazioni geografiche[7]. Nel 1943 non compare ancora la scelta onomastica di Leonzio (che maturerà prima del gennaio 1945) mentre il re degli orsi nella prima tavola del 1943 era chiamato Gregorio e nelle uniche altre due occasioni in cui viene citato è «il prence degli orsi» o «il re degli orsi». Nascono dal soggiorno messinese anche il Serpenton dei mari/Cariddi e l'isolotto di fronte al porto della tavola che comparirà a p. 133 nella versione del dicembre 1945, ripreso dall'analoga isola puntuta che compare nella tavola inedita del 1943 in cui «L'isolano Gregorio insegna il nuoto ai capitribù degli orsi»[8], due isole che ricordano, più che i faraglioni di Capri, la maggiore delle isole dei Ciclopi poste di fronte al porto di Aci Trezza, non lontano da Messina, cioè il Faraglione Grande posto in mezzo tra l'isola Lachea e il Faraglione Piccolo.
Ancora, il nome del re degli orsi: Leonzio, non è solo una rara variante del toponimico della siciliana Lentini. Storicamente Leonzio compare per lo più come nome di ecclesiastici (ci furono i vescovi Leonzio di Bisanzio, Leonzio di Neapolis di Cipro, Leonzio di Roma e Leonzio di Arles, tutti vissuti tra V e VII secolo) e non va trascurato anche un imperatore d'oriente Leonzio (695-705), a cui va accostato l'imperatore Costante II (641-668) che aveva stabilito il suo quartier generale a Siracusa, pensando di farne la capitale dell'impero d'Oriente, prima di finire ucciso nel 668. Ancora, a Napoli, dove Buzzati visse tra il 1940 e l'inizio del 1942, nel tesoro vecchio della cattedrale, esiste una preziosa stauroteca definita "di San Leonzio". Eppure, nei suoi mesi messinesi, studiando per l'incarico storico affidatogli dalla Marina militare, Buzzati poté forse venire a conoscenza di un personaggio storico ancora più interessante come possibile fonte del nome, e non solo, del re degli orsi. Ci fu infatti un Leonzio inviato dall'imperatore di Costantinopoli Maurizio nell'estate del 598 a governare la Pretura bizantina di Sicilia come commissario imperiale, con sede a Siracusa. Si dovette occupare della verifica dei conti dei vecchi funzionari, compresi l'ex Prefetto del Pretorio d'Italia Gregorio, l'ex Pretore di Sicilia Libertino e il Magister Militum di Roma Apollonio, nonché di dirimere questioni ereditarie. Dopo due anni e mezzo fece ritorno a Costantinopoli[9]. Una traccia labile, certo, ma si tratta pur sempre di un Leonzio arrivato in Sicilia da terre lontane per riportare la giustizia, e che fa ritorno alle sue terre una volta compiuta la sua missione.

Arabi e Normanni a Rocca Demona

La Sicilia storica entra prepotentemente in scena con il capitolo 3. È infatti realmente esistita una Rocca Demona posta tra Palermo e Messina, sui Peloritani settentrionali, citata come castello bizantino (Dimnas) dalle fonti arabe della conquista della Sicilia. Sarebbe stata espugnata una prima volta da Ibrahim, il conquistatore di Taormina, nel 902, e poi nuovamente nel 911 da Ibn abi Hinzir. Divenuta roccaforte normanna, è citata da un diploma del 1096 tra i possedimenti del vescovo di Messina[10] e nel 1097 un diploma del conte Ruggero dona beni mobili e immobili al monastero basiliano di San Filippo detto di Demona[11]. Quindi la ripresa buzzatiana è la citazione di un castello documentato tra il X e l'XI secolo e poi scomparso, la cui storia Buzzati poté conoscere nella primavera del 1942 mentre era a Messina[12]. Allo stesso modo, il capitolo 4 racconta del castello Tramontano, posto «in fondo a una stretta valle dei monti Peloritani», abitato da un orco di nome Troll che tiene in custodia il ferocissimo Gatto Mammone.
Nella storia del meridione d'Italia esiste un castello Tramontano, che non è però in Sicilia ma sovrasta la città di Matera, una costruzione normanna, poi riedificata

7 Si vedano le citazioni de «la foresta iblea dal Mongibello miseramente combusta» nella prima tavola; i «monti Peloritani» da cui cala il Gatto Mammone; la «maggior piazza di Palermo» in cui si svolge la cerimonia di consegna delle onorificenze o infine la scelta di chiamare il castello assediato «Fortezza di Francofonte» (un paese realmente esistente in provincia di Siracusa) e non ancora «del Cormorano», come sarà nelle due versioni del 1945.

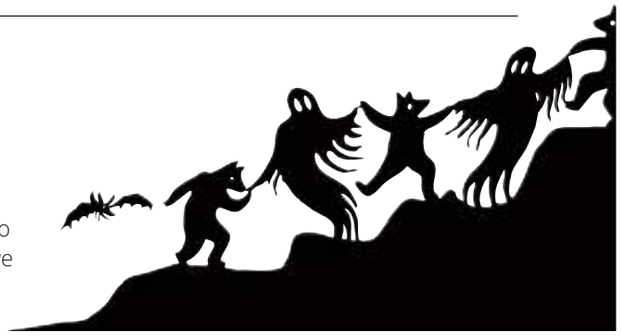
8 Cfr. la tavola del 1943 pubblicata in *Dino Buzzati parole e colori*, Cernobbio, 2001, p. 29.

9 Cfr. G. Borghese, *Leonzio*, ad vocem, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64 (2005), Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 628-630.

10 R. Pirro, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, Pietro Coppola, Palermo, 1733, p. 383.

11 N. Buscemi, *Giornale ecclesiastico*, vol. I, Pedone e Muratori, Palermo, 1832, pp. 113 e ss.

12 T. Fazello, *Della storia di Sicilia deche due*, vol. 1, libro decimo, *Del paese della Valle Demona e de' suoi castelli*, pp. 547-564.



in età aragonese dal condottiero e principe di Taranto Giovanni Antonio Orsini (nomen omen) prima del 1463, quindi passato al nuovo conte di Matera, il napoletano Giovan Carlo Tramontano, che nel 1501 iniziò un costosissimo progetto di rifacimento del castello che dissanguò la popolazione di Matera, la quale si rivoltò uccidendolo il 29 dicembre del 1514[13].
Quindi un racconto probabilmente letto o ascoltato a Napoli, che ha lasciato il nome di un castello Tramontano legato ad una figura tradizionalmente crudele.

Il Gatto Mammone e i suoi antenati

A sua volta, il Gatto Mammone nasce da una tradizione popolare italiana (compare già nel *Pentamerone* di Giambattista Basile, pubblicato a Napoli nel 1634-6) e mediterranea (Mammona è citato come persona demoniaca nei Vangeli[14]), arrivata fino al *Milione* di Marco Polo[15] e al *Faust* di Goethe, dove nella scena della cucina di una strega una gatta mammona aiuta a preparare la pozione dell'eterna giovinezza.
Tornerà nell'ex voto n. 4 dei *Miracoli di Val Morel* del 1971 a minacciare la virtù di Serafina Dal Pont.
Questo capitolo offre anche un interessante caso di revisione/integrazione tra le due versioni pubblicate all'inizio e alla fine del 1945: nel libro compare una frase, proprio alla fine del capitolo, che non c'era nella tavola uscita il 28 gennaio del «Corriere dei Piccoli» e che è contemporaneamente una dichiarazione della poe–tica buzzatiana, sulla falsariga di quanto già espresso all'inizio del conflitto con *Il deserto dei Tartari*, ma anche un giudizio e forse anche un monito sulla guerra appena conclusa. Scrive Buzzati, a dicembre del 1945:
«Ahimè, quanta fatica per nulla,
quanti orsi morti inutilmente,
era meglio non farsi illusioni».
Il capitolo 5 si apre con la tavola dell'assalto al castello, la prima – come si è già visto – pubblicata in assoluto, nel marzo del 1943. Il disegno che apre il capitolo, con una struttura castellare frammentaria, ricorda in parte il citato Castello Ursino di Catania, con le sue torri cilindriche. Se nella tavola del 1943 la fortezza è ancora denominata "castello di Francofonte", nelle due edizioni a stampa del 1945 – dopo l'espunzione di ogni citazione siciliana dovuta all'invasione alleata – la fortezza è definita «il castello del Cormorano». Il nome deriva probabilmente dal terribile gigante di nome Cormorano che appare nelle *English Fairy Tales* di Flora Annie Webster Steel pubblicate nel 1927 a Londra da Macmillan con le illustrazioni di Arthur Rackham, un autore amatissimo da Buzzati.

Censure di guerra

Il capitolo 7 dell'edizione apparsa a puntate all'inizio del 1945 doveva chiudere *La famosa invasione* con la tavola dedicata all'ingresso nella città di Palermo finalmente conquistata. Ma la tavola fu censurata il 19 febbraio (e sostituita in una notte con la danza festante degli orsi) e sarebbe ricomparsa solo nel volume edito a dicembre: non solo la Maremma era diventata un'ambientazione ormai impossibile nell'autunno-inverno del 1944/45 dopo lo sbarco di Anzio e la caduta di Cassino nel maggio '44, con l'aggiramento della linea Gustav e il conseguente arretramento della nuova linea difensiva tedesca e repubblichina a nord di Roma, proprio tra la Maremma e le Marche. La "Linea gotica" ("Gotenstellung") tra la Toscana e Pesaro venne tracciata dal gen. Kesselring il 25 agosto del 1944 e di fatto resistette fino allo sfondamento operato dagli angloamericani del gen. Alexander della primavera 1945, dopo il progressivo crollo, a partire da giugno, della linea del Trasimeno e di quella dell'Arno. Ironizzare su di un'invasione della Maremma sarebbe stato intollerabile, ed infatti l'ambientazione maremmana scomparve del tutto. Ma come si è detto gli orsi buzzatiani si dovettero scontrare con un'altra censura di guerra, questa volta esplicita. È lo stesso Buzzati che nel 1965, raccontando alla televisione la genesi del libro, confessò che era stato il direttore in persona del «Corriere dei Piccoli», Emilio Radius, a vietargli di pubblicare la tavola con l'entrata degli orsi in una città dall'aspetto troppo nordico, perché i russi (facilmente identificabili ormai con gli orsi) con l'operazione Vistola-Oder, l'offensiva sferrata il 12 gennaio 1945 dalle quattro armate corazzate sovietiche al comando dei marescialli Zukov e Konev, stavano entrando proprio in quelle settimane nelle città tedesche del fronte orientale nella Prussia Orientale e nella Slesia[16].

Uno scettro coraggiosamente provocatorio

La tavola che apre il cap. 8 del libro edito a dicembre era in realtà già comparsa come prima puntata del nuovo racconto per immagini dal titolo *Vecchi orsi addio*, pubblicata sul «Corriere dei Piccoli» l'8 aprile 1945. È una tavola che offre uno degli agganci iconografico/storici più stupefacenti e coraggiosi di Buzzati.
Milano all'inizio di aprile del 1945 era ancora saldamente in mano a repubblichini e nazisti e fin dalla promulgazione delle leggi razziali annunciate da Mussolini a Trieste il 18 settembre del 1938 (ed entrate in vigore meno di un mese più tardi, il 17 novembre) non solo ogni contatto tra "ariani" ed ebrei era assolutamente vietato da anni ma la memoria stessa dell'ebraismo milanese era stata brutalmente cancellata con la deportazione in Germania della comunità ebraica, attuata attraverso i rastrellamenti e l'avvio verso

13 Cfr. R. Demetrio, *Retrospettiva di un delitto: Giovan Carlo Tramontano e il castello di Matera*, Irsina, G. Barile, 2014.

14 Cfr. le comparse neotestamentarie in Lc 16,13 e Mt 6,24.

15 Compare nel capitolo 194 della narrazione stesa da Rustichello da Pisa: Marco Polo lo cita – non lo vede – in Abissinia, assieme a molti altri animali: in arabo uno dei termini per "scimmia" è "maimun" e secondo Salvatore Tedeschi (*L'Abissinia nel libro di Marco Polo*, in «Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente» Anno 36, n. 3-4/1981, pp. 361-389, in particolare la p. 374) il gatto mammone citato da Marco Polo sarebbe un babbuino.

16 La testimonianza si trova in *Dino Buzzati parole e colori*, cit. p. 28.

i campi di sterminio con i 23 convogli ferroviari partiti dal Binario 21 della Stazione Centrale di Milano tra il 1943 e il 1945. L'ultimo carico di deportati ebrei era partito da Milano ancora il 15 gennaio del 1945.
Ebbene, nella tavola pubblicata l'8 aprile il re degli orsi, Leonzio, si affaccia per arringare orsi ed umani «dal balcone del palazzo» (e gli Italiani conoscevano bene i discorsi dal balcone di Palazzo Venezia), ma oltre alla corona regale sulla testa, tiene nella mano destra uno scettro che in realtà è uno Yad Torah, cioè lo strumento liturgico ebraico utilizzato per riuscire a leggere il rotolo del Pentateuco senza toccarlo. La descrizione è assolutamente precisa ed inequivocabile: il lungo manico ha una decorazione a spirale per favorire la presa ed evitare che scivoli o cada mentre lo si utilizza, e la parte terminale è una piccola mano con il dito indice sollevato.
Buzzati a Milano aveva frequentato gli ambienti ebraici, fin da quando il padre Giulio Cesare, assieme al cognato Dino Mantovani, era amico di Ugo Finzi, personaggio di spicco della cultura milanese in età umbertina e giolittiana, con cui collaborava al settimanale «La gioventù italiana» e con la famiglia Finzi i Buzzati ebbero una lunga amicizia che oltrepassò gli anni terribili della guerra[17]. E non va dimenticato che il primo libro di Buzzati, il *Bàrnabo delle montagne*, era stato pubblicato dalla casa editrice ebraica dei fratelli Treves nel 1933, e a gennaio del 1935 tratta ancora con loro per l'uscita del *Segreto del bosco vecchio*. Alla casa editrice Treves Buzzati resterà fedele fino alla sua chiusura imposta dalle leggi razziali, quando venne rilevata da Livio Garzanti che, come è noto, ricopertinò tutti i libri in catalogo, anche quelli di Buzzati, per far scomparire anche il nome dell'editrice Treves. E Buzzati cambiò editore per il suo terzo libro, *Il deserto dei Tartari*, che

sarebbe uscito nel 1941 con Rizzoli, nella nuova collana diretta da Leo Longanesi. Come dire che tra amicizie di famiglia e contatti di lavoro Buzzati conosceva sicuramente e personalmente numerosi esponenti del mondo ebraico e l'utilizzo di un oggetto come lo Yad Torah per farne pubblicamente lo scettro di Leonzio non fu certo né casuale né tantomeno irridente. Anzi.

Il "Serpenton dei mari", da Cariddi a Hokusai

Tornando alla Sicilia, al capitolo 11 la tavola con il Serpenton dei mari, al di là della sua ovvia identificazione con il mostro mitologico Cariddi legato alla città di Messina, offre una lunga serie di rimandi e citazioni: c'è già *la grande onda di Kanagawa* di Hokusai, che ricomparirà nei quadri dedicati al Colombre, mutuata dalle xilografie e stampe giapponesi tanto amate a fine Ottocento (come dimostra l'ambientazione della Butterfly pucciniana), ma in questa prima comparsa il grafismo delle onde che ricadono quasi con bianche dita sottili richiama molto più probabilmente la *Undine* pubblicata nel 1909, con le illustrazioni di Rackham, che riprende sia il racconto originale di Friedrich de la Motte Fouqué del 1811, sia la rielaborazione lirica del 1816 di E.T.A. Hoffmann, uno degli autori dichiaratamente amati dal giovane Buzzati[18]. L'aspetto del serpente marino, invece, arriva probabilmente ancora una volta da Rackham attraverso la raffigurazione del drago marino verde che compare nel *Book of pictures* del 1913 o del drago volante che rapisce una fanciulla in *The Allies Fairy Book* del 1916. Peraltro, la colorazione della pelle giallastra, con delle chiazze nere frastagliate, non compare in Rackham ma è identica nel mostro marino disegnato da Gustave Doré per una delle tavole del Don Chisciotte, che Buzzati ha dichiarato di conoscere e apprezzare[19].
La collocazione siciliana, più che ai mostri marini nordici dei miti norreni o al Leviatano biblico, suggerisce più probabilmente di avvicinarlo a Scilla e Cariddi. Sono infatti i due serpenti marini della mitologia Greca che compaiono nell'Odissea (canto XII), entrambi di sesso femminile e situati ai due lati dello stretto di Messina. Non tanto la prima (una creatura dal corpo di serpente e sei teste di cane) quanto piuttosto la messinese Cariddi, un essere marino simile ad una lampreda che crea–va mulinelli con la bocca. Non proprio un serpente marino, quindi, piuttosto un pesce serpentiforme.

La lezione finale

Queste annotazioni spero dimostrino una volta di più il metodo adottato da Buzzati, che da bravo cronista assorbe le notizie che ascolta ma va poi sempre a verificarne le fonti, in questo caso storiche. E l'utilizzo che Buzzati mette in campo nella stesura de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* intrecciando trame, nomi, luoghi, immagini e storie è la prova migliore del fatto che non si può più lasciare Buzzati ai soli filologi. Sono molti i nuovi campi di indagine che in parte si inizieranno a sondare nei convegni in programma per il 50° della morte di Buzzati nel corso del 2022.

17 Ugo Finzi morì nel 1920, come il padre di Buzzati. L'amicizia di lunga data con la sua famiglia è testimoniata dalla cartolina con cui la madre di Dino comunicava la nascita di Dino alla moglie di Finzi, Angiola (la cartolina è stata pubblicata nel catalogo della citata mostra "Le stagioni di Buzzati", cat. n. 6, a p. 50) e a guerra finita Angiola Finzi sarà ancora destinataria di una bella dedica buzzatiana proprio de *La famosa invasione*, impreziosita dal disegno di otto orsetti (cat. 43, p. 112).

18 D. Buzzati, *Lettere a Brambilla*, De Agostini, Milano, 1985, p. 23.

19 Buzzati dichiara il suo amore, ancora poco scandagliato, per Gustavo Doré nell'intervista a Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Mondadori, Milano, 1973, p. 32: «Uno per cui ho un'immensa ammirazione, scarsamente condivisa dai critici ufficiali, è Gustave Doré. Per me è un genio, uno fra i massimi». La tavola di Doré con il serpentone dal lungo collo chiazzato compare a p. 329 dell'edizione del *Don Chisciotte* edita da Attilio Quattrini a Firenze nel 1925.

SCHEDE LIBRI PER RAGAZZI

ROEDERER CHARLOTTE

Alla scoperta di Beethoven

Gallucci, Roma, 2021, 10 pp., € 11,70.

Questo robusto cartonato lucido, con il chip per ascoltare ben 6 brani tratti dalle più celebri melodie di Beethoven, celebra la ricorrenza del 250° anniversario della nascita del celebre compositore tedesco. La proposta avvicina i più piccoli ai suoi capolavori e alla sua vita con brevi testi nitidi ed efficaci accompagnati da illustrazioni allegre che invitano a ricercare dei dettagli (la topolina che suona il pianoforte, l'uccellino che canta ecc.) e a controllare le soluzioni in appendice. Un Beethoven giovane, ispirato e amante della natura che affascina e suscita il desiderio di approfondire meglio la sua conoscenza e di condividere l'amore per la musica.

Genere: *divulgazione musicale*
Età: *dai 2 anni*
C. Camicia

CAPEZZUTO TERESA

La giornata è più bella

Ill. A. Neri, Il Ciliegio, Lurago d'Erba (CO), 2020, 26 pp., € 12.

Un grande albo cartonato in cui i brevi testi e le allegre, piacevoli illustrazioni compongono una gradevole proposta di lettura invitando i bambini a osservare i particolari che trasformano la consuetudine quotidiana in momenti speciali, da tesaurizzare. L'A. sollecita i lettori in erba per far notare loro piccole cose che rendono bella e memorabile una giornata: una parola dolce, una gentilezza, una propensione all'ospitalità e alla condivisione con cui gustare l'unicità di tanti episodi della vita. Si tratta anche di amicizie nascenti e di quelle che si consolidano, di immaginazione che si scatena e di esperienze concrete con cui il bambino mette alla prova il suo coraggio, la sua autostima, la sua lealtà. Nella sequenza di giornate speciali adatte ad accrescere la consapevolezza del lettore avremmo suggerito una conclusione meno mesta. Il ricordo di un parente che è salito in cielo conforta, ma proietta un'ombra di tristezza.

Genere: *albo illustrato*
Età: *da 3 a 6 anni*
C. Camicia

LORENZONI CHIARA

La distanza dei pesci

Ill. G. Conoscenti, Uovonero, Crema, 2020, Coll. «Geodi», 48 pp., € 16.

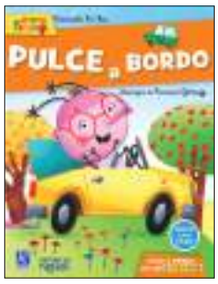
Giulio e Marco sono due fratellini che, sulla barca gialla del nonno, guardano il mare e lo osservano in modo differente. Giulio è attratto dal blu e dal bianco della schiuma, Marco invece vede l'alternarsi dei colori dell'arcobaleno, sente sul suo volto le goccioline di acqua di mare piene di sale portate dal vento e sa ascoltare la voce delle onde; tutte queste sensazioni lo sfiorano delicatamente come se fossero tanti pesciolini intorno a lui. Decide, allora, di immergersi in questo universo marino perché ama il mare; vede e percepisce la disperazione di una tartaruga impigliata in una rete, la libera perché anche lui si sente legato, spaventato, disorientato e spera di essere salvato. È felice e ama i pesci che gli si avvicinano, lo sfiorano e si allontanano. «A volte vicino e lontano insieme è la giusta distanza. La distanza dei pesci. La distanza di Marco». Soltanto lui può vedere tutte le "cose" in quel silenzio, ma non può raccontarle. Quando risale sulla barca si avvicina al nonno, gli fa vedere una conchiglia gialla raccolta sul fondale e gliene fa sentire l'eco. Il nonno sa che Marco ha tante storie da raccontare perché è un bimbo speciale che ama soltanto il colore del sole e tutti gli oggetti che hanno lo stesso colore. Anche Giulio è un bimbo speciale perché comprende l'altro da sé, lo rispetta e sa aspettare mantenendo la "giusta distanza" con tanto amore. In questo testo la diversità è una ricchezza rappresentata in un'esplosione di colori diversi che evidenziano la sensibilità e le difficoltà che vivono i bambini con disturbi dello spettro autistico. Ogni pagina illustrata accompagna e amplifica le storie emozionanti, variopinte e poetiche che ci aiutano a entrare nel mondo straordinario dei bambini con difficoltà nella sfera emotiva e nelle relazioni sociali.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 5 anni*
G. Abbate

BORDIGLIONI STEFANO

Pik il robottino

Ill. A. Colombo, Raffaello Ragazzi, Ancona, 2020, Coll. «Attacca parole», 39 pp., € 7.



DA ROS EMANUELA

Pulce a bordo

Ill. F. Galmozzi, Raffaello Ragazzi, Ancona, 2020, Coll. «Attacca parole», 39 pp., € 7.

La collana «Attacca parole», stante la pandemia, ci regala ancora due perle per i primi lettori, due albi magnifici, dai colori vivi su carta patinata.
Pik il robottino è un racconto brioso, tipico di Bordiglioni. Due fratellini compiono un incontro ravvicinato, in un negozio di giocattoli, con un extraterrestre, Pik, in cerca del carburante per riprendere il viaggio. Alla fine i tre amici lo trovano nelle patatine fritte! Una volta svuotato il distributore automatico e riempito il serbatoio dell'astronave, Pik riprende il viaggio e i fratellini decidono di mantenere il segreto sul loro incontro straordinario.
Pulce a bordo è una finestra sul mondo, spalancata dalle rocambolesche avventure della pulce Pipù, che sale prima sul fanale di una bicicletta, poi si ritrova a scorrazzare in moto, si imbarca su una nave, finisce anche in mare, per giungere, infine, in una stazione dove sta per partire un treno che porterà di certo verso nuove avventure.
Le peripezie di Pipù sono tanti quadri sul mondo esterno, vario e bello. Il piccolo lettore ha la possibilità di fare una prima esperienza interattiva grazie agli stickers da incollare sul testo.
Le illustrazioni a tutta pagina, dai tratti tondi, essenziali, ironici, a volte iperbolici,

creano un sicuro ponte comunicativo col lettore. La piccolezza dei personaggi in entrambi i racconti è un modo di rappresentare semanticamente i caratteri di dolcezza e fragilità.
Ottima, infine, la scelta editoriale di usare le lettere maiuscole, che a quanto pare facilita il riconoscimento della forma-parola, per via di una maggiore coordinazione occhio, mano, forma (Virginia Berninger), risultando un modo brillante di condurre per mano i bambini verso il mondo meraviglioso della lettura.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 5 anni*
C. Rodia

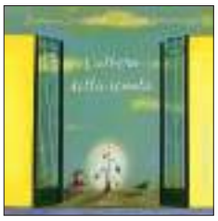
LARSEN MARIT

Diventiamo amiche?

Ill. J. Løvlie, Rizzoli, Milano, 2021, 42 pp., € 16.

Titolo molto invitante per questo grande albo illustrato in cui due future amichette condividono la copertina con il gatto Amadeus. La piccola Agnese è l'unica bambina di un grande palazzo abitato da famiglie descritte con tanti particolari nelle allegre vivaci illustrazioni. In ogni pagina si può rintracciare il gatto che partecipa alle vicende di Agnese e degli altri inquilini. In una giornata di pioggia che non promette nulla di entusiasmante, la bambina scorge Anna. La nuova inquilina fa presto amicizia e da quel momento Agnese e Anna diventano inseparabili. Un inno all'amicizia per affermare che per due bambine di 5 anni non c'è nulla di meglio che la condivisione di giochi, canzoni, fantasie e divertimento.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 5 anni*
C. Camicia



SANDOVAL ANTONIO

L'albero della scuola

Ill. E. Urberuaga, Kalandraka, Firenze, 2020, 36 pp., € 14.

L'albo illustrato, caratterizzato da vivaci illustrazioni che lasciano ampio spazio al testo tondeggiante, comunica una grande serenità. Un bambino sensibile si accorge di un albero scheletrico che vivacchia nel cortile della sua scuola primaria, lo accarezza, lo abbraccia, lo innaffia e l'albero ricambia il suo affetto facendo crescere verdeggianti foglie su rami rigogliosi, nonché potenti radici per sostenerlo e permettere ai bambini di costruire nella sua chioma una robusta casetta dove trasferire la biblioteca di classe. La maestra, che inizialmente non approva i gesti affettuosi di Pedro e delimita l'albero con un recinto, si ravvede e riconosce all'albero un ruolo importante nel rapporto bambini/natura. La storia si ripeterà anche in un'altra scuola grazie alla sensibilità di una bambina. Da qui, la lezione a parti invertite: l'innocenza dei piccoli fa percepire agli adulti vibrazioni sopite.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 5 anni*
C. Camicia

ZULIAN ELISABETTA – ZULIAN SABRINA

Ukulele. La vera storia della pulce saltellante

Curci Young, Milano, 2020, 84 pp., € 16.

La musica conquista sempre l'interesse dei bambini e l'ukulele dimostra di essere uno strumento versatile, allegro e facilmente trasportabile. L'approccio all'ukulele dischiude anche racconti esotici che narrano la sua provenienza dalle lontane Hawaii, isole che fanno sognare per la vivacità della natura e il folclore degli abitanti. Questa *avventura sonora*, come recita il sottotitolo, ispirata alla storia dell'ukulele, è narrata da tre protagonisti: Teresa, Luis e il loro cane Magù. Nella spensieratezza del tema si acquisiscono alcune informazioni sullo strumento e su come suonarlo, e si sollecita l'interesse dei bambini anche grazie a 6 canzoni originali con le basi di accompagnamento. L'albo, rallegrato da illustrazioni efficaci e coloratissime, è completato da 20 schede didattiche che invitano al gioco e offrono utili consigli agli insegnanti.

Genere: *racconto*
Età: *dai 6 anni*
C. Camicia

MASTROBALDO

La lumaca e la chiocciola

La strada per Babilonia, Milano, 2020, 78 pp., € 13.

Questo volumetto colorato propone una storiella con un lieto fine adatta alle prime letture, con il valore aggiunto di una sezione in versione inglese. L'autore, Daniele Baldoni, scenografo e appassionato di cinema d'animazione, ha una predisposizione a creare storie e personaggi romantici e malinconici. I due personaggi principali sono la chiocciola di terra e una lumaca di mare, diversi solo apparentemente; in realtà, come verrà dimostrato, le due bestioline hanno molte cose in comune. In questa storia, la lumaca d'acqua afferma: «ciò che conta è che il tuo cuore abbia la capacità di accogliere un essere apparentemente diverso da te». E così, anche grazie all'incontro con un lombrico, la chiocciola capirà che si può essere amici al di là delle differenze. Un messaggio forte, esplicito, educativo che arriva al lettore con efficacia. Illustrazioni espressive su fondo verde prato (a volte troppo acceso) che si armonizzano al testo, scritto con caratteri che invitano alla lettura.

Genere: *racconto*
Età: *dai 6 anni*
C. Camicia

VOLPI DOMENICO

Filafiabe, fantastrocche e molto altro!

Ill. Y. Cao Van, Festina Lente, Ferrara, 2020, 144 pp., € 16.

La raccolta di filastrocche con tema e personaggi fiabeschi, a firma del decano della letteratura giovanile, si distingue per due elementi peculiari: l'allegro ritmo dei versi e la felice varietà degli spunti creativi, tipici di questo genere, riletti in chiave non banale. La vena creativa di Volpi allieta i lettori grazie a una cornucopia piena di re, regine, draghi, principesse e altri elementi caratteristici della fiabistica. L'autore, che ha una profonda conoscenza dei meccanismi dell'umorismo, li applica con intelligenza per dare vita a ambientazioni e personaggi originali. La raccolta si compone di tre parti: nella prima, vengono sbeffeggiati i luoghi e i personaggi delle fiabe per far capire che ci sono diversi punti di vista con cui raccontare una storia; nella seconda, muta l'ambientazione e prendono corpo i luoghi della vita quotidiana dei giovani (scuola, casa, bioparco, negozi ecc.); nella terza, si sondano sentimenti e esperienze così che il lettore viene indirizzato verso la scoperta di se stesso. Stimolando la fantasia del giovane, grazie anche alla scelta di un lessico ampio e non omologato, l'A. ci coinvolge con invenzioni narrative divertenti, confermando lo straniante effetto finale che ha sempre distinto le sue creazioni letterarie.
Come le ciliegie, anche queste filastrocche invitano alla scorpacciata: *l'una tira l'altra* potrebbe provocare indigestione; ben venga, allora, la prevenzione di intercalarle con disegni da colorare e con proposte di giochi. Espediente che consente al lettore di concedersi una pausa in questa cascata di rime, giochi di parole, sollecitazioni argute e sfide creative; senza offuscare i messaggi da sempre cari a Volpi: il ruolo fondamentale dell'amicizia e della solidarietà.
Da rimarcare, infine, un altro non secondario pregio: il suono e la musicalità rendono queste filastrocche particolarmente adatte alla lettura a voce alta e alla recitazione, in forma di dialoghi teatrali.

Genere: *filastrocche*
Età: *dai 6 anni*
C. Camicia

BANDIRALI SANTE – BALADAN ALICIA

L'uovo nero

Uovonero, Crema, 2020, 36 pp., € 16.

Il testo è tratto da una fiaba di Luigi Capuana, della quale conserva la struttura ma non il finale. Una contadina possiede solo una gallina che le dà un uovo al giorno; dalla vendita dipende il suo sostentamento. La sua vita umile e senza pretese viene improvvisamente scossa dalla posa di due uova, uno bianco e uno nero. Purtroppo quello nero non viene acquistato da nessuno, e la gallina le consiglia di andare a venderlo al Re. Le galline si rifiutano di covarlo, assolve a questo compito la Regina: purtroppo il dispettoso galletto che nascerà renderà difficile la vita dei regnanti. La convivenza migliora quando il galletto sarà trasformato in un bel giovanotto e vorrà sposare la regina di Spagna. Il racconto si snoda agile, con dialoghi efficaci accompagnati da grandi illustrazioni con personaggi molto espressivi.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 6 anni*
C. Camicia

FARINA LORENZA

Il treno delle parole

Ill. S. Masala, Il Ciliegio, Lurago d'Erba (CO), 2020, 28 pp., € 12.

A sei anni Lorenzo inizia la sua carriera scolastica e rimane affascinato dalle parole. Tutte le parole hanno un proprio significato e appaiono giocose, leggere, morbide, insidiose, misteriose e dispettose. L'A. crea un testo snello e significativo in cui, grazie anche alla grafica che sceglie colori diversi per metterli in risalto, il piccolo lettore potrà individuare e leggere con attenzione aggettivi, sostantivi, verbi e altri parti strutturali del discorso. Ogni parola tesaurizzata da Lorenzo servirà a leggere, capire, esprimersi e lo invoglierà a sfogliare altri libri. Il viaggio sul trenino delle parole in questo solido albo illustrato è allietato da illustrazioni espressive a collage con effetto tridimensionale punteggiate da lettere, fonemi e parole.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 6 anni*
C. Camicia

KOPER PUCK

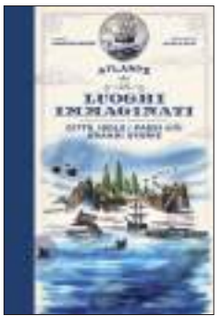
Dov'è tua sorella?

La Margherita, Cornaredo (MI), 2021, 40 pp., € 14.

Una giornata al centro commerciale narrata in prima persona da una bambina con un vestito blu, determinata nel voler convincere la mamma ad andare in pasticceria. Una mamma decisa ad acquistare una pentola. Un'altra sorellina silenziosa, distratta facilmente da farfalle e cagnolini, riuscirà a cambiare le vicende della giornata. Queste le coordinate in cui Puck Koper, autrice e illustratrice, colloca la storia che vince il Premio Opera Prima 2020 del Bologna Ragazzi Award. La giovane illustratrice ci propone un albo dedicato a bambini di 4 e 5 anni, adatto alla loro età, con poco testo, ma ricco di illustrazioni a tutta pagina, traboccanti di strisce e punti nei colori blu, rosso e nero. Le immagini, ricche di particolari, rendono perfettamente l'ambientazione caotica dei grandi magazzini e delle persone intente a fare shopping. Un luogo colmo di adulti attirati dal consumo, dai prodotti in vetrina e sui manichini, concentrati nell'acquisto e intenti a curare la propria immagine allo specchio dei camerini. Un luogo non

del tutto adatto al passatempo delle due bambine protagoniste che, in modo diverso, provano a convincere la mamma a fare ciò che desiderano. Quando la sorella si perde, la preoccupazione della mamma è evidente (resa magistralmente dalle illustrazioni: il corpo, l'espressione, le divertenti forme, i movimenti e le cadute) e gli adulti non potranno fare a meno di identificarsi; da parte loro e in un contrasto sottilmente ironico, i bambini si divertiranno osservando la corsa forsennata della mamma e la tranquillità della bambina che sa già tutto e ha sotto controllo la situazione.
Un libro da leggere insieme a un adulto in grado di rendere evidente il tono umoristico e la tensione della ricerca della sorella perduta. Un giocattolo narrativo, che chiede ai piccoli destinatari di cimentarsi alla ricerca della bambina con il vestito rosso a pois tra le pagine e i personaggi.
Riusciranno alla fine le bambine a conquistarsi il dolce? Riusciranno a far capire alla mamma che, a volte, una fetta di torta da mangiare insieme e un desiderio zuccherato non si possono rimandare?
Un albo divertente, semplice, che può far riflettere adulti e bambini sulla necessità di ascoltarsi, di riuscire a ritagliarsi il tempo del desiderio, mettendo da parte, anche se per poco, gli impegni quotidiani. Un messaggio per gli adulti a non prendersi troppo sul serio e a non sottovalutare la tenacia dei bambini che, per raggiungere il loro obiettivo, mettono in pratica la saggezza dell'unione che fa la forza.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 6 anni*
E. Maestri



ROVEDA ANSELMO

Atlante dei luoghi immaginati

Ill. M. Paci, EDT Giralangolo, Torino, 2020, Coll. «Picture books», 66 pp., € 19,50.

Un nuovo atlante di grande formato, (che segue quello dedicato a Salgàri) raccoglie 16 brani scelti dalle opere di scrittori e scrittrici ambientati in luoghi non immaginari, ma immaginati con parole, descrizioni e emozioni tratte dai grandi classici della letteratura dell'infanzia, luoghi che esistono veramente o creati dall'A., presentati in modo sempre accurato e affascinante. I libri sono usciti originariamente nell'arco temporale di novantanove anni (dal 1844 al 1943), quando si è affermata una nuova idea dell'infanzia. Le avventure raccontate dai classici della letteratura per ragazzi ripercorrono il mondo terrestre, gli abissi marini, lo spazio con gli asteroidi e quello fantasioso e creativo. Nelle primissime pagine, si possono osservare, nel planisfero, le localizzazioni delle avventure dalle quali l'A. ha estrapolato brani tratti da *Piccole donne* (New England), *Il meraviglioso viaggio di Nils Holgersson* (Svezia), *I ragazzi della via Pal* (Ungheria). Oltre a queste località geografiche, sono menzionate: *Le avventure di Tom Sawyer* e *La guerra dei bottoni* che si svolgono in città inventate di Paesi reali. Altri romanzi sono ambientati in luoghi bizzarri e fantastici: *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Il Paese dei Balocchi (Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino)*, la città di Smeraldo (*Il mago di Oz*), l'asteroide B612 che è il pianetino da cui proviene *Il piccolo principe* e *Ventimila leghe sotto i mari*. L'illustratore M. Paci con le vivide e sorprendenti illustrazioni accompagna il lettore con arte e creatività.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 7 anni*
G. Abbate

FARINA LORENZA

Sam e Pen

Ill. V. Malgarise, Paoline, Milano, 2021, 34 pp., € 14.

Samuele e Penelope sono due fratelli, complici nei giochi, nel gusto per le storie lugubri e nelle trovate per evitare il *Vecchio Storto*. Anche il *Succhiasangue* li spaventa popolando i loro discorsi e gli incubi notturni! Con la differenza che Sam è convinto che non esistano mostri, mentre Pen ne è del tutto terrorizzata. L'estate è vivida, eccitante, sfrenata ma un serio evento la interrompe bruscamente e ne capovolge il corso. Sam, malato di leucemia, deve andare in ospedale per sottoporsi alle cure e allontanarsi per mesi e Pen rimane sola con mille interrogativi. Entrambi dovranno superare una prova. Ci riusciranno e ritroveranno il loro affetto solido e rassicurante.
Intensi primi piani con colori tenui e estivi per illustrazioni che integrano bene il racconto, dando espressività alle emozioni dei due fratelli.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 7 anni*
C. Camicia

BELLINI ELEONORA

Il quaderno di Lisa

Antipodes, Palermo, 2021, 94 pp., € 11.

Riscopriamo e facciamo riscoprire l'abitudine del diario personale. La voce individuale, carica di sensazioni, delusioni, gioie e amarezze si trasforma in sinfonia corale quando è narrata attraverso una cronaca dettagliata che ritma le fasi della vita. Anche Lisa, una bambina di scuola primaria, comincia a scrivere il suo diario: l'esercizio le è imposto dall'insegnante per accrescere il lessico, impadronirsi delle regole grammaticali ed evitare molti comuni errori. Inizialmente la bambina considera quest'appuntamento con la scrittura come un'attività noiosa e faticosa, ma gradualmente ne apprezza il valore e l'utilità. Da gennaio a giugno Lisa si racconta e descrive la sua quotidianità sulle pagine bianche alle quali affida le sue confidenze con uno stile agile, descrizioni allegre e dialoghi effervescenti. A conclusione di ogni narrazione, evidenzia una parola che le piace e ne dà la spiegazione. La vita della bambina cambia a causa del lockdown per la pandemia da Covid 19. Durante lunghi mesi riscopre la piacevole compagnia del nonno (che introduce lei e i suoi amici Nabil

e Noureddine all'arte e alla pittura), capisce l'impegnativo ruolo della mamma (che esercita la professione di medico) e rimpiange la presenza del papà (inviato all'estero come giornalista). Un quaderno ricco di momenti spensierati, di riflessioni dirette e toccanti, di allegre soluzioni per allietare un momento gravoso per tutte le famiglie.

Genere: *racconto*
Età: *dagli 8 anni*
C. Camicia

ROWLING J.K.

L'Ickabog

Salani, Milano, 2020, 314 pp., € 19,80.

La nota scrittrice confida ai suoi lettori che questa storia, pur avendo avuto una gestazione lunga, inframmezzata dalla stesura e dalla pubblicazione delle storie di Harry Potter, non è stata mai da lei abbandonata e, dopo una sospensione di circa 10 anni, ha finalmente trovato la sua visibilità. Narra di un ipotetico mostro (il cui nome deriva da Ichabod che vuol dire "senza gloria" o "la gloria se n'è andata") del regno di Cornucopia, e annovera personaggi appartenenti a una fiaba classica a lieto fine: Teo, il Re inetto e plagiato; Lord Scaracchino, astuto e lestofante consigliere di corte; il Maggiore Raggianti, leale e onesto fino all'eroismo; suo figlio Robi, intelligente e senza paura; la sua coetanea Margherita, dolce e mite ma non stupida; e naturalmente il temuto mostro delle paludi, l'Ickabog. La vicenda si snoda in una serie di eventi e fatterelli che il lettore memorizzerà per giungere, assieme a Robi e Margherita, alla conclusione in cui si tirano le somme e il bilancio va a pareggio. Re Teo trascorre le sue giornate tra sarti e cacce, tra banchetti e amici e, quando viene coinvolto nella caccia al mostro, la vive con una gioia infantile e con risultati incerti. Invece, il subdolo Lord Scaracchino, artefice di carneficine e soprusi, rappresenta lo smodato desiderio di ricchezza e potere, affiancato dal fido Flappone. I due ragazzini si dimostreranno presto, tra momenti di complicità e manifestazioni di sincera amicizia, portatori di serenità nella comunità e nelle loro famiglie. I giusti saranno premiati e i cattivi puniti, in un'ottica manichea che è sempre vincente. Il volume ospita le illustrazioni vincitrici tra tutte quelle pervenute per il Torneo, indetto in varie nazioni, per le illustrazioni dell'Ickabog.

Genere: *romanzo*
Età: *dai 9 anni*
C. Camicia

PEET MAL

Come un'ombra

Ill. E. Shoard, Uovonero, Crema, 2020, 84 pp., € 15.

Sembrava che narrare la paura e i suoi meccanismi fosse un tema ampiamente sfruttato, invece l'A. inglese - che ha vinto in passato la prestigiosa Carnegie Medal - dimostra che ogni tema può avere sviluppi narrativi insospettabili con esiti inquietanti. Sandie, la bambina protagonista, vive con la madre e conduce una vita regolare, ma ha spesso incubi onirici causati da un minaccioso cane che neanche la mamma riesce a allontanare. Lo psicologo suggerisce di adottare un cane e grazie alla presenza di Connie, Sandie riesce a superare il terrore e a dormire, riprendendo una vita serena. Gli studi, gli amici, il lavoro la portano lontano e quando la mamma le comunica che il cane è morto, Sandie avverte montare di nuovo quell'onda angosciosa che fa vacillare le sue certezze. Le scene finali sono caratterizzate da un ritmo cinematografico, tipico dei più avvincenti thriller, che lasciano il lettore incollato alla pagina col fiato sospeso.
Le pagine ospitano tenebrose illustrazioni acquarellate in nero, grigio e giallognolo, con tagli prospettici inusuali.

Genere: *narrativa*
Età: *dai 9 anni*
C. Camicia

PAPINI ARIANNA

Amiche d'ombra

Uovonero, Crema, 2020, Coll. «I Geodi», 70 pp., € 16.

I monogrammi A e M incisi su un tassello in legno ci introducono alla storia d'amicizia tra Arianna e Michela, due adolescenti fiorentine che si incontrano a scuola e consolidano il loro rapporto attraverso esperienze, giochi, emozioni. Arianna è una ragazza curiosa, estroversa, sincera che preferisce le attività espressive e frequenta un corso di espressione corporea. Questi elementi confermano la sua indole aperta e viscerale, che ama porre domande, osservare gli adulti (la severa insegnante Toschi, l'amato nonno, l'affettuosa mamma), immaginare il suo futuro anche attraverso i sogni. Michela, sedicenne e già fisicamente più donna, si presenta con leggerezza nel gruppo classe nonostante sia non vedente. Il suo handicap non la emargina e Arianna la aiuta a inserirsi, con piccoli gesti d'affetto e di complicità, fino a quando afferma: «per merito suo riesco a contenere più memoria, osservo tutto con minuziosa attenzione per farle cogliere nel racconto qualcosa di suo». Il senso di autonomia che conquistano gradualmente, il divertimento causato da scherzi e confessioni, i loro primi innamoramenti sono descritti con realismo e ironia, testimoniando della maturità espressiva dell'A. che, esplorando i sentimenti e raccontando uno spaccato di vita scolastica, sceglie il punto di vista di Arianna. Lo stile utilizzato – forme dialettali, linguaggio colloquiale, brevi dialoghi e appropriate descrizioni – cattura l'attenzione del lettore. Il libro contiene anche molte tavole colorate con ritratti a tutta pagina.

Genere: *racconto*
Età: *dai 9 anni*
C. Camicia

GÓMEZ CERDÁ ALFREDO

Sette chiavi per aprire i sogni

Ill. D. Pintor, Kalandraka, Firenze, 2020, Coll. «Sette leghe», 112 pp., € 15.

In molte culture antiche il numero sette indicava completezza. Si pensa che sette sia il numero magico più potente (Harry Potter). Sette sono le arti liberali associate da Dante ai sette pianeti dell'astrologia allora conosciuti. Sette sono le meraviglie del mondo antico e moderno e sette son gli autori di spicco della letteratura per ragazzi contemporanea. Nel testo l'A. sceglie proprio sette chiavi magiche che ci permettono di sognare a occhi aperti per poter gustare la lettura di sette autori differenti uniti in un unico libro che fa parte della collana «Sette leghe». Ciascuna chiave conduce alla conoscenza di una persona eccezionale che attraverso un breve racconto apre la porta del mondo dei sogni più belli: G. Rodari, T. Ungerer, A. Lindgren, J. Farias, C. Nöstlinger, R. Dahl e G. Fuertes. L'A. in ogni racconto fa scoprire e approfondire lo stile letterario e alcuni aspetti biografici di ogni singolo autore che, grazie ai sogni, può far cambiare la vita al lettore. L'illustratore spagnolo D. Pintor, con il suo tratto semplice ma non superficiale, arricchisce il testo con caricature di Rodari, di Ungerer (con gli occhi azzurri), dello spagnolo Farias (con la sciarpa inconfondibile e svolazzante sul collo), di Pippi Calzelunghe (con le sue trecce rosse).

Genere: *racconto*
Età: *dai 9 anni*
G. Abbate

VIVARELLI ANNA

La casa delle meraviglie

Feltrinelli Kids, Milano, 2021, 127 pp., € 10.

Il romanzo della Vivarelli è una carezza, un fruscìo di vento che bacia l'animo, che rende dolci anche le umiliazioni quotidiane. L'autrice è avvezza ad affrontare temi sociali con delicatezza, utilizzando in particolare l'ironia e la leggerezza nello stile.
È pure un libro-coraggio che ha come coprotagonista un 'mammo', alle prese con le difficoltà del lavoro, con la mancanza di una casa e una figlia amata da gestire.
A parlare è proprio la piccola Emma che scrive come in un diario le avventure familiari. Il «migliore dei papà» è un immobiliarista. Da qui, il loro abitare nelle case da vendere, saltare di casa in casa, sistemarsi in una casa mobile, venire sfrattati, trovare accoglienza nella proprietà del gioioso Giacomino, dove assaporano la bellezza della comunità delle antiche cascine (o delle corti del sud).
È anche una storia di amicizia e di valorizzazione delle piccole cose: il contatto con la natura, le grigliate in compagnia, il gustare un gelato, il lavoro manuale, la reciprocità del dono. Non manca la storia d'amore che offre un senso all'esistenza umana. Il migliore dei papà, dopo anni, rivede una compagna di classe, diventata un'astronoma, e i due decidono, dopo una serie di colpi di scena, di costituire una famiglia.
I toni con cui l'A. narra questa vicenda sono dolcissimi: pochi tocchi, senza descrizioni, senza dialoghi. Il passaggio da una casa all'altra termina quando dopo alcuni anni il papà mostra la futura casa: «È un po' fuori mano, e ci sono parecchi lavori da fare, ma ha una vista bellissima. Il posto ideale per montare un telescopio».
Sono le parole conclusive del romanzo che commuovono e sussurrano che con l'amore e la fiducia è possibile conquistare un altrove per coltivare il seme della felicità.

Genere: *romanzo*
Età: *dai 9 anni*
C. Rodia

CARROLL LEWIS

La caccia allo Squarlo

Ill. P. Newell e C. Ghigliano, Orecchio Acerbo, Roma, 2021, 48 pp., € 18.

Le storie destinate ai più giovani sono sempre le più belle, perché sono quelle da cui tutti possono trarre qualcosa. Non c'è, infatti, storia per bambini che non faccia al caso di persone di qualunque età. *La caccia allo Squarlo* può, a primo impatto, risultare un racconto assurdo. Difficile trovarci qualcosa di sensato, ma i bambini sono abituati a lavorare di fantasia e le cose più bizzarre, ai loro occhi, sono quasi normalità.
Un equipaggio, il più improbabile di sempre. Alla guida, come ogni ciurma che si rispetti, il Capitano, con una mappa azzurra che mostra solo le acque del mare. Un'illogicità, ma anche qualcosa di geniale. Cosa serve conoscere, in mezzo al mare, se non l'acqua? La missione è chiara: si va a caccia dello Squarlo. Ma cos'è lo Squarlo? Nella fantasia di un bambino, sarà un mostro marino. Ma il messaggio di Carroll vuole forse essere più profondo con questo poema strampalato e senza senso, che alla fine un senso forse lo ha per chi ha voglia di coglierlo. Sorprendente l'abilità con cui Carroll gioca e si destreggia con le parole. Ma, soprattutto, meravigliosa la libera interpretazione che offre ai lettori, che restano a chiedersi cosa sia quel nemico così temuto. La cosa divertente è che non viene data una risposta concreta. Il *nonsense* di Carroll è un puro invito a mettere in moto l'immaginazione e a intraprendere dei viaggi interiori.

Genere: *albo illustrato*
Età: *dai 9 anni*
A. Contartese

CIMA LODOVICA

Il collezionista di mostri

Ill. P. Rui, Carthusia, Milano, 2020, Coll. «Storie libere», 57 pp., € 13,50.

Chi è il signor Dottore, salutato da tutti con reverenza? Un mago? Un collezionista di mostri? Uno scienziato?
Cencia, la protagonista, orfana di madre, è a servizio nel palazzo dove vive con Madama Laura e i figli: madamina Claudia e Tonino, suo coetaneo. Alla ragazzina non sfugge nulla, nemmeno quel continuo via vai di pacchi e cose strane a tutte le ore. È curiosa, desidera sapere, vuole intrufolarsi nelle sale per scoprire cosa succede, pungolata anche dai suoi amici di piazza: Biasio, Luigi, Giacomin. Un giorno, arriva una strana scatola coperta di panni, da cui spunta una zampa squamata che si muove. Un mostro verde: autentico terrore! Si tratta, le spiega il Dottore, di tre camaleonti tunisini vivi e da sfamare. Così Cencia e i suoi amici, aiutati da Tonino, scoprono la storia del Dottore: Antonio Vallisneri, uomo eclettico, medico, naturalista, geologo, ma anche letterato. Le sue collezioni, con reperti di ogni tipo, costituiscono, attualmente, un'eredità importante per i Musei universitari di Padova. Curiosità, stupore, incredulità, paura, ma anche amicizia, solidarietà sono gli elementi della storia illustrata, che si dipana con la leggerezza e il realismo del dialogo. Efficaci le illustrazioni su carta con acrilico. A corredo sei schede di approfondimento, prive di didatticismo, validate dagli esperti dell'Università di Padova.

Genere: *divulgazione scientifica*
Età: *dai 9 anni*
L. Zaramella

SALES DORA

Agni e la pioggia

Ill. E. Flores, Kalandraka, Firenze, 2020, Coll. «Sette Leghe», 124 pp., € 15.

Bombay, con la sua avvilente povertà ma anche con il fascino dei suoi scorci tipici e la vivacità della popolazione, fa da sfondo ad una narrazione accurata in cui lo scorrere lento della quotidianità si mescola alle impressioni di adulti e bambini. Il protagonista è un bambino di 10 anni, Agni, che per guadagnare una piccola somma con la quale aiutare la famiglia, lavora tutta la giornata in un lavatoio assieme ad altri coetanei. Il bambino capisce però che la sua dimensione infantile sarebbe quella del gioco, della spensieratezza, dello studio, della scoperta e vuole evitare alla sorellina di tre anni, Lalita, un futuro simile. Le giornate del giovane indiano scorrono sempre uguali, nella monotonia e nella fatica; solo la domenica si trasforma in una giornata da ricordare sia per il cibo che la mamma riesce a procurarsi, sia per la possibilità di passeggiare, giocare a palla con gli amici, distrarsi e ricevere tutto l'affetto del nucleo familiare.
Uno dei temi di questa storia consiste nella condizione di sfruttamento e ignoranza subita dai minorenni, espressa con incisività da Agni e da altri amici che, come lui, vorrebbero invece studiare e crescere. La mancanza dell'ambiente scolastico come luogo di incontro e confronto, di maturazione e affrancamento da una situazione sociale degradata viene spesso ribadita nei loro dialoghi. Sono denunciati anche la carenza di acqua potabile, la scarsezza di cibo, la condizione d'indigenza che costringe i bambini a mendicare, i pericoli a cui sono sottoposti. Come non avvertire un profondo stridore con le realtà dei paesi occidentali? Speriamo che i lettori delle nazioni più avanzate economicamente, grazie a questo realistico spaccato, possano rivalutare tutti i benefici di cui godono e apprezzare le opportunità che la vita offre loro.

Genere: *romanzo*
Età: *da 10 anni*
C. Camicia

DE MARCHI VICHI

A testa alta

Ill, G. Da Re, Raffaello ragazzi, Monte San Vito (AN), 2021, 141 pp., € 12,90.

Dovrebbe essere una cosa normale, ma non lo è. Purtroppo. Andare *a testa alta* non è da tutti. Per timore, per convenienza o per quieto vivere si preferisce tacere e pensare ad altro. Questo libro non è solo un omaggio a chi ha avuto il coraggio di non abbassare la testa, ma anche un invito a prendere coscienza di come, agendo con lealtà e convinzione, si possano raggiungere traguardi insperati. 12 racconti (ri)costruiti su avvenimenti realmente accaduti per ricordare ai lettori *chi* ha lottato e *per cosa*. Non solo personaggi storici come il gladiatore Spartaco che si ribellò alla schiavitù nella Roma antica, ma anche giuristi che hanno sostenuto l'inutilità della pena di morte (Cesare Beccaria) e politici che hanno lottato per abolire l'apartheid (Nelson Mandela), o per ottenere il riconoscimento dei diritti degli afroamericani (Martin Luther King). La selezione operata dall'A. non si limita solo a nomi che hanno raggiunto notorietà da un capo all'altro del pianeta; nel "gruppo" dei coraggiosi trovano posto anche quanti si sono battuti per una vita dignitosa (Muhammad Yunus), per il diritto allo studio (Malala Yousafzai), per eliminare il razzismo (Claudette Colvin), per dare alle donne la possibilità di esprimere il loro voto nelle competizioni elettorali (Emmeline Pankhurst e Emily Davison). La lettura (agevole e facilitata da belle e appropriate illustrazioni) di questo prezioso lavoro va suggerita soprattutto ai ragazzi. Non sarebbe di certo fuori luogo inserirlo tra i libri di testo – magari in quell'auspicabile ora di "Educazione Civica" che solo chi non ha mai messo piede in un'aula può considerare tempo sprecato – giacché aprirebbe gli occhi degli alunni sulle condizioni di vita di loro coetanei meno fortunati. Che bella lezione sarebbe far prendere coscienza che, in altri posti del mondo, ci sono ragazzi che percorrono a piedi chilometri di strada per raggiungere la scuola, sognano l'integrazio-

ne di parenti disabili, lavorano nelle miniere, vivono nella miseria e nello sfruttamento, vengono arruolati come soldati e, invece di sfogliare un libro, sono addestrati a odiare e uccidere. No, non sarebbe tempo sottratto alle discipline scolastiche. Ci sono "lezioni" che non possono avere lo stesso valore delle regole di grammatica, di un compito in classe, di date e nozioni, di un'interrogazione. A tal proposito, considerato che l'A. ha lavorato anche per la TV ed è impegnata con *Save the Children*, si prenda come amichevole suggerimento quello di arricchire la lettura con la visione di alcuni film. Quali? *Piccoli ladri* di Marzieh Meshkini (2004); *All the Invisible Children* di registi vari (2005); *Pa-ra-da* di Marco Pontecorvo (2008); *Vado a scuola* di Pascal Plisson (2013).

Genere: *divulgazione*
Età: *dai 10 anni in poi*
I. Spada

HENRY NATACHA

Marie e Bronia. Un patto tra sorelle

EDT Giralangolo, Torino, 2020, 260 pp., € 16.

Le sorelle polacche Maria e Bronia Sklodowski resteranno impresse ai lettori per la loro ostinata determinazione a dotarsi di una competenza scientifica che permetterà loro di salire nella scala sociale e di essere artefici del loro futuro. In Polonia verso la fine del 1800, l'impero zarista aveva soffocato la cultura e la lingua polacca per mezzo di un'occupazione pressante e con severe misure di controllo. In questa comunità lacerata e smarrita, la famiglia Sklodowski vuole mantenere vive le proprie radici culturali e le tradizioni. Il padre induce i figli a sviluppare una profonda autostima e a non lasciarsi reprimere in miopi schemi sociali. La madre, che morirà prematuramente di tisi, crede nella parità di diritti tra uomini e donne, nel valore della cultura, nella libertà di scelte e nella democrazia. Assieme al padre incita le figlie a concretizzare le loro aspirazioni e a non rinunciare, bensì a individuare le soluzioni per superare ogni ostacolo. La famiglia come centro vitale delle scelte individuali delle due sorelle: la loro alleanza le fortifica. Maria si sacrifica lavorando con scrupolo come governante affinché Bronia possa studiare a Parigi, ottenere il titolo di medico (nelle università francesi potevano iscriversi anche le ragazze), e crearsi una posizione come ginecologa per le donne dei ceti più umili. Successivamente, sarà Bronia a ospitare Maria a Parigi consentendole di frequentare la facoltà di chimica e di ottenere i riconoscimenti che merita. Maria infatti ha un carattere severo, ma ha memoria formidabile e capacità di astrazione; studiare non rappresenta per lei un sacrificio bensì un'occasione per trovare un senso all'armonia del mondo. Chi si cela dietro questa ragazza studiosa e riflessiva? Maria Curie che fu insignita del Premio Nobel per la fisica (assieme al marito, per le ricerche sulle radiazioni) e per la chimica (per la scoperta del polonio e del radio). Questo romanzo biografico, connotato da una grande forza narrativa, descrive le figure delle due sorelle, dei rispettivi mariti, dei loro figli e della famiglia d'origine sottolineando l'intenso legame affettivo che permetterà loro di sfidare le regole della società, la forte volontà di affermazione per riscattare il valore della cultura polacca, la convinzione della parità di genere in anticipo sui tempi, l'inebriante possibilità della scoperta che consacra l'intelligenza dell'uomo e le sue intuizioni. Leggendo la vita di queste due ragazze, inizialmente svantaggiate socialmente, si arriva alla conclusione che non si può reprimere il desiderio di conoscenza e che la determinazione e l'istruzione possono aiutare a realizzare il progresso umano.

Genere: *romanzo biografico*
Età: *dagli 11 anni*
C. Camicia

GIANATTI SILVIA

La mia crush è una canzone

Ill. A. Baronciani, DeA Planeta Libri, Milano, 2021, 192 pp., € 13,90.

12 tracks musicali tracciano il percorso sentimentale della dodicenne Mia: per la convinzione di non avere nessuno spasimante, per l'innamoramento profondo per Andrea, per la gelosia per Nina fino alla disperazione per l'inevitabile sofferta separazione. Le tracks corrispondono anche ai capitoli che conducono il lettore (ma forse sarebbe meglio parlare al femminile dato il soggetto del *Manuale per innamorarti con una playlist del cuore*) a esplorare il mondo adolescenziale e a riconoscersi in tanti episodi.
La vita sentimentale della dodicenne viene tratteggiata con chiari e scuri, facendo emergere un ritratto realistico in cui certezze e dubbi, tensioni e speranze tra lei e l'amica Rebecca, i genitori, i coetanei, gli insegnanti e il boyfriend sono esplicitati chiaramente. La musica fa sognare, sentire vivi, compresi da chi avverte le stesse emozioni e le condivide. Mia cerca le risposte esistenziali nei testi delle canzoni e, attraverso le prime conquiste di autonome scelte, capirà meglio le sue sensazioni. Molti i messaggi positivi: l'amicizia tra uomini e donne esiste, non è necessario vivere la prima esperienza sessuale per emulare le amiche, idealizzare è più facile che amare. Ogni capitolo si compone di una prima parte narrata dalla protagonista e da una seconda voce esterna che risponde ai grandi interrogativi ed elargisce consigli appropriati all'età, come il concetto che le relazioni personali sono più autentiche di quelle virtuali, il suggerimento che i social possono aiutare nelle relazioni a distanza ma evitando gli abusi, la descrizione di quegli elementi che definiscono una storia d'amore e non d'amicizia, a chi richiedere consigli, i comportamenti da evitare o da tenere durante e dopo i litigi, l'importanza dei segreti.
A conclusione di ogni capitolo l'autrice sottopone la sua playlist che ritiene adatta a convogliare le emozioni di quella fase. L'e-

lenco è integrato da riferimenti biografici di cantanti e gruppi in appositi box disseminati anche nel corso della narrazione.

Genere: *narrativa*
Età: *dai 12 anni*
C. Camicia

BONALUMI LAURA

Bianco

Piemme, Milano, 2020, Coll. «Il battello a vapore», 238 pp., € 16,50.

Un'ambientazione distopica con il mondo invaso da una nevicata polare che ha sommerso tutto accoglie il lettore fin dalla prima pagina, creando delle aspettative: in quale luogo del pianeta ci troviamo? In che stagione? Con quali prospettive di sopravvivenza? Perché? La Terra si ribella ai maltrattamenti che l'uomo gli ha inflitto per secoli? I personaggi che conosciamo sono rifugiati in una chiesa: una donna, due bambini orfani, un uomo, un prete, un ladro e la diciannovenne Isabella. Nel suo drammatico racconto descrive le condizioni post eco-disastro: la quotidianità del piccolo nucleo con le enormi difficoltà di sopravvivenza e i loro rapporti interpersonali. Isabella, che porta delle cicatrici indelebili causate dalla morte dei genitori e del fratello, è ancora più spaesata per la mancanza di riferimenti territoriali, sociali, culturali e per la consapevolezza di dover ricostruire e ricostruirsi a partire dal nulla. Don Pietro rappresenta la fede sostenuta dalla fiducia dell'amore di Dio, quell'amore che Isabella rifiuta perché lo considera spietato: «Raccontagli di come ha evitato di aiutarci, di come ci ha abbandonati e chiedigli se è davvero questo il progetto che aveva in mente per noi [...]. O forse questo è l'inferno?[...]. Me lo devi dire Pietro, se questo è il pezzo di sofferenza che spetta a ognuno di noi e che sia di ghiaccio o di fuoco poco importa» (p. 166-167).
Altra reazione quella di Miriam, una mamma devastata dalla perdita del figlio, che sublima il suo dolore con l'amore per i due orfanelli Anna e Luca. L'atmosfera di gelo che l'A. sa gestire con uno stile asciutto e vibrante, sia all'esterno della chiesa sia all'interno, accompagna Isabella (e il lettore) facendo avvertire non solo la diffidenza, l'indifferenza, il cinismo, l'anaffettività, ma anche il conforto della fede e i benefici della fiducia e dell'amore.
Il tema è in armonia con la situazione pandemica mondiale, durante la quale in molti hanno rivalutano gli affetti autentici, le relazioni interpersonali, il valore della cultura.

Genere: *romanzo*
Età: *dai 12 anni*
C. Camicia

FERRARA ANTONIO

La guerra di Becky

Interlinea, Novara, 2021, Coll. «Le Rane», 77 pp., € 10.

Dalla rielaborazione del diario di un'adolescente ebrea, quindi da una storia vera, l'A. fa nascere un libro che ha molti meriti: 1) diffonde la conoscenza di un episodio, quasi ignorato dai più, che costituisce la premessa delle stragi di matrice nazista in Italia (il sottotitolo infatti recita: *L'olocausto del lago Maggiore*); 2) la perfetta adesione alla psicologia e al linguaggio della protagonista; 3) uno stile di scrittura fatto di frasi brevi e incisive scagliate come proiettili contro gli avvenimenti tragici e i loro autori, ancora più valide nella loro dolorosa semplicità; 4) l'infamia della persecuzione emerge intera nonostante il lieto fine, rivelando sofferenze intime che le statistiche non possono comprendere. Non è l'inferno collettivo dei lager, ma una "normale" atroce pena quotidiana.
Becky è benestante e vive a Milano con genitori affettuosi e fratelli. Per sfuggire ai bombardamenti l'intera famiglia si trasferisce sulle rive del lago di Como, in un albergo di proprietà.
Quando viene firmato l'armistizio, si illudono che la guerra sia finita e invece devono ancora nascondersi. La paura e i disagi crescono progressivamente. Grazie alla discendenza da un ceppo turco, ottengono la protezione del Console, ma tutto precipita. Quando il padre viene incluso in una grande retata, la ragazza e la madre sperano ancora nel miracolo. Le loro speranze crollano con la scoperta dei corpi gettati nel lago.
A colpi di pennello narrativo, emerge un quadro che diventa sempre più un horror di normale quotidianità. Sapientemente, l'A. mette accanto a Becky il suo cagnolino come proiezione dell'anelito di libertà dell'adolescente: il pianto dell'animale che non può entrare messo in relazione a quello della ragazza che non può uscire. Anche il cane viene ucciso senza motivo: una tappa della permanente minaccia. Alla fine del nazismo, il ritorno a Milano ha il sapore amaro delle distruzioni e di una vita mutata per sempre. Efficaci e struggenti le illustrazioni. La lettura è facilitata dalla suddivisione in brevissimi capitoli (1 o 2 pagine ciascuno), dal carattere tipografico scelto e dal distanziamento delle righe.

Genere: *diario storico*
Età: *9-13 anni e oltre*
D. Volpi

LAVATELLI ANNA

Il violino di Auschwitz

Interlinea, Novara, 2021, Coll. «Le Rane», 77 pp., € 8.

Per descrivere drammaticamente la Shoa, il suo percorso di morte e di crudeltà, l'A. sceglie, come narratore, il violino della giovanissima musicista nota col nome affettuoso di Cicci. La storia infatti ci informa che nel campo di sterminio i tedeschi si deliziavano al suono di un'orchestra composta dai prigionieri e resta ancora incomprensibile come dei carnefici arrivassero a capire la bellezza di un linguaggio spirituale e ne fossero presi da beatitudine e commozione. Grazie al suo strumento musicale portato con sé con amore e astuzia, Cicci entra a

far parte dell'orchestra, ottenendo così di sopravvivere in migliori condizioni di vita.
Il lieto fine però riguarda solo il violino (sopravvissuta voce narrante), perché Cicci muore nel lager.
La scelta di far parlare un oggetto è però un'ardua impresa, giacché alcune considerazioni o notizie non possono essere attribuite allo strumento. Siamo d'accordo: si tratta di un pretesto narrativo; ma non sarebbe stato meglio sostituire il verbo *vedere* con i più attinenti *sentire, vibrare, tremare ecc.*?
La narrazione, grazie anche alle ampie illustrazioni evocatrici che colpiscono e coinvolgono, ha comunque il merito di far *vibrare* il lettore.

Genere: *storia*
Età: *9-14 anni*
D. Volpi

MORGESE ROBERTO

Fai la cosa giusta

Ill. S. Not, Raffello Ragazzi, Ancona, 2021, 195 pp., € 12,90.

Metti un bravo scrittore, delle esperienze umane positive da narrare ed esce un libro dalla notevole forza emotiva. Un volume frammentato, come un florilegio di tanti primi capitoli, dalla cui lettura, però, insorge spontaneamente un "I care". Morgese ha creato uno strumento educativo, senza precetti astratti, forte esclusivamente di esempi concreti di protagonisti che hanno compiuto gesti esemplari, perché come dice la direttrice, Patrizia Ceccarelli, nell'introduzione, abbiamo bisogno di eroi positivi in cui identificarci, per coltivare sentimenti migliori. Un'esperienza e un racconto possono risultare strumenti di elevazione umana se la società è «assiologicamente disordinata» (Angelo Nobile); per cui servono oltremodo gli esempi di giovani che col loro impegno, la loro dedizione e la loro sensibilità hanno saputo impostare in modo non conformistico la loro esistenza, da costituire dei modelli non massificati. Ai ragazzi non è proficuo parlare astrattamente di valori, perché vogliono casi tangibili, dalla conoscenza dei quali potrebbero maturare la capacità di distinguere l'utile dall'inutile, il necessario dal superfluo, forse anche un habitus oppositivo al consumismo dilagante che ha originato tanta omologazione.
Così, lavorando di fantasia e di creatività, l'A. ha preso trentuno esempi di giovani che hanno compiuto gesti paradigmatici e ha scritto un quadretto per ognuno. Ha richiamato Rami Shehata di 14 anni che è riuscito a dare l'allarme mentre l'autista di un pullman aveva deciso di compiere una strage; Maria Zagaria che in un paese di camorra ha promosso l'istituzione di una biblioteca civica (Pirandello diceva che ci avrebbe salvato o la pazzia o l'immaginazione; Maria si salva dal degrado proprio con la lettura di un libro); Lorenzo Pianezza, di diciotto anni, che ha salvato un bambino caduto sui binari della metropolitana, mentre sopraggiungeva il treno; Nadia Sparkers, che ha promosso la raccolta di tre rifiuti al giorno, riempiendo così tanti bidoni, seguita, poi, da altri coetanei su fb; Imma, una bimba di Taranto, che scrive alla famosa Greta Thunberg e con lei solidarizza, spinta dall'inquinamento dell'ecomostro ionico; Eduardo Caioado che ha creato un centro per gli animali abbandonati; il movimento antibullismo "Mo Basta"; Bana al-Abeid una bimba siriana che ha denunciato gli orrori della guerra; il ragazzo di Piazza Tienanmen che nel 1989 ha bloccato i carri armati, inviati dal regime per reprimere la protesta sociale...
Arricchito dalle tavole di Sara Not, *Fai la cosa giusta* è un libro che si lascia gustare, scuote le coscienze e favorisce l'empatia tra lettori ed eroi narrati, grazie anche ad una penna di qualità, ad una narrazione cristallina, dal periodare semplice e dal linguaggio medio.

Genere: *narrativa*
Età: *12 anni*
C. Rodia

SNIDER GRANT ANNA

Dimmi cosa leggi e ti dirò chi sei

Feltrinelli Comics, Milano, 2020, 130 pp., € 20.

Il titolo originale *I will judge you by your bookshelf* (Ti giudicherò dalla tua libreria) è interpretato dal fumettista americano in ogni tavola o vignetta che compongono questa narrazione in stile tazebao: librerie a soqquadro, ordinate, difese dal lettore con il proprio corpo, infestate da gatti, allegre e originali. Ognuna di queste librerie testimonia di unici momenti di riflessione sul rapporto tra il libro e il suo lettore, attimi di gioia vissuti grazie a un libro (classico? Forse); tutte comunicano l'appassionato amore per la lettura e l'indimenticabile magia che ne scaturisce.
Non possiamo definire questa pubblicazione un *graphic novel* poiché non ha uno *storytelling* bensì una serie di situazioni, ipotetiche o reali, in cui il libro e la lettura sono descritti in modo ironico, intelligente, critico, forse autobiografico. Tutto il volume raccoglie, in capitoli ben scanditi (leggere ovunque e comunque, confondere la vita vera con la fiction ecc.), temi comuni declinati con ironica intelligenza e calati nella realtà della società contemporanea, con riferimenti a consuetudini e esperienze riconoscibili dal lettore. La condizione umana è scandagliata attraverso il rapporto con il libro: oggetto, feticcio, amico, opera d'arte. In una o due pagine l'autore-illustratore riesce a condensare stati d'animo, situazioni originali o parodie della nostra vita spesso frenetica e confusa. Snider però non si limita a descrivere il libro e il lettore ma prosegue con osservazioni e consigli a coloro che vorrebbero diventare autori: ne elenca manie, crisi creative (l'incubo del blocco davanti alla pagina bianca), insicurezze. Una lettura aggettivata da ironica intelligenza, l'ottima traduzione di Boris Battaglia mantiene il tono salace e quasi sprezzante, con cui si ricordano le finalità liberatorie della scrittura. Il fumettista americano, nel suo sito www.grantsnider.com o www.incidentalcomics.com, insiste

con successo a osservare con arguzia le manie umane insegnandoci a esercitarci nell'autocritica.

Genere: *fumetto*
Età: *dai 12 anni*
C. Camicia

LAESTADIUS ANN-HELEN

La mia città trasloca

EDT Giralangolo, Torino, 2020, 300 pp., € 14.

Nel nord della Svezia si trova la piccola città di Kiruna, che ha costruito la sua organizzazione sociale ed economica attorno al perno della miniera LKAB. Oggi, dopo decenni, i cittadini devono assoggettarsi ad un nuovo progetto edilizio che contempla l'abbattimento di alcuni quartieri e la loro ricostruzione in altra area, a causa dell'indebolimento del terreno su cui si trovano. La miniera dà ricchezza e lavoro, ma erode il sottosuolo e mina la stabilità e la sicurezza degli edifici sovrastanti.
Questo imminente trasloco viene vissuto da ragazzi e adulti in modo diverso. Nella fattispecie l'A. narra le reazioni della protagonista Maja, (che vuole «diventare una scrittrice e emozionare. Essere ricordata »), dei suoi genitori, della sua amica del cuore Julia, dei compagni di lettura, del futuro boyfriend Albin, e delle autorità di Kiruna. Questo sfaccettato scambio di opinioni, che ha conseguenze sulle azioni e sulle emotività dei singoli, viene abilmente governato dall'A. in modo da offrire ai lettori numerosi spunti di riflessione: chi si sente responsabile degli altri? Qual è il ruolo delle istituzioni? In cosa consiste la vera amicizia? Come vincere la paura?
Il racconto è sviluppato con molta profondità e genera un intenso coinvolgimento, facendo trepidare il lettore fino alle ultime pagine: Maja riuscirà a superare le crisi di panico notturne, a separarsi dalla sua amica del cuore che si trasferisce in un'altra città, a esternare il suo innamoramento per Albin, a raccontare la crisi esistenziale che gli adolescenti vivono a Kiruna a causa di questo singolare progetto urbanistico? Tra tanti interrogativi, una certezza: anche i cambiamenti più radicali nascondono delle opportunità.

Genere: *romanzo*
Età: *dai 12 anni*
C. Camicia

VIVARELLI ANNA

Un silenzio pieno di storie

Coccole books, Cosenza, 2021, 100 pp., € 10.

Un romanzo civile, il cui tema è nascosto tra le pieghe della storia di Berto che vorrebbe compiere avventure indossando una maglia dai superpoteri. Un giorno, la vecchia Ritina invita il giovane protagonista a sgombrare la soffitta della canonica; questi trova un quadernino (con i nomi della gente rastrellata o sfuggita alla furia nazista) e un diario dell'Angiolino, un bambino che alla fine degli anni Trenta scrive di essere costretto a cambiare paese e a stabilirsi vicino a delle cascate (l'autrice nel post scriptum dirà che il bambino è il padre e Berto il suo alter-ego).
Lo stile narrativo della Vivarelli è di una rapidità sorprendente, anche quando la sua penna descrive luoghi e scene di vita quotidiana; abbonda, inoltre, di ironia e iperbole («L'Eridano era come suo fratello perché avevano fatto insieme perfino la varicella. Ma l'Eridano chiacchierava come una radio...»), da indurre il giovane lettore a considerare il racconto come il suo racconto.
È pure un romanzo di formazione, una metafora della crescita, perché dopo una serie di esperienze, dopo il viaggio verso le tre cascate, il protagonista è maturo per essere il nuovo Berto, pronto a conservare nel cuore il suo posto, base identitaria per altri viaggi: insomma, un partire per ritornare di pavesiana memoria.
In questa cornice, è diluito il tema civile della tragedia che l'appennino tosco-emiliano ha conosciuto nel corso della seconda guerra mondiale, quando gli ebrei tentarono di nascondersi, rompendo amori e abitudini, per evitare la deportazione; ma il romanzo dà conto anche di quel clero che si è immolato per salvare vite umane. Tante verità inquietanti che vengono proiettate sullo schermo, come fossero ombre cinesi, velocemente, senza indugiare, senza sangue, senza visioni truculente.
Atra nota: è un libro memoriale, in cui le montagne emiliane sono pennellate con amore, da costituire un grande rilancio della bellezza naturalistica italiana.

Genere: *romanzo*
Età: *dai 13 anni*
C. Rodia

TORCHIA VALENTINA

Ti sento

DeA Planeta Libri, Milano, 2020, 272 pp., € 14,90.

Questo romanzo prende spunto dalla vicenda vera della ventenne americana Ashlyn Blocket che è affetta da una patologia genetica chiamata "malattia congenita al dolore", per cui non avverte dolore, nemmeno caldo/freddo, con le prevedibili pericolose conseguenze che potrebbero mettere a repentaglio la sua vita. Ashlyn è riuscita a vivere discretamente fino ai 20 anni grazie a molte precauzioni e a un controllo costante. Allo stesso modo vive Edoardo Marconi, protagonista diciassettenne di questa storia. I suoi compagni di scuola lo considerano un Superman, ma il suo comportamento lo porta, spesso e senza volerlo, a correre rischi mortali. Aurora Volterra è aspirante violinista, fragile ipersensibile, addolorata per il fallimento professionale del padre, per la separazione dei genitori, per non aver ottenuto il posto da primo violino. Tutte queste problematiche la condizionano nei rapporti interpersonali e con la madre, che auspica per lei un percorso universitario regolare. L'A. decide di sviluppare la trama a due voci,

con capitoli alternati in cui la prospettiva di Aurora e di Edoardo si intrecciano, si allontanano, si avvicinano. Le aspettative dei due, i loro sentimenti, le preoccupazioni e le conseguenze dei loro gesti sono accennate attraverso una narrazione senza fronzoli, lucida. Quanti interrogativi nella vita di questi due diciassettenni! Specialmente quando Edoardo sembra avvertire il tocco della ragazza, sentire una sensazione di calore con le sue carezze; Aurora sembra averlo risvegliato e prova a stimolarne le reazioni. Purtroppo la vicenda non avrà un lieto fine; la reciproca fragilità li condurrà a dividersi, causa la drammatica fine di Aurora.
Una storia YA che avrebbe potuto indurre a molte riflessioni, se dalla strutturazione dei caratteri e dalle descrizioni il lettore avesse potuto ricavare più stimoli introspettivi, maggior empatia e, di conseguenza, una forte attrazione per uno dei due protagonisti.

Genere: *romanzo*
Età: *dai 14 anni*
C. Camicia

GIANCANE DANIELE

Che cos'è la poesia?

Tabula Fati, Chieti, 2020, 95 pp., € 9.

Giancane da autentico *magister* pubblica un breviario, che è una sorta di ideale salotto letterario in cui un maestro riflette sui ferri del mestiere a quegli allievi che vogliono avvicinarsi all'arte della poesia; e il suo *progredior* non ha nulla di cattedratico, anzi procede a salti, per nuclei tematici a volte solo accennati, fissando al contempo un ideale elenco per un discorso articolato sulla poesia, sentendo forte l'urgenza di lasciare una testimonianza della sua conoscenza («Quando si diventa anziani, più che pensare ai propri successi personali [...] occorre indicare ai giovani le migliori strade da percorrere»).
Così, il professore barese ci dice che prima di scrivere è necessario che si legga, perché nella lettura si cerca la propria strada; che la poesia non serve eppure ci salva la vita; che per educare alla sensibilità poetica è necessario che la scuola, spesso distratta, faccia la sua parte; che per scrivere poesia bisogna rifuggire l'ovvio; che la poesia non nasce d'emblée (e ci fornisce l'esempio de *L'infinito* di Leopardi); che la poesia vuole amanti e non seguaci passivi o manierati; che una parte della poesia ha un'origine miracolosa (il primo verso lo dà Dio, secondo Paul Valery); che non c'è poesia senza metafora; che il poeta è un rivoluzionario della lingua; che quando langue la poesia ci pensano a diffonderla i cantautori; che non si può fare a meno di studiare chi si è interessato di poetica (Emerson, Heidegger, Pound, Bachelard).
Il professore barese conclude: «Credo che [...] si possa [...] definire la poesia "un linguaggio ad alta condensazione emotiva" (emozione "del cuore" o dell'intelletto preso al laccio da un verso) che attinge a un mondo "altro"».
Il magister, dunque, non conosce pensionamento e dispensa parte della sua dote perché non tutto vada perduto.

Genere: *saggio*
Età: *dai 16 anni*
C. Rodia

BIBLIOTECA DELL'EDUCATORE

MALGAROLI GIOVANNA - BAZZOLI FABIO

Cari genitori, benvenuti in biblioteca

Editrice Bibliografica, Milano, 2020, 144 pp., € 12.

Perché andare in biblioteca? Era nel vintage degli anni '70 quando mia mamma, che faceva parte di una commissione biblioteca, mi portava con sé. Sentivo l'eco di interminabili discussioni mentre leggevo per conto mio. Non mi ero fatta una gran bella opinione di questi fiammiferi viventi, ma da quella esperienza ho ereditato una dimestichezza nell'uso libero di una biblioteca tutta per me. Ero benvenuta. *Benvenuti in biblioteca* è perciò un titolo che già di per sé parla esperanto. Interculturale e accogliente. La semplicità di questo saluto allude a futuri legami per genitori e figli. Preclude alla fiaba reale per cui l'unico scettro da consegnare nelle mani di un bambino per dirigere il suo mondo interiore è quello della libertà di pensiero. La biblioteca, così come illustrata da bibliotecari DOCG come possono esserlo una Malgaroli e un Bazzoli, nobilita la dimensione dell'autonomia. È l'ambiente in cui crescere con gli affetti che contano, è il meridiano che unisce il polo del quotidiano con quello dell'immaginario. È il luogo in cui inizia il giro del mondo. I riferimenti degli AA. alle neuroscienze, alla linguistica del "mammese" e alla pedagogia dell'alfabetizzazione emotiva sono in realtà protoconversazioni per giustificare la rilevanza della promozione della lettura fin dalla nascita. "Nati per leggere", questo il titolo di una campagna nazionale nata poco più di vent'anni fa, ha un significato in realtà controintuitivo. Non riguarda le origini. La lettura è il fine a cui è importante che tenda la società degli umani. La parola è nutrimento da perfezionare nel corso della convivenza civile. E con lei, la pragmatica. Gli AA. accompagnano agevolmente il lettore-genitore a concepire la lettura vicaria come una palestra di apprendimento non solo cognitiva, ma anche simbolica, sinestetica, propriocettiva, emotiva, empatica, affettiva. Sanno andare oltre la retorica dell'avere o essere: non è sufficiente avere libri nuovi e in quantità per incentivare la lettura. È più facile che questa si innesti sull'asse ereditario del gusto. I gusti si apprendono e si tramandano, mentre la curiosità di sapere li rende via via più raffinati. Non conta la durata, ma l'esposizione, ci suggeriscono gli AA. Contano la regolarità del gesto, la puntualità, la gratificazione affettiva che ne consegue, perché è nell'orologio dell'abitudine che i gesti diventano indispensabili.
Che si consultino "libri nomenclatura" o "libri brulicanti" di particolari, non bisogna perciò avere fretta nella lettura. Ce lo insegna la "pedagogia della lentezza" che entra in gioco sana, fiduciosa, dialogica e rispettosa dei turni di conversazione. Che si consultino libri a struttura ripetitiva o cumulativa, tutti aiutano a riordinare il pianeta bambino, già così frastornante, rumoroso e affastellato fin dal suo primo big bang. I libri aiutano anche gli adulti che, dimentichi dei loro ruoli formali diurni, la sera si ritrovano a tu per tu con Mucca Moka, Peppa Pig, Lindo Porcello, Lupo Baldo, Tutino. E quel che è peggio, è che piacciono anche a loro. I libri, concludono gli AA., sono ancora la migliore tecnologia che si possa mettere a disposizione del proprio figlio.
Cari genitori, benvenuti tra noi, i bibliotecari.

Genere: *saggio*
V. Vitari

BENETTON MIRCA (ed.)

Il cielo è di tutti la terra è di tutti. Gianni Rodari, l'educazione e i diritti dell'infanzia

ETS, Pisa, 2020, Coll. «Scienze dell'educazione», 286 pp., € 27.

Rodari, a cento anni dalla nascita: è ancora attuale e significativo il suo pensiero? A quali proposte pedagogico-educative rimanda? Quali diritti sottende la sua visione dell'infanzia? A questi e ad altri interrogativi risponde l'opera collettanea, che s'inserisce nel filone celebrativo del centenario e del trentennale della Convenzione sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza. È un testo particolare, che ricorda e pone questioni su Rodari senza magnificarlo. «Non gli sarebbe piaciuto», afferma B. Tudino, amico, testimone di vita e di esperienze condivise. Il volume, nato anche dall'amicizia e dalla conoscenza interpersonale degli autori (Benedetto Tudino, Arianna Thiene, Stefano Corso, Giulia Scarlatti, Rinalda Montani, Paolo Merlo, Donatella Lombello), oltre che dall'impegno della curatrice, fa seguito a un seminario svoltosi a Padova e pone l'attenzione su una visione antropologica dell'infanzia, sulle potenzialità di crescita della stessa, sulla necessità di un suo sviluppo rispettoso e attento ai diritti per la realizzazione di un mondo sostenibile e solidale. Senza addentrarsi nel dibattito se Rodari sia un pedagogista o meno, i diversi contributi degli Autori rimandano a una pedagogia rodariana di tipo emancipativo, che pone al centro dell'agire il riconoscimento dell'infanzia nella sua specificità. Un pensiero che al tempo stesso diviene anche denuncia di ideologie, contesti, dogmatismi, che non la identificano come tale. È, altresì, un richiamo, quanto mai attuale, agli adulti (genitori, insegnanti, educatori) ad assumersi le proprie responsabilità educative nei

confronti di bambini e ragazzi in una società che sembra averlo dimenticato.
Un invito, perciò, a riscoprire il Maestro in senso pedagogico-educativo con l'idea di formazione, di attivazione, di partecipazione, di riflessione critica, ma anche di revisione e stimolo per l'attuazione di un patto intergenerazionale.
L'attenzione per lo sviluppo sostenibile in Rodari mira, da un lato, a far godere i bambini di spazi, ambienti fruibili, alla loro portata e, dall'altro, a farli appropriare di strumenti adeguati a svelare loro «le gabbie» in cui vivono. Persone, pianeta, prosperità, pace, collaborazione, non a caso temi cari a Rodari, sono parole-chiave dell'*Agenda 2030* (Benetton). E, ancora, precorrendo i tempi, con la sua «arte di rivolgersi ai bambini» Rodari rimanda a principi dei più recenti Diritti dei bambini (1989), della didattica inclusiva, del bene comune, dell'ecologia anticipando di fatto tematiche e Documenti (*Indicazioni Nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* 2012, *Rapporto Unesco* 2019, 17 *Obiettivi di Sviluppo Sostenibile del Millennio, MCE* 2020), che in parte devono ancora trovare piena attuazione (Montani).
Né va dimenticato l'impegno rodariano per il riconoscimento dei diritti dell'infanzia, esplicitato sia a scuola, sia nell'impegno civile e politico, che rimanda all'Unicef e a tutta una serie di strumenti legislativi e dichiarazioni internazionali (Merlo).
D'altra parte, il diritto altro non è se non lo specchio della società che intende normare. L'impegno politico-civile di Rodari si traduce in impegno pedagogico nell'educazione ai principi democratici: dialogo, ascolto, autodeterminazione del minore sono percorsi di crescita fondanti. Una visione moderna quella di Rodari sulla famiglia, che deve essere un luogo aperto alle relazioni, e sulla scuola che, nell'ottica dei principi costituzionali, mira alla gratuità, all'obbligatorietà dell'istruzione, alla dignità della persona, all'uguaglianza sostanziale e alla solidarietà, anticipando di fatto le modifiche giuridiche avvenute dopo il 1980 (Thiene). E la famiglia è il luogo deputato per eccellenza, anche per il riconoscimento del diritto all'ascolto, il più rodariano dei diritti, al dialogo, alla partecipazione ai processi decisionali (Corso). Ma pure a scuola il diritto all'ascolto trova la sua esplicitazione; una scuola, quella rodariana, a misura di bambino, che continuamente si rinnova facendosi interprete delle istanze dei bambini in quel preciso momento, in quella data situazione. Felicità e libertà sono le condizioni imprescindibili per la crescita armoniosa (Scarlatti). Al potere liberatorio della parola nelle sue varie declinazioni rimanda la vasta produzione narrativo-poetica rodariana. La scuola, l'imparare, la conoscenza, la cultura sono tematiche ricorrenti nelle opere, in quanto ritenute fondamentali non solo per il riscatto sociale, ma soprattutto per quello umano (Lombello). A corredo un'interessante Appendice, in cui, tra l'altro, viene riportato il carteggio Bernardinis-Rodari, 1970-1974 (due lettere autografe di Rodari e due di Bernardinis), in cui il Maestro chiede di poter incontrare qualche volta gli studenti universitari per avere un confronto reale sulle proprie opere.

Genere: *saggio*
L. Zaramella

ANICHINI ALESSANDRA
GIORGI PAMELA

Lo straniero di carta. Educare all'identità tra Ottocento e Novecento

Tab edizioni, Roma, 2020, 252 pp., € 20.

«La negrezza è un'azione di malvagità, in cui entra la perfidia»: questa descrizione tratta dal *Dizionario filosofico ad uso della gioventù* del 1837 ci fa oggi rabbrividire. Grazie al saggio *Lo straniero di carta* possiamo comprendere come la letteratura giovanile del XIX-XX secolo abbia contribuito al processo storico di diffusione di stereotipi e pregiudizi di questo tipo.
È infatti attraverso i racconti che venne avallata l'immagine dell'Abissino come pessimo lavoratore e quella della donna nel suo ruolo di immobilità. Venivano, inoltre, utilizzate espressioni che ancora oggi permangono nel linguaggio comune, pari a quella di definire una persona rozza come uno Zulù.
È a questi "stranieri" in tutte le loro accezioni sociali cui dobbiamo guardare per affrontare le sfide dell'educazione anche contemporanea e per comprendere il valore strumentale affidato alla letteratura.
Il saggio, fluido e coerente nel suo impianto di ricerca, completato da un'appendice di Irene Zoppi, trae le sue informazioni testuali e iconografiche dal *Fondo antiquario di letteratura giovanile* di Indire (Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa). Il concetto di "straniero-estraneo-diverso-forestiero" è esplorato dalle autrici dando valore a novelle giunte fino ai giorni nostri ma che, all'epoca della loro pubblicazione, dovevano incidere sulle famiglie e contribuire all'amor patrio e alla nascita dell'identità nazionale attraverso l'educazione impartita ai figli. Lo straniero di carta ripercorre e riordina questa eredità e lo fa dal punto di vista strettamente letterario.
Ci suggerisce come la letteratura giovanile pubblicata a cavallo fra 1800 e 1900, con le sue illustrazioni, sia stata spesso maestra "cattiva", se non addirittura colpevole nel suo tentativo di addomesticare i fanciulli a una visione di civilizzata superiorità.
Il volume si compone di tre sezioni atte al riutilizzo didattico e bibliotecario transdisciplinare: la prima adotta il tema dello straniero collegandolo alla terra patria, quindi anche ad esuli e forestieri; la seconda al viaggio fra lecito ed illecito; la terza alla storia esotico-coloniale e all'emigrazione.
In esso si descrive come in una società alla ricerca di un'uguaglianza sociale e civile, il rapporto con lo straniero si attenesse all'ordine gerarchico. Lo straniero è raccontato come estraneo. Nei racconti e nelle corrispondenti immagini, il diverso diventa di volta in volta un mostro o un barbaro. Su un piano moralistico è descritto come un marginale, un vagabondo, un saltimbanco; sul piano fantastico diventa semmai il viaggiatore dei romanzi di Verne e di Salgari, che non sfugge alla logica del trionfo borghese e dello svilimento delle razze.
Nei programmi dei libri scolastici, e in molta narrativa, si inducevano le nuove generazioni al sentimento del nazionalismo e, più tardi ancora, del fascismo dato che «L'uso fortemente ideologico-conformistico di tale letteratura è restato molto a lungo centrale» come ricorda Franco Cambi nella prefazione del saggio.
Le AA. raggiungono appieno il loro obiettivo, cioè quello di mostrare senza incertezze moralistiche come la normatività adulta, attraverso novelle e testi scolastici, abbia contribuito a creare lo stereotipo dello straniero. Le ricercatrici ricordano come l'immagine della nazione italiana fosse tutta da incentivare. A politici, intellettuali e borghesi si palesavano due opportunità per conseguire l'obiettivo: il servizio militare, come momento di incontro-scontro culturale di forte

impatto, e le politiche di alfabetizzazione. I libri di scuola e le prime riviste italiane per l'infanzia diventavano «un elemento chiave per la diffusione di un linguaggio comune, alfabetico e simbolico al tempo stesso, per una costruzione identitaria». Nelle scuole la formazione morale era il primo obiettivo educativo, incentrato su amor di patria e sentimenti di obbedienza necessari ad attenuare le tensioni sociali.
I racconti per ragazzi furono un potente veicolo di contenuti moralistici fin dagli esordi della letteratura per l'infanzia e la gioventù italiana: da *Ciondolino* (1931) del Bertelli (Vamba) a *Giannetto* (1837) del Parravicini, dal *Dizionario filosofico ad uso della gioventù* (1837) del Silvestri al *Manuale per le giovinette italiane* (1858) della Paladini, da *Cuore* (1883) di De Amicis alle *Avventure di Fiammiferino* (1909) del Barzini, e molti altri ancora richiamati, commentati, analizzati in più riprese nella disamina delle autrici.
Oltre ai miseri, agli emigranti, ai reietti, si aggiunge anche un'altra iconografia, quella dello straniero in quanto viaggiatore alla Mr. Fogg de *Il giro del mondo in 80 giorni*, cioè di colui che non si muove per necessità di sopravvivenza o di guadagno, ma per desiderio d'avventura. Un *coup de théâtre* delle autrici, che intravedono in questi personaggi letterari il prototipo del turista moderno, colui che «senza vedere veramente la città che attraversa, rimane impeccabile in ogni luogo, nelle sue vesti europee, senza mai lasciarsi contaminare e rimanendo sempre uguale a se stesso».
Dalle analisi sui testi dell'epoca, questi "stranieri di carta", che fossero coloni, avventurieri, migranti o forestieri, veicolavano nei ragazzi-lettori almeno tre concetti: la povertà come categoria sociale o etnica, non come una condizione transeunte; l'amor patrio come presunto dominio socio-economico; l'affermazione di un'identità dello straniero senza che alla base ci fosse un autentico interesse conoscitivo. L'antica distinzione fra "straniero" e "barbaro" perciò svanisce. «La paura dei barbari è ciò che rischia di renderci barbari» affermava Todorov (2009). Così chiosano le autrici: «È pur vero che nel momento in cui trasformiamo in barbarie quello che ci appare semplicemente diverso e sconosciuto, compiamo un atto assai vicino alla barbarie stessa». Un commento che da solo motiva la lettura di questo saggio.
Ri-leggere lo "straniero" del XIX-XX secolo nelle sue espressioni narrative e iconografiche, veriste o stereotipate che siano, ci riporta senza ombra di dubbio a considerare quanto sia importante, nella costruzione di un pensiero democratico, il "riuso creativo" della letteratura per ragazzi per avvicinarci alla storia del nostro Paese. In classe, così come in biblioteca.

Genere: *saggio*
V. Vitari

MARTELLI DARIA

Teatro. In scena per far riflettere

Cleup, Padova, 2020, 462 pp., € 24.

Interessante e illuminante è la prima parte del volume, in cui Martelli si racconta come Autrice drammatica e descrive «la sua scena»: tutto il percorso che la precede e l'accompagna.
Sono pagine che chiariscono la potenza simbolica della parola e la sua efficacia comunicativa, lo spazio e la contestualizzazione storica dell'opera teatrale. Nei suoi lavori scenografie e azioni sono ridotte, il suo è un «teatro di parola», che si propone come mezzo di riflessione e di critica, in antitesi con un certo teatro di evasione. Frutto anche di un lavoro di ricerca storica, il suo teatro pone l'attenzione su varie tematiche: gli stereotipi di genere; un progresso cieco e incontrollato, non rispettoso dell'ambiente e causa di disastri; un perbenismo cinico, che «gioca» su una finta normalità; la mancanza di solidarietà sociale; i fondamentali interrogativi sul senso del vivere.
Nella seconda parte del volume sono raccolte quattordici *pièces*, che appartengono a un ampio arco temporale.
Alla scuola è dedicata la commedia in tre atti *Fàrid*, nata dall'esperienza prima di alunna della vecchia scuola nozionistica e autoritaria, e poi di insegnante negli anni della contestazione, ma anche dei grandi sogni, dell'auspicata nascita di un nuovo patto educativo. È una sarcastica critica alla scuola che si riduce a protocolli, regolamenti, norme che si contraddicono, questioni di valutazione obiettiva, perdendo di vista la persona dell'alunno. Al quadro desolante di una scuola rappresentata nei primi due atti si contrappone, nell'ultimo, la confortante apertura su una scuola altra, di cui si coglie la possibilità di realizzazione. La scena non si svolge nell'edificio deputato, ma all'aperto, metafora non tanto di spazi nuovi, quanto piuttosto di apertura culturale e intellettuale. Si intravede un nuovo patto tra insegnante, alunni e alunne basato sul dialogo, che diventa incontro, possibilità di esprimere liberamente e creativamente le proprie potenzialità. La domanda sottesa è: quale modello di scuola, istituzione fondamentale della società, attuare? Che ruolo riservare in essa al teatro? L'A. auspica che quest'ultimo entri a pieno titolo nelle scuole superiori, come attività formativa, esperienza diretta di drammatizzazione e non solo studio teorico in sede di storia della letteratura. La rappresentazione teatrale diventa esperienza collettiva, elaborazione emotiva del vissuto e percorso educativo. In questo senso va letta l'interessante esperienza fatta alcuni anni fa da allievi e allieve delle scuole secondarie e delle scuole di teatro, attraverso il suo dramma *Le streghe* (Premio di Teatro «Vallecorsi»).

Genere: *teatro/saggio*
L. Zaramella

PROFILI DI STUDIOSI

OLGA VISENTINI

di **Angelo Nobile**

La scrittrice

Scrittrice versatile, di grande sensibilità pedagogica, capace di toccare alte vette di lirismo, Olga Visentini è una figura tra le più rappresentative nel panorama degli scrittori attivi tra gli anni Venti del secolo scorso e il quindicennio successivo all'ultimo conflitto mondiale, seconda forse soltanto a Giuseppe Fanciulli, al quale l'accomunava la fervida e intensa religiosità, il vivido amor patrio e la condivisa valorialità. Tanto da legittimare il generoso giudizio di Italiano Marchetti: «Dopo Vamba, Fanciulli, Pezzani, è senza dubbio la figura più significativa della nostra moderna letteratura giovanile» (cit. da O. Visentini, *Primo vere*, Mondadori, Milano, 1961, p. 228).

Angelo **Nobile**

Docente di Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, Università di Parma

Ad un tempo scrittrice ed educatrice (nella sua persona attività letteraria e impegno educativo sono strettamente connessi e non scindibili), la Visentini si sentiva – in sintonia con la prospettiva pedagogico-valoriale del tempo – investita di una generosa missione educativa: quella di migliorare i giovani lettori, aprendoli a un mondo di bontà e di candore, di generosità e di alti ideali. In ciò, proseguendo la migliore tradizione di quegli scrittori, non meramente moralistici o didascalici, capaci di coniugare sapientemente incanto della narrazione e non ostentate finalità educative. Più precisamente: la sua attività di scrittrice si inserisce in quella che lei definisce «corrente idealistica-cristiana» e che annovera come massimo esponente Giuseppe Fanciulli.
Iniziata alle letture e al fascino del racconto dalla madre, impareggiabile narratrice, innamorata sin dall'infanzia di libri e lettura, ma anche delle bellezze della natura, si era votata alla scrittura per i bambini sin dall'età di 12 anni, con la stesura di un primo ingenuo romanzo, *Lina.* Nel 1914 pubblicava *La perletta del fiume azzurro*, leggenda cinese resa in agili versi, in un prologo e tre atti. Esperienza cui seguirà nel 1915 il suo primo romanzo storico, traboccante di idealità patriottiche: *Primavere italiche*. La sua intensissima attività di scrittrice si protrarrà ininterrottamente fino al 1961, anno della sua prematura scomparsa, parallelamente alla sua attività di insegnamento, dapprima nella scuola elementare (si era diplomata brillantemente alla scuola normale di Mantova) e successivamente nelle scuole secondarie di varie cittadine d'Italia. Al termine della sua operosa esistenza avrà scritto 150 libri per ragazzi, tra fiabe, racconti, commediole, romanzi, ninne nanne, poesie, filastrocche, canzoncine, preghiere in prosa e in versi, permeati di religiosità e di sentimento, e innumerevoli racconti dispersi in una pluralità di periodici e di manuali scolastici. Cui si affiancano libri di testo per la scuola elementare e media.
Duilio Gasparini nella monografia dedicata alla scrittrice (*Olga Visentini*, Le Monnier, Firenze,1968, p. 68) distingue tra una produzione giovanile "minore" («la Visentini delle fiabe e delle poesie, delle commedie, dei racconti, delle filastrocche, dei "piccoli quadri"») da quella successiva di una Visentini «che a poco a poco si addentra nella psicologia dei fanciulli più grandicelli, nel loro mondo di avventure e di vicende eroiche; ove le fiabe lasciano il campo a racconti e romanzi a sfondo storico-avventuroso». Ed è proprio in questi ultimi che la scrittrice ha sortito le sue prove migliori, nel mentre, contemporaneamente, si specializ-

zava nel romanzo "per giovinette", sempre animata da intenti educativi.
Donna di grande sensibilità umana e delicatezza d'animo, scriveva per passione e per vocazione, per un intimo bisogno dell'animo, come ebbe più volte a dichiarare. Nelle sue opere si ritrovano singolari doti di scrittura, espressione limpida e tersa, colorita e immaginifica, vena poetica e fervore educativo, uniti a fede religiosa e a sentimento patriottico. Il che la porterà a trovarsi in sintonia con alcuni capisaldi della propaganda del regime fascista, che incarnerà ai suoi occhi (come già a quelli di Fanciulli) i suoi schietti sentimenti di italianità.
Suo capolavoro è considerato *I martiri di Belfiore*, frutto di scrupolose ricerche d'archivio e di empatica partecipazione al tragico destino di quelle eroiche figure di alfieri dell'indipendenza nazionale: libro insignito del Premio Trieste 1952, che Adalgisa Calzavarini definì «il Cuore della Patria» e «il libro di un Calvario» (recensione su «Vita dell'infanzia», n. 5/1965).
Il suo *Donne nel Risorgimento*, epopea di personaggi femminili, dalle più umili alle altolocate, che hanno dato il loro generoso contributo alla causa nazionale, è anticipatore di odierne tendenze della scrittura per ragazze. Il libro si affianca agli altri suoi romanzi storici, celebranti le glorie italiche, dall'evo antico (*Il piccolo legionario di Cesare*) all'età risorgimentale, suo appassionato terreno elettivo di scrittura, per giungere alle eroiche vicende della prima guerra mondiale e a quelle, tragiche, della seconda.
Con la sua elegante narrativa la Visentini guida i bambini e soprattutto le bambine, con le quali si sentiva maggiormente in sintonia, anche a ragione del suo prevalente insegnamento in classi femminili, a gustare l'incanto della natura e l'armonia del creato, nel mentre li immerge in un mondo di bontà e di generosità e li inizia al culto del bello e del vero. La sua è una letteratura edificante, in cui giustizia e bontà trionfano, in una ingenua visione ottimistica della vita e soprattutto dell'umanità, certo non in sintonia col pessimismo antropologico freudiano. Se anche non mancano realisticamente nella sua opera narrativa personaggi negativi, talora malvagi e spregevoli, i suoi racconti si concludono pur sempre col trionfo della bontà, della giustizia e dell'amore cristiano, iniettando nel giovane lettore quei germi di ottimismo di cui anche Rodari ravvisava l'imprescindibile necessità per consentire al bambino di fare provvista di fiducia, di cui abbisogna per affrontare le prove che lo attendono nella vita. Dai suoi libri i giovani lettori attingono esempi, modelli e insegnamenti di bontà, generosità, altruismo e abnegazione. Anche il suo acceso patriottismo, nel quale oggi stenteremmo a riconoscerci, non degenera verso chiusure nazionalistiche, ma è aperto a ideali universalistici di pace e di fratellanza tra gli uomini, nella consapevolezza dell'esistenza di tante patrie, tutte degne di rispetto. Tanto che in *I martiri di Belfiore*, pur nell'esecrazione per i nemici austriaci, introduce la notazione (non storicamente documentata) dei soldati e degli ufficiali asburgici che non riescono a trattenere le lacrime di fronte al crudele destino delle loro vittime.
Ma se la Visentini trasmette con convinta naturalezza, in quanto insiti nella sua natura, valori perenni, nella sua opera narrativa non è sempre presente il messaggio della solidarietà umana e della giustizia sociale, come documenta il poco conosciuto *L'ombra sulla strada* (1941), visceralmente anticomunista, in cui, in contrasto con i suoi stessi ideali religiosi, la scrittrice rende un pesante tributo al fascismo e alla sua politica repressiva di qualsiasi dissenso.
Vivo, in sintonia con le sensibilità del tempo, anche se talora enfatizzato, il senso degli affetti domestici, che ella mutua dal suo vissuto di bambina amata all'interno di una famiglia armonicamente strutturata e coesa. Peraltro, non più rispondente alla moderna sensibilità la sua visione (comune ad altri scrittori e scrittrici coevi) della donna che realizza la sua femminilità nella maternità e nell'amore coniugale. Così come è frutto della mentalità e dei valori del tempo la concezione della bellezza femminile che si realizza e si esalta nel candore e nella pudicizia.
Giuseppe Fanciulli, in *Scrittori e libri* (SEI, Torino, 1949, p. 32 sgg.), scrive di lei: «Olga Visentini [...] è fra le scrittrici più singolarmente dotate. Poesia e prosa, racconti di vita e fiabe, romanzi storici e teatro: in ogni genere si trova luce di fantasia, freschezza di ispirazione, e si può riconoscere una progressiva finezza di stile [...]. Da tutta l'opera della Visentini si leva un raggio di fede e di speranza, che può illuminare la via della vita ai ragazzi di oggi e di domani».
Da segnalare anche la sua instancabile attività di promozione del libro e della lettura, e l'intrapresa di iniziative a favore dei giovani, della cultura e dell'educazione. Ma in questa sede ci interessa approfondire il suo contributo agli studi su quella che allora veniva definita letteratura infantile o (più propriamente) giovanile.

La studiosa e la saggista

Non trascurabile l'attività critica della Visentini. Accanto a brevi scritti saggistici dispersi in un'infinità di riviste, la scrittrice ha concentrato la sua riflessione sul libro per l'infanzia (estesamente intesa) nel volume *Libri e ragazzi* (1933), successivamente aggiornato (*Scrittori per l'infanzia,* 1943) e ulteriormente ampliato e integrato nel 1961, anno della sua morte, per le edizioni scolastiche Mondadori col titolo beneaugurante di *Primo vere.*
Quest'ultima edizione presenta forma più completa, con pagine iniziali dedicate alla fiaba e agli scrittori-educatori (mentre quella antecedente iniziava immediatamente col profilo di Pietro Thouar), ed è arricchita con l'aggiunta di altri autori coevi e con pagine dedicate alla stampa periodica per ragazzi, ma non al fumetto, nei confronti del quale la scrittrice manteneva, al pari di molti critici del tempo, un atteggiamento di pregiudiziale ostilità. In compenso in quest'ultimo volume la studiosa rivolge in rapida sintesi lo sguardo anche agli sviluppi della letteratura giovanile d'oltr'alpe e d'oltre oceano, integrando i profili già esistenti con altri di scrittori rappresentativi delle singole realtà nazionali e delle varie aree linguistiche.
I singoli autori sono avvicinati con atteggiamento positivo e con viva affettuosità, e penetrati con acume critico e filologico. Esemplari le pagine dedicate a scrittori

discussi come De Amicis e Salgari. I profili sono ricchi di notizie biografiche, talora integrate da ricordi e da testimonianze personali, che illuminano la personalità dei singoli autori: informazioni minute e inedite, di non facile reperimento, ancora oggi di interesse per il comune lettore come per lo studioso. La rassegna è inquadrata storicamente con riferimenti alle correnti letterarie del tempo, e riporta giudizi della critica su questo o quell'autore o genere narrativo, ma col limite scientifico della non menzione delle fonti. Nell'accostare agli scrittori per l'infanzia, anche a quelli viventi e a lei contemporanei, con generoso giudizio unito a lucida obiettività, non ne tace limiti e negatività, visti anche dall'angolo prospettico della sua ottica educativa e cristiana, tenacemente ancorata ai valori tradizionali. Non nascosta la simpatia per «i racconti che educano dilettando» e per gli «scrittori maestri [...] che cercano di dare ai ragazzi libri educativi, istruttivi e divertenti» (*Primo vere*, Mondadori, Milano, 1961, p. 107) e in particolare per i racconti nutriti di sentimento religioso e ispirati da amor patrio, donde ad es. l'ampio spazio dedicato, tra i suoi profili di scrittori, a Jack La Bolina (Vittorio Augusto Vecchi), oggi dimenticato cantore delle glorie marinare italiche. Conseguentemente, nel mentre giudica sostanzialmente diseducativo *Il giornalino di Gian Burrasca*, ravvisa il «Vamba migliore» (!) nei racconti traboccanti di sentimenti di italianità, come *O Patria mia*, *Santa Giovinezza*, *Italia! Italia!*, *I bimbi d'Italia si chiaman Balilla*.

Nell'insieme la sua pur acuta e appassionata critica, esercitata su autori e testi, frutto di letture di prima mano, risente del suo conservatorismo cattolico e della sua visione ideologica, legata al trinomio Dio, Patria e Famiglia. Non a caso, la sua accurata ricostruzione storica, che ingloba minuziosamente anche scrittori e libri di cui oggi si è persa la memoria, non contempla né menziona, neppure nell'indice delle opere e degli autori, né Argilli, né Rodari, sebbene la versione ultima della sua "Storia" sia stata data alle stampe nel 1961, allorché entrambi avevano già dato ampie prove del loro livello artistico, da *Atomino* a *Le avventure di Chiodino*; le stesse celeberrime *Filastrocche in cielo e in terra* hanno visto la luce nel 1960. L'omissione è probabilmente da ricondurre a preclusione ideologica, comune a tutta la critica maggioritaria del tempo, e da inquadrare nel conflitto politico-ideo-

logico che contrapponeva allora mondo cattolico-borghese e mondo comunista. È anche legittimo supporrre che la Visentini, nella sua pregiudiziale prospettiva cristiana e conservatrice, non avesse familiarità col «Pioniere», giornalino per ragazzi del partito comunista, nel quale erano apparsi (in parte a puntate) molti scritti narrativi di Rodari e di Argilli, né con l'opera in volume dei due scrittori.

Comunque, a prescindere da questi suoi parziali ma oggettivi limiti, al momento non rilevati, la sua attività critico-saggistica non è stata adeguatamente considerata né riconosciuta dalla critica del settore, probabilmente perché giudicata manualistica e a destinazione scolastica (e precisamente rivolta agli studenti dell'Istituto magistrale, dove la disciplina era allora tra le materie di insegnamento, affidata al professore di Pedagogia). Inoltre la sua trattazione si avvale di un periodare limpido e fluido, ma anche di un linguaggio che già allora poteva apparire datato: talora sovrabbondante e ridondante, e inframmezzato da espressioni un po' enfatiche, peraltro in sintonia con la personalità della scrittrice, come «famiglia benedetta da bambini» (*Primo vere*, p. 431). Tuttavia le sue organiche e appassionate trattazioni, piene di pathos, sono ricche di puntuali e non superficiali notazioni critiche, rese nella sua consueta espressione elegante e ricercata, colorita e immaginifica, con spiccato gusto per le metafore e le similitudini, e sono ancora oggi di interesse per lo studioso come per il comune lettore.

D'altra parte non si deve pensare ad una Visentini estranea o insensibile alla dimensione del piacere della lettura, a vantaggio dell'intenzionalità educativo-istruttiva. Il suo plauso va ai libri che rispondono a principi educativi, che aiutano i bambini a crescere sviluppando le loro potenzialità positive, viste con ottimistica fiducia, e maturando virtù etiche e civiche. Ma come requisito imprescindibile pone la loro capacità di appassionare i giovani lettori col fascino della storia. Di conseguenza aborrisce i libri pesantemente didascalici, noiosi e predicatori, sovraccarichi di nozioni e appesantiti da insegnamenti morali e da ammonimenti. Sin dall'edizione del 1943 del suo saggio si legge (a proposito del *Giannettin*o del Collodi): «Ma il dottor Boccadoro, sempre sulla breccia a rimproverare, infrenare, correggere, erudire; e le nozioni che affiorano qua e là d'ogni specie, storie, scientifiche, letterarie [...] sono l'eco del Parravicini» (p. 32). E del *Minuzzolo* di Collodi annota: «Egli [il protagonista] se ne va in campagna con la famiglia, ma non prima d'avere imparato a memoria un fascicolo pieno di mitologia. Povero ragazzo! In villa non l'aspettano soltanto l'aria libera, il sole, e la verzura, ma asfissianti nozioni di storia, di botanica, di cultura d'ogni genere» (*ibidem*). E del *Giannetto* del Parravicini, autore che colloca tra gli «scrittori didascalici», scrive ancora, a distanza di tempo: «ci chiniamo riverenti ai molti scrittori-educatori del Risorgimento, ma li seguiamo come storia, non come arte» (*Primo vere*, cit., p. 42) . E riferendosi al giudizio di apprezzamento pronunciato dalla Commissione giudicatrice del concorso bandito dalla Società fiorentina dell'istruzione elementare, che lo proclamò vincitore: «Belle parole, ma che ci fanno pensare a come dovevano essere vacui i lavori degli altri concorrenti, se, aprendo il *Giannetto*, ci ritroviamo in un aere scialbo, grave, denso di cose, di concetti, di insegnamenti farraginosi, di moniti di sentenze, di aridi esempi infarciti di tutto fuorché di vita [...]. E ci spieghiamo quindi le aspre critiche, le accuse suscitate dalla pubblicazione del libro premiato, difeso dal Lambruschini, che vi trovava stile chiaro, affettuoso. Chiarezza sì, ma non affettuosità che non può essere d'un'opera arida, senza calore di vita» (Ivi, p. 43).

Concludendo: i testi saggistici della Visentini non documentano soltanto un trascorso modo di concepire il libro per ragazzi e una superata sensibilità educativa. La sua saggistica storica, per ricchezza di informazione e acutezza di giudizi critici, merita ancora oggi di figurare nella biblioteca dello studioso e sollecita rinnovate e assidue letture.

VOCI DI IERI PER LA LG DI OGGI: OLGA VISENTINI

«I bimbi aiutano lo scrittore ad affacciarsi all'infinito, a riaccostarsi a Dio, e quindi ad essere, d'istinto, un educatore. E se tale non è, non è neppure scrittore per l'infanzia» (*Primo vere*, Mondadori, Milano, 1961, p. 11).

«Diseducatori sono spesso gli adulti, o per incoscienza, o per frettolosa leggerezza, o per egoismi commerciali [...]. Se davvero l'incontro con il libro può essere un fatto determinante nella vita di un fanciullo, dobbiamo esigere nel critico molti requisiti [poiché] se un buon libro va protetto, ha anche bisogno di un giudizio severo, ma giusto, perché talora la facile protezione può mutarsi in transazione [...]. Il critico [...] deve porsi il problema dell'età del lettore [...]. E dall'età deve trarre le caratteristiche psicologiche per gli elementi di giudizio [...]. Non è concesso al critico di non possedere una cultura di letteratura infantile, né deve ignorare le affermazioni spirituali di altri popoli [...]. Infine il critico deve essere artista per giudicare non solo dello stile e della lingua, ma gli elementi costitutivi del libro: cioè costruzione, logico nesso da cause ed effetti, esclusione del vano e del troppo, rilievo dello sprizzare del dialogo, la natura in funzione della vicenda e non vana descrizione, e soprattutto deve percepire quel quid indefinibile che Shakespeare definiva "il mondo più X"» (Ivi, pp. 309 e 310).

«La leggenda è del popolo, la fiaba è per il fanciullo: ma l'una e l'altra si somigliano fin quasi a identificarsi: infatti i popoli nelle loro origini storiche e le creature nella loro infanzia vedono il mondo con lo stesso sguardo [...]. La leggenda può servire alla storia e la fiaba alla vita [...]. La fiaba, come tutte le emanazioni della spiritualità umana, non subisce soltanto l'influenza dell'ambiente, ma quella ben più efficace della storia: i grandi avvenimenti come le guerre, le invasioni, le spedizioni, le conquiste, il contatto di civiltà diverse la modificano, la trasformano, le danno una perenne evoluzione [...] finché non intervenga un poeta, cioè un creatore a imporle forme e lucentezze nuove: come Andersen» (ivi, pp. 9 e 15).

«[De *Le mille e una notte*]: Il libro, che si chiude con un inno trionfale alla vita, non è immune da banalità, da stupefacenti crudeltà, a volte da lungaggini: ma è spesso ingenuo, sempre smagliante. Molte di queste fiabe vivono ancora oralmente tra il popolo nostro e quello d'oltr'alpe: solo la veste è mutata, ma la materia è la stessa» (Ivi, p. 16).

«[De *Le avventure di Pinocchio*]: *Pinocchio* è una fiaba dovuta a un uomo rimasto nell'intimo profondamente fanciullo, ma che porta nell'arte la voce del popolo; e delle narrazioni popolari Pinocchio ha l'arguzia scintillante, la vivacità spregiudicata, la freschezza, la spezzatura del dialogo e delle battute discorsive tintinnanti come acqua viva, il filosofeggiare scanzonato e un tantino amaro sulla vita [...] la "bambinata" del Collodi ha l'impronta inconfondibile dell'arte» (Ivi, p. 70).

«[Giudizio sul De Amicis]: di pronta intuizione, dotato di facilità e fluidità di espressione, sensibile, appassionato, colorista, più idoneo a cogliere la vita nel suo episodio che nella sua profondità. [Quello di *Cuore*] è un mondo idealizzato che risponde alla tendenza dei ragazzi a idealizzare ogni cosa, e prima di tutto se stessi; e di fermare in tipi le virtù astratte: la generosità in Garrone, la operosità gioiosa in Coretti, l'eroismo silenzioso in Precossi, l'intelligenza serena in Derossi, la volontà nello Stardi, l'ingegnosità affaristica in Garoffi; e in altri ragazzi difetti più comuni: l'invidia in Votini, la vanità in Nobis, la durezza in Franti» (Ivi, pp. 81 e 85).

«[Ecco come la studiosa descrive efficacemente il naturalismo o verismo, che a livello di letteratura per ragazzi italiana ha come massimo esponente il Capuana]: chi per vocazione si accinge a narrare, deve prima vivere tra le classi più umili del popolo, non per coglierne la parte migliore che può divenire poesia, ma per presentarne la vita tribolata, angariata, che a volte diviene abbietta; deve analizzare minutamente i fatti, vivisezionare le anime [...]. Insomma, procedere nell'arte con metodo scientifico, dando il bando alla fantasia» (Ivi, p. 95).

«[Di Salgari critica] il fosco color sangue che tinge qua e là le avventure [...]. Altro difetto, logicamente connesso alla natura dello scrittore, è la mancanza d'una costruzione: egli insegue la vicenda appena sprigionata dalla fantasia, senza averla meditata, e la vive torbidamente [...]. Salgari ebbe del poeta solo la febbre: ma la febbre fu perenne e gli tolse col freno dell'arte anche la coscienza suprema della creazione, onde quell'incalzar di fatti espressi in uno stile duro, disadorno, a volte convulso o contorto [...]. In lui fu continua l'esaltazione avventurosa che negli adolescenti è transitoria: ma in quell'esaltazione c'è un vigore che non va trascurato» (Ivi, pp. 138-139).

«Oggi i libri di avventure si disnodano su tre filoni: quello tradizionale a cui si mescola a volte qualche notazione storica, quello che si colora di fantascienza, e quello che si definisce giallo; assai discutibili questi ultimi o per l'abuso dei soliti artifici dei voli interplanetari o per le tristi situazioni dei misteri da risolvere: né vi mancano i toni macchinosi e cruenti» (Ivi, p. 298).

«[Da lamentare l'odierno] eccesso delle traduzioni e delle riduzioni. Tra le prime, alcune di libri nuovi affermatisi nei paesi d'origine [...] sono veramente buone, altre mediocri, altre scialbe e spesso negative quelle di fantascienza per complicazioni mentali e paradossali, come se il primo requisito di ogni narrazione, non esclusa la fiaba, non fosse la logica. [...] Anche più deplorevoli sono le riduzioni dei classici per l'infanzia e per la giovinezza, raffazzonate, frettolose, a volte decisamente storpiate. Tali edizioni [...] disamorano il bambino dalla lettura» (Ivi, p. 301).

*(Selezione di **Angelo Nobile**)*