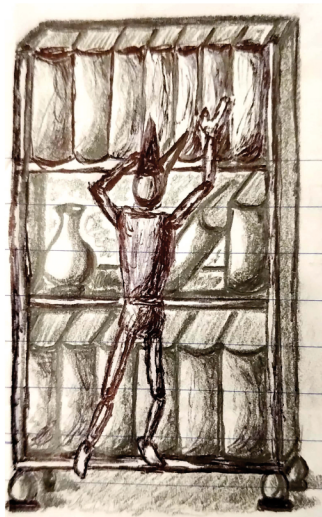


La libreria di Stardi • 1



Bambini tra secoli e pagine

Il dispositivo narrativo dell'infanzia

a cura di

Leonardo Acone

Saggi di

Leonardo Acone
Nunzia D'Antuono
Giovanni Savarese

Edizioni Sinestesia



La libreria di Stardi

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Prof. Leonardo Acone	Università di Salerno
Prof. Anna Ascenzi	Università di Macerata
Prof. Marinella Attinà	Università di Salerno
Prof. Flavia Bacchetti	Università di Firenze
Prof. Gabriella Baska	Università ELTE di Budapest
Prof. Milena Bernardi	Università di Bologna
Prof. Emy Beseghi	Università di Bologna
Prof. Pino Boero	Università di Genova
Prof. Lorenzo Cantatore	Università Roma Tre
Prof. Anna Maria Colaci	Università del Salento
Prof. Sabrina Fava	Università Cattolica di Milano
Prof. François Livi	Università Paris-Sorbonne
Prof. Simonetta Polenghi	Università Cattolica di Milano
Prof. Juan Luis Rubio Mayoral	Università di Siviglia
Prof. Rabie Salama	Università Ayn Shams del Cairo
Prof. Éva Szabolcs	Università ELTE di Budapest
Prof. Letterio Todaro	Università di Catania
Prof. Guadalupe Trigueros Gordillo	Università di Siviglia

Bambini tra secoli e pagine

Il dispositivo narrativo dell'infanzia

a cura di

Leonardo Acone

Saggi di

Leonardo Acone
Nunzia D'Antuono
Giovanni Savarese

Edizioni Sinestesia

I volumi di questa collana sono sottoposti al giudizio
di due *blind referees* in forma anonima.

Il Comitato Scientifico Internazionale può svolgere funzioni di comitato *referee*.

© 2018 Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-99541-93-4 ebook

Pubblicato nel mese di febbraio 2018

La libreria di Stardi

diretta da
LEONARDO ACONE
Università degli studi di Salerno

Volume I

La libreria di Stardi rappresenta, nel classico di De Amicis, una delle più belle pagine di ‘celebrazione’ del libro e, soprattutto, del rapporto di rispetto e di vera e propria responsabilità che anche le coscienze fanciulle dovrebbero recuperare nei confronti della lettura, del testo, della cultura, delle storie, del racconto.

La Collana ospita saggi, ricerche e studi sui complessi rapporti tra letteratura e regione infantile, sia nella specificità della letteratura per l’infanzia e per ragazzi, sia nell’analisi della presenza dell’infanzia e della giovinezza ‘nella’ letteratura, con definiti riferimenti agli orizzonti storico-pedagogici riscontrabili nella produzione letteraria italiana e straniera.

Grande importanza viene data all’interdisciplinarietà, con particolare attenzione al rapporto testo-immagine-illustrazione (dagli albi illustrati per bambini alla complessità dei *graphic novel*) e al rapporto letteratura-musica (dalle trasposizioni musicali delle fiabe alla produzione dei poemi sinfonici).

L’obiettivo è quello di realizzare uno spazio condiviso su un territorio letterario, artistico, storico e pedagogico; un territorio di confine nel quale lo sguardo attento e prospettico degli studiosi e degli autori possa fornire un caleidoscopio mai privo di irrinunciabili e feconde contaminazioni. A tal fine la Collana è pensata in *ebook open access*, formato pdf, per una distribuzione capillare e ramificata che consenta di raggiungere un’ampia platea dei lettori a livello nazionale ed internazionale.

Indice

1. Attraversamenti. Orizzonti e mari d'infanzia <i>Leonardo Acone</i>	9
2. Fra i ragazzi con le terzine dantesche <i>Giovanni Savarese</i>	19
3. Propositi, naufragi, promesse e <i>spalluciate</i> . Il viaggio letterario dell'infanzia <i>Leonardo Acone</i>	37
4. Il maestro Sulitjema attraversa il vetro: su uno «scherzo» di Anna Maria Ortese <i>Nunzia D'Antuono</i>	49
5. Recupero del mondo infantile nelle fiabe moderne di Anna Maria Ortese <i>Nunzia D'Antuono</i>	61
6. Il mare e il ricordo: transito dall'infanzia all'adolescenza nell'opera di Erri De Luca <i>Giovanni Savarese</i>	81
Indice dei nomi	97

Leonardo Acone

1.

Attraversamenti. Orizzonti e mari d'infanzia

L'intento che muove il libro è quanto di più vicino, forse, alla schiettezza ed alle intenzioni fanciulle di chi è giovane, piccolo, bambino. È un libro, infatti, di *attraversamenti*, di soglie varcate, di confini violati. Dal paradigma psicologico e irrisolto del proponimento disatteso al tragitto di autoformazione affidato alla metafora antica del viaggio; dalle infanzie nascoste a Sud della vita e del mondo – tra *bassi*, cemento e disincanto – alle ironie amare dei dispositivi di difesa feroci o innocenti.

Il libro risponde all'esigenza, che anche gli autori hanno, di ritrovare scampoli d'infanzia tra le pieghe delle storie narrate; di tutte le storie; di quelle che nascono 'per' l'infanzia e di quelle che provano a fuggirne i profili per poi doverne riconsiderare sguardi e innegabili presenze; di quelle che l'infanzia non dovrebbe o potrebbe leggere, ma che raccontano di bambini violati, traditi, cresciuti troppo in fretta e che non possono che rappresentare una inversione pedagogica e 'dare una lezione' a tutti gli adulti di ogni tempo.

Del resto è palese che, quando l'arte e la letteratura hanno voluto colpire la coscienza della società e delle menti consapevoli, lo hanno fatto mettendo al centro della propria narrazione bambini e ragazzi. Quasi a manifestare una esemplarità che, partendo dall'età dell'innocenza, potesse rappresentare a pieno il concetto proposto e la poetica espressa. E basti pensare all'infanzia dei bambini negati di Giovanni Verga¹, dei fanciullini rimpianti di Giovanni Pascoli, dei rivelati e 'svelati' monelli da Carlo Collodi a Vamba.

Questi profili – grandi profili di *piccoli* uomini – fanno il paio con i percorsi che la fanciullezza si trova, da sempre, ad affrontare; percorsi che si confermano, appunto, attraversamenti, viaggi. Come quelli dei settecenteschi Robinson e Gulliver; in vista e direzione di isole che riaffioreranno nei mari di autori del calibro di Robert Louis Stevenson e James Barrie, e

¹ Cfr. L. ACONE, *L'Ottocento letterario tra infanzia svelata ed infanzia negata*, in M. CORSI (a cura di), *La ricerca pedagogica in Italia. Tra innovazione e internazionalizzazione*, Pensa Multimedia, Lecce 2014.

che servono a fornire a chi legge e studia coordinate e orizzonte minimo di riferimento, pur non essendo parte delle piccole riflessioni e degli spunti che in questa sede si intendono fornire.

Andando oltre, nello specifico delle note che si vanno appuntando, i mari dell'infanzia bagnano luoghi dove essere *piccoli* è un mestiere difficile, dove il viaggio delle piccole anime migranti approda in microscopici e asfittici interni cui Anna Maria Ortese cerca di far guadagnare le sponde di quel mare che troppe volte, a suo stesso dire, non bagna Napoli. La sua scrittura, così, si tinge di scherzo e di fiaba, attraversando anch'essa l'infanzia – regione fragile e fatata – e venendone a sua volta attraversata, come se la coscienza letteraria ed artistica si tramutasse in un territorio da camminare, percorrere con pascoliana «fretta di taciti piedi»².

E il mare – tra i *leitmotiv* preferiti delle riflessioni proposte – ospita anche le cadenze riflessive di una gioventù discussa e in discussione come quella di Erri De Luca. Una gioventù specchio di un essere in divenire; che mai si trasforma come nel difficile e complesso passaggio tra infanzia e adolescenza. Un passaggio che trova la sua lettura più enigmatica, cupa e tragica nei bambini delle paranze di Saviano, e che si infrange nelle note delle cronache terribili dei giorni in cui si elaborano questi pochi pensieri: bambini a offendere, ferire, oltraggiare altri bambini e ragazzi. L'infanzia regina che abdica e diviene plebaglia violenta; diviene violenza; cessa di essere infanzia e si 'corrompe' nella emulazione di uno stereotipo che cattura anime, intenzioni, sogni e promesse.

Molti anni prima di tanta tremenda deriva un magistrale Dino Buzzati, nel *Segreto del bosco vecchio*, rappresentava, forse primo dopo Pascoli con tanta asciutta efficacia, la delusione dei *geni* dei boschi – esseri magici, misteriosi e ancestrali – rispetto alla desolante rivelazione della maturazione cui ogni bambino deve, prima o poi, consegnarsi. Abbandonando la magia dell'incanto, del sogno, della natura fatata: «Poveretti anche loro [...] non ne avevano colpa. Avevano finito di essere bambini, non se l'immaginavano neppure. Il tempo, c'è poco da dire, era passato anche sopra di loro e non se n'erano affatto accorti. A quell'età è naturale. A quell'età si guarda avanti, non si pensa a quello che è stato. Ridevano spensieratamente come se nulla fosse successo, come se tutto un mondo non si fosse chiuso dietro a loro»³.

² G. PASCOLI, *I due cugini*, in Id., *Myrica*, a cura di G. Borghello, Zanichelli, Bologna 1996, p. 300.

³ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Mondadori, Milano 2016, p. 109.

Il rapporto tra brusca interruzione dell'infanzia, sua fisiologica estinzione nel vivere adulto, sua 'persistenza' in estetica e salvifica sostanza, suo feroce tradimento nella chiusura di orizzonti neri e violenti diviene forse lo stimolo di maggior consistenza per cercare un filo di connessione tra le narrazioni dell'età fanciulla.

E l'attraversamento si pone, così, come nuovo paradigma interpretativo della più bella – ed enigmatica – stagione della vita. Ne diviene canone di lettura nella possibilità di ampliarne lo spettro semantico attraverso secoli, autori, forme d'arte e storie lontane.

Tanto da cogliere, anche nel viaggio più emblematico della letteratura di ogni tempo, una possibilità pedagogica nel rapporto che le *divine* terzine del sommo poeta possono avere con ragazzi e banchi di scuola; nella riscoperta del solenne e più elevato *attraversamento* – metaforico, spirituale ed interiore – che può e deve rivelarsi ancora autoformazione e speranza. Preludio e compimento.

Del necessario incanto

La camera dei bambini, la stanza dei ragazzi, lo spazio del gioco mai stanco, del racconto interrotto e riscoperto, di pianti, entusiasmi e bisbigli, si fa luogo del bisogno – mai sopito – di 'felice incantamento'; un *incantamento* di cui si sente necessità, di cui si avverte lo straniamento rispetto a derive di diversa e variegata natura: da un lato fanciulli a perdere dita e pupille su display accattivanti e colorati quanto vuoti e illusori; dall'altro la nicchia autoreferenziale di una *intelligenza* che corre il rischio, quanto mai palpabile nei difficili tempi in cui viviamo, di non cogliere più la *stimung* del contesto in cui si trova, di non riuscire più ad intercettare un flusso generazionale incapace delle più brevi fermate, figurarsi delle lunghe – e 'colte' – pause riflessive.

La riscoperta di uno spazio fanciullo, in cui ritrovare il contatto perduto con l'incanto che dovremmo – ancora – saperci raccontare, si incunea qui, tra la possibilità di rubare un altro sguardo curioso ai cuccioli d'uomo, e la consapevolezza di dover – sempre – condurre un percorso di rigore scientifico e culturale dal respiro mai corto. Un respiro accademico che, però, troppo spesso si è fermato alla superficialità della forzata recinzione; si è fatto schiavo della categorizzazione di generi e correnti, di classificazioni e semplicistiche gerarchizzazioni implicitamente (quando non esplicitamente) derivate da adesioni incondizionate alla critica alla moda, dimentichi che l'adesione alla corrente dominante di fatto si rivela – sovente – quale annullamento del pensiero critico più attento e consapevole.

E, pensando a cosa si potesse definire ‘alta letteratura’ e a quanto fosse più ‘nobile’ o accademicamente ‘gratificante’ chiudersi nella torre d’avorio di una ‘certificazione culturale’ autorizzata ed accettata, abbiamo smarrito il senso primo della meraviglia; ci siamo dimenticati, troppo spesso, di quanto un solo, piccolo aquilone (Pascoli *docet*), potesse portare in cielo i piedi, il petto, gli occhi, il viso, il cuore, tutto... di ogni bambino o ragazzo intento a guardare l’ascesa incantevole del «più caro dei tuoi cari balocchi!»⁴.

Ecco: ritrovare qualche aquilone perduto tra arti, espressioni, comunicazioni e, soprattutto, letterature (e non usiamo il plurale a caso) potrebbe rivelarsi quale prima possibilità concreta di ‘completamento’ rispetto ad una visione intellettuale, artistica, colta e letteraria che rischia di guadagnare molto (e lo fa) in termini di specialistico approfondimento, ma di smarrire il più prezioso tra i collegamenti: quello con l’entusiasmo; ed in particolare con l’entusiasmo di chi è più giovane, di chi deve consolidare un impianto di ‘disponibilità’ alla ricezione dell’arte che rischia, per tornare alle derive comunicative del giorno d’oggi, di venire soffocato prima di poter cogliere, felice scoperta, l’incanto di una narrazione; la scoperta di una lettura; la *prossimità interiore* con una pagina scritta e, perché no, con una da riempire, perché magari lo scrittore, generoso e socratico *intercessore d’arte*, la concede al suo lettore bianca, ‘disponibile’, da riempire: «... e il lupo uscì dal nero, spalancò la gola rossa e i denti aguzzi, e morse il vento. Il leprotto era poco più in là, invisibile; si strofinò un orecchio con una zampa, e scappò saltando. È qua? è là? no, è un po’ più in là? Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina»⁵.

Calvino, dopo il ‘bagno di fiaba’ e di surreale ironia cui sottopone la sua scrittura nella memorabile trilogia (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*) e, soprattutto, nelle sue *Fiabe italiane* – che riconsegnano, nelle pagine del grande scrittore, una congiunzione profonda a memorie, incanti, territori e tradizione – attua, col suo *Marcovaldo* (e non a caso la citazione è relativa all’ultima pagina), una sorta di ‘compimento’ letterario-comunicativo⁶: a voler forzare l’interpretazione, tale compimento

⁴ G. PASCOLI, *L’aquilone*, in Id., *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Mondadori, Milano 1982, p. 145.

⁵ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, RCS Editori, Milano 2003, p. 140.

⁶ Cfr. G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, Milano 1972; M. LAVAGGETTO, *Introduzione* a I. CALVINO, *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 2002; A. CASADEI – M. SANTAGATA, *Italo Calvino*, in *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza Editori, Bari 2007.

aveva visto il preludio circa 80 anni prima, stavolta nella prima pagina, quando al Collodi intento a scrivere l'esordio delle avventure burattine, parve opportuno rivolgersi ai piccoli lettori, dialogando con loro, colloquiando, rompendo i margini del distacco tra scrittore, narratore e lettore, ed intercettando i sublimi riverberi delle regioni d'incanto, che non rispettano regole, che fuggono i confini: «C'era una volta... – Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. – No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno»⁷.

L'attenzione all'infanzia e alla giovinezza 'narrata' – e perciò codificata attraverso l'intenzione letteraria di due giganti della letteratura di ogni tempo – diviene consolidamento, nelle poche note che cerchiamo di appuntare, di una necessità di approfondimento relativo a tutti i rapporti in essere tra il mondo delle lettere (e delle arti in senso più ampio) e l'universo infantile e giovanile, in uno sguardo multiprospettico capace di inquadrare l'indispensabile ed irrinunciabile dimensione pedagogica accanto ad una visuale che, sebbene ancora e sempre riferita all'infanzia, non rinunci ad una ricognizione di natura estetica.

Lo spazio d'incanto prossimo alla visione fanciulla narrata e raccontata da sempre, alla magia, alle fiabe, alla letteratura (e alle arti) *per* l'infanzia da un lato, e all'infanzia *nella* letteratura e nelle arti dall'altro, può e deve divenire ambito di irrinunciabile orizzonte per lettori-fruitori e, al contempo, per studiosi e addetti ai lavori.

L'attraversamento – per tornare a un termine già utilizzato e adesso tanto più coerente – riguarda proprio la consistenza di uno scambio fecondo, continuo e bidirezionale che si consolida tra le due infanzie letterarie appena citate: l'una 'fruitrice' di tanta, bellissima letteratura che va scoperta e *ri-scoperta*; l'altra 'protagonista' di storie, racconti e narrazioni che hanno preso vita – e continueranno a farlo – tra le pagine di centinaia di scrittori di ogni posto del mondo, quand'anche non si tratti di letteratura strettamente 'destinata' a bambini e ragazzi.

Ripercorrere i sentieri poco battuti di fantasie, slanci, ricordi ed innocenti (o impuniti) entusiasmi, incredibili avventure, riposizionati su sentimenti, intenzioni, trasporti ed emozioni di una infanzia e di una giovinezza troppo spesso trascurate – perché avvertite come 'distanti' dalle vicende e dai consolidati 'prodotti' culturali – può fornire la possibilità di rimettere in connessione la *frequentazione* di lettere, arti e bellezza; e di studiarne nessi e collegamenti che non possono – e non devono – prescindere da una visione ad ampio spettro che, forse, necessita proprio del primo mattone dell'infan-

⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Loffredo Editore, Napoli 2003, p. 9.

zia (solido ed evanescente al contempo) per potersi innalzare imponente ad osservare le cose del mondo e degli uomini.

Seguendo le riflessioni degli studiosi più attenti alla letteratura per bambini e ragazzi (prima e più significativa – forse – tra le manifestazioni artistiche relative all'età infantile) si coglie l'individuazione di un paradosso inspiegabile quanto macroscopico: una letteratura che gode di fortuna, diffusione e capillarità sconosciute a tanta altra – 'alta' e 'adulta' – letteratura e che viene, costantemente, ignorata o quasi dalla 'considerazione' di massa; una certa *invisibilità* che, complice una troppo pedante interpretazione gerarchizzante di generi e modalità espressive, fa sparire da librerie, scaffali e biblioteche gran parte di una produzione letteraria che, paradossalmente, al contempo risulta editorialmente 'robusta'; robusta, consapevole e 'presente' almeno quanto 'marginale' al circuito 'ufficiale' della cultura⁸.

Ancora in viaggio

Pascoli, da brillante analista del complesso spettro psicologico infantile, adolescenziale e giovanile – e ripercorrendo, in merito, le illuminanti riflessioni di Sully – scriveva che il giovane non ama trattenersi col *fanciullino* con il quale era, fino a pochissimo tempo prima, «una cosa sola», poiché sembra vergognarsi di «un passato ancor troppo recente»: chiara denuncia di superficialità rispetto ad una visione della vita forsennatamente proiettata in avanti, come solo la visione dei giovani sa essere; al contrario «l'uomo riposato» (mirabile espressione di Pascoli), ama colloquiare con l'entità fanciulla, ama riscoprirla dentro sé per recuperarne riverberi e scampoli di lontane emozioni, sperando di cogliere ancora i colori del mondo attraverso un caleidoscopio sorridente ed ingenuo, foriero di mille e mille sfumature; tutte nuove; tutte – ancora una volta – sorprendenti e *meravigliose*.

Ecco, ci pare che a volte il panorama 'ufficiale' delle lettere – e delle arti in genere – reciti un po' la parte del giovane appena svezato, che guarda alla letteratura 'permeata' d'infanzia, all'arte ingenua e fanciulla (e consapevolmente non limitiamo il riferimento all'arte e alla letteratura 'per' l'infanzia, ma a tutto ciò che entra in 'contatto' con la regione infantile e fanciulla del vivere) come ad un «passato ancor troppo recente» di cui, in fondo, un po' si vergogna...

⁸ Cfr. E. BESEGGI – G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.

Possiamo, dunque, sperare che la comunità intellettuale si riferisca alla letteratura per l'infanzia e dell'infanzia come «l'uomo riposato» che ama – a fronte del tempo trascorso e di troppe ‘fallaci certezze’ consolidate e reiterate – ‘trattenersi’ con quanto riscopre, da un lato, come territorio d'incanto e giardino fatato; dall'altro come auspicabile riconsiderazione e reinterpretazione delle vicende del vivere adulto illuminate da un faro che, retrospettivamente – e, come sopra già ricordato, tanta ‘altissima’ letteratura affonda le radici su un ineludibile e profondo ‘ancoramento’ all'infanzia (basti pensare a Verga) – coglie nelle notti lontane e fanciulle (non sempre o per forza felici, anzi!) il senso più vero di molte domande alle quali il mondo dei *grandi*, spesso, non dona risposte.

E forse questa duplice prospettiva, peculiarità quasi esclusiva della letteratura (e dell'arte) per l'infanzia (o comunque ad essa riconducibile) rivela una ricchezza di riferimenti che vanno al di là della mera analisi letteraria e storiografica. Accanto, infatti, alla osservazione scolastico/analitica del ‘dato’ letterario, la labilità dei confini, gli ampliamenti semantici, alcune ‘felici ambiguità’ che sono proprie solo all'incerto ed evanescente paradigma infantile (sempre in mutamento, o in fuga, o in pausa) ci consentono di applicare delle categorie maggiormente allargate, che pongano in essere dei canali di comunicazione che vanno dal pedagogico all'artistico, dallo storico all'estetico; a testimoniare un prisma poliedrico dalle mille sfaccettature, osservabile con sguardo adulto e meravigliato al contempo; poco ‘controllabile’. Per dirla con Emy Beseghi «La letteratura per l'infanzia evoca una pluralità di chiavi di lettura che presuppongono il riconoscimento di categorie che innegabilmente le sono proprie. Innanzitutto la *problematicità* e la *complessità* per cui non è possibile la riduzione di questa letteratura a un genere letterario, considerato “marginale” o “minore”: al pari della letteratura “alta”, la letteratura per l'infanzia, nelle sue grandi opere, deve essere oggetto di uno studio autonomo, che rifugga posizioni ancillari rispetto ad altre discipline. La problematicità diffida di comode classificazioni, sollecita un'ottica fluida e aperta a diversi punti di vista, che rimandano a un'altra categoria: l'*interdisciplinarietà*, cioè l'uso di un ampio sistema di riferimenti capace di collegare e connettere ciò che i testi racchiudono»⁹.

L'illuminante riflessione di Emy Beseghi ci riconduce ad un dato che ci pare poter rappresentare, al meglio, il senso di quanto andavamo inseguendo nei termini di una certa ‘ricchezza’ avvalorante il segno letterario

⁹ E. BESEGI, *La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia*, in E. BESEGI – G. GRILLI (a cura di), *Infanzia e racconto*, cit., p. 59.

dell'infanzia: la *fluidità*. La prospettiva capace di recuperare un'«ottica fluida» diviene possibilità di riconoscere la grande ricchezza interdisciplinare che è alla base dei rapporti tra letteratura, arte e infanzia: mai solo letteratura, mai solo arte, meno che mai soltanto infanzia¹⁰. Il tutto, in una visione perennemente collegata, e appunto fluida, permette di cogliere sfumature di varia natura che devono necessariamente coesistere e convivere per tenere in piedi il fragile equilibrio tra arte e infanzia. Visione letteraria, artistica, sociale, estetica, storica si riversano in un orizzonte pedagogico, formativo, educante e 'poietico', e forniscono un reticolato di nuovi, stimolanti e variegati *attraversamenti*: età, generazioni, arti, mezzi espressivi e narrazioni; tutti diversi e prossimi al contempo; tra la pagina scritta ed il magico riverbero che la parola può avere in termini di consolidamento strutturante il soggetto-persona; tra narrazione, racconto, ricordo, sogno e consapevolezza di sé¹¹. Laddove ci si racconta, da piccoli, e si comincia ad esistere in una rappresentazione autobiografica del proprio esser-ci (riconducibile al *Dasein* di Heidegger); e laddove si ascolta (o si legge), cominciando ad avere coscienza di ciò che esiste attorno a noi e che ci racconteremo per sempre.

Per dirla con Antonio Faeti, che introducendo il *Dizionario della letteratura per ragazzi* di Teresa Buongiorno, nel 2001, lo definiva poeticamente come una «mappa per trovare l'Isola non trovata», la ragione stessa della letteratura *per* l'infanzia e *sull'*infanzia risiede nel riandare, come eterna naufraga, alla ricerca e alla scoperta della sua isola. Si tratta delle storie che ci accompagnano da sempre; che nutrono l'infanzia e se ne nutrono; poiché «nel sogno dell'uomo occidentale queste sue “finzioni” hanno segnato l'esistere di generazioni, hanno dato forma a speranze, hanno consentito e promosso un'Avventura, quella della crescita»¹².

¹⁰ In merito ai rapporti interdisciplinari tra letteratura, arte, infanzia cfr. L. Acone, *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Pensa Multimedia, Lecce 2015.

¹¹ Cfr. B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1978; A. ANTONIAZZI – A. GASPARINI, *Nella stanza dei bambini. Tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, CLUEB, Bologna 2009.

¹² A. FAETI, *Una mappa per trovare l'Isola non trovata*, in T. BUONGIORNO, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano 2001, p. 7.

Riferimenti bibliografici

- ACONE L., *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*, Pensa, Lecce 2012.
- ACONE L., *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Pensa Multimedia, Lecce 2015.
- ANTONIAZZI A. – GASPARINI A., *Nella stanza dei bambini. Tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, CLUEB, Bologna 2009.
- ASCENZI A. (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- ASCENZI A. – SANI R., *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2017.
- BERTOLINO P. – MIARI E. – ZUCCHINI G., *Nel giardino segreto. Nascondersi, perdersi, ritrovarsi. Itinerari nella tana dei giovani lettori*, Equilibri, Modena 2010.
- BESEGGI E. – GRILLI G. (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.
- BETTELHEIM B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1978.
- BLEZZA PICHERLE S., *Formare lettori, promuovere la lettura. Riflessioni e itinerari narrativi tra territorio e scuola*, Franco Angeli, Milano 2013.
- BOERO P. – DE LUCA C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- BOITANI P., *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992.
- BONURA G., *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, Milano 1972.
- BUONGIORNO T., *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano 2001.
- BUZZATI, D., *Il segreto del Bosco Vecchio*, Mondadori, Milano 2016.
- CALVINO I., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, RCS Editori, Milano 2003.
- CASADEI A. – SANTAGATA M., *Italo Calvino*, in *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza Editori, Bari 2007.
- COLLODI C., *Le avventure di Pinocchio*, Loffredo Editore, Napoli 2003.
- CORSI M. (a cura di), *La ricerca pedagogica in Italia. Tra innovazione e internazionalizzazione*, Pensa Multimedia, Lecce 2014.
- GRILLI G., *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carocci, Roma 2012.
- LAVAGETTO M., *Introduzione a I. Calvino, Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 2002.
- MESLIN, M. (a cura di), *Il Meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario occidentale*, Mursia, Milano 1988.
- PASCOLI G., *Myrica*, a cura di G. Borghello, Zanichelli, Bologna 1996.
- PASCOLI G., *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Mondadori, Milano 1982.
- ZIPES J., *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Mondadori, Milano 2002.

Giovanni Savarese

2.

Fra i ragazzi con le terzine dantesche

Finché ci saranno nel mondo due persone, ci sarà chi racconta una storia e ci sarà chi ascolta una storia. Quante cose si fanno, o si sono fatte, che non si sarebbero mai fatte se non ci fosse stata la possibilità di raccontarle!

Sebastiano Vassalli

Mentre fuori d'Italia, in aree linguistiche romanistiche e non, l'interesse per la poesia di Dante e per la sua figura è rimasto inalterato nell'ultimo secolo, anzi si è via via dilatato, nel nostro Paese si è registrato un progressivo appannamento, soprattutto a livello scolastico. La lettura liceale della *Commedia* si è progressivamente ridotta: dallo studio prima di un'intera Cantica per ciascun anno dell'ultimo triennio a quindici canti per anno, poi ad un assaggio di pochi canti, fino a scomparire del tutto nel programma annuale di qualche docente in nome della autonomia e – ahimè – in nome di un certo malinteso progressismo politico-civile e di una altrettanto malintesa didattica della lingua. Per questi insegnanti, pretesi alfieri di avanguardismo didattico e linguistico, la lettura della *Commedia* rischia d'essere, per i ragazzi in formazione, di nessun giovamento sul terreno dell'arricchimento linguistico, dello sviluppo delle potenzialità fantastiche e della educazione morale e civile, fondamento dello spirito di identità e comunità. È vero che il rapporto tra letteratura e formazione globale della persona si è venuto complicando nei suoi aspetti ontologici, sia per l'ampiezza sempre più ardita delle discipline scientifiche nei progetti ministeriali sia per lo sforzo che sempre più insistentemente viene esercitato sul terreno epistemologico, nel tentativo di definire la nozione di letteratura per l'infanzia o letteratura per i giovani¹ all'interno della quale Dante non troverebbe spazio. A me sembra invece – anche nella prospettiva di una più agevole accezione del principio di educazione permanente – che la vera letteratura non può legarsi o limi-

¹ Riprendo la formula di un interessante testo di A. NOBILE, *Letteratura giovanile. Da Pinocchio a Peppa Pig*, La Scuola, Brescia 2015.

tarsi a servire una determinata età della vita umana: non può esistere una letteratura per ragazzi, così come non esiste una letteratura per adulti o per vecchi. Se letteratura è ogni prodotto della scrittura suscettibile di produrre un qualche moto dell'animo o della mente, essa è fruibile in qualsiasi età². Né è vero che se produce istruzione, divertimento o messaggio morale non è letteratura. È vero che il prodotto letterario non deve avere programmaticamente obiettivi eteronimi, ma se l'autonomia della letteratura e dell'arte in genere viene assunta come assoluta si rischia di incappare quasi sempre in involontarie contraddizioni. Juan Mata Anaya³, pedagogista di tradizione spagnola, esperto di frequentazioni scolastiche, mentre si sforza di sostenere che la letteratura non è strumento didattico perché non deve essere veicolo di istruzione, di valori o di comportamenti, approda invece a risultati da diatriba tra filosofi cinici quando sostiene – tra l'altro – che incorporare la letteratura con l'educazione avviene solo con “uno scopo etico”, cancellando così tutte le sue premesse.

A conforto della crisi di lettura in atto, da qualche anno la coscienza autocritica della scuola comincia a risvegliarsi, dando luogo ad una serie di iniziative didattiche sperimentali, miranti appunto a recuperare la lettura di Dante⁴ e la conoscenza della sua vita addirittura muovendo dalla scuola primaria. Premessa a questa sperimentazione il riconoscimento che la letteratura non può ridursi a manualistico strumento di istruzione, divertimento, trasmissione valoriale. Paradossalmente, se è vera e grande letteratura, essa deve essere tutto questo senza esser tutto questo! Nel senso che i suoi obiettivi eteronimi vanno raggiunti senza nessuna intenzione programmatica, ma all'interno di un processo nel quale è la rappresentazione artistica dei contenuti a generare una quasi ludica attrazione, la quale mette in moto il grumo dei sentimenti, muovendoli processualmente dall'ignoto al noto, dal disordine all'ordine, dal male al bene. È lungo tale processualità che coadiuva la sapienza didattica di chi accompagna alla lettura, senza la pretesa di essere al centro del racconto, ma lasciando gli impulsi spontanei della interiorità e della esteriorità funzionare liberamente.

² Su questo argomento mi sembra ancora utile il contributo di R. LOLLO, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in A. ASCENZI (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 37-68. Sui cambiamenti nel modo di considerare la narrativa per ragazzi negli ultimi decenni vedi S. BLEZZA PICHERLE, *Libri, bambini ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

³ J.M. ANAYA, *Etica e letteratura per ragazzi*, in «Pepe verde», n. 64, 2015, pp. 4-7.

⁴ Su questo aspetto e sulla attualità della *Commedia* Cfr. M. GRIMALDI, *Dante, nostro contemporaneo*, Castelvocchi, Roma 2017.

Naturalmente va affrontato il problema di che cosa proporre per lettura. E qui piace ricordare l'indicazione esemplare di un grande editore come Paravia che, già quasi un secolo fa, presentando un «vasto programma di letteratura infantile», indicava alcuni autori che nella nostra tradizione scolastica ci meravigliremmo a considerare idonei per l'età scolare: Alighieri, Milton, Cervantes, Ariosto e pari grado sottintendendo. Quegli autori, così scelti, venivano considerati, nella collana paraviana per la forma, lo stile, la lingua, la mentalità, utili ai lettori di tutte le età per il loro contenuto fiabescamente emotivo. Si individuava così, col buon senso del lettore comune, la chiave di volta per cui la grande letteratura non è fruibile soltanto da adulti addottorati, ma – proprio come il dantesco “pan de li angeli” – si dispone alla fruizione per tutte le età.

Per un'opera come la *Divina Commedia*, la maturità e sensibilità didattica di chi insegna deve rappresentarla innanzitutto nel suo contenuto narrativo, come racconto in grado di emozionare in vario modo, attraverso quello che già De Sanctis chiamava “il senso letterale” dell'opera dantesca. È indiscutibile che essa, letta come racconto, possiede tutti i coefficienti della fiaba: si apre con tono affabulatorio che introduce nel magico mondo fiabesco, con la presenza di alcuni *topoi* quali il bosco fitto, nel quale è collocato l'eroe, lo smarrimento, il viaggio e, subito dopo, le ‘prove’ che lo stesso deve superare. Questo genere di fiaba produce già di per sé, snodandosi tra sogno e realtà e concludendosi con un evento straordinario (addirittura la visione di Dio), i moti dell'anima che genereranno nel tempo amore per la scienza, attaccamento alla propria terra, disciplina nei rapporti con gli altri, solidarietà fra singoli e popoli.

Rimanendo all'esempio della *Commedia*, se scopo confessato del poeta è quello di «discriver fondo a tutto l'universo» – una sorta di “passaggio a nord-ovest” *ante litteram* – è chiaro che ci troviamo di fronte ad un immenso scenario itinerante (il viaggio dantesco) in grado di attrarre le naturali spinte alla curiosità della psiche infantile e giovanile, sol che si comprenda che, nella contemporaneità e per effetto della pervasività dello strumento filmico e televisivo, il sopravanzare della cultura visiva sulla oralità necessita di uno sforzo didattico complementare e coerente con gli attuali orientamenti psico-didattici rispettosi del potere visionario della modernità⁵. Lo stesso dicasi – sempre insistendo sulla *Commedia* – per i processi di

⁵ L'opera dantesca, a mio parere, contiene in teoria tutti gli ingredienti (linguistici, storici, emozionali, morali, religiosi) necessari alla redazione di un piano didattico di formazione complessiva della personalità: proprio quel che serve agli adolescenti. Cfr. C. GIUNTA, *Perché continuare a leggere la 'Commedia'?*, in «Nuova Rivista di Lettera-

educazione morale e civile. Il testo dantesco non è mai un decalogo moralistico, dove i comandamenti e le proibizioni sono elencati con scolastica pedanteria. Il processo educativo viene fuori spontaneamente e – direi quasi – occasionalmente dalla processualità del viaggio e delle occasioni di discorso, che i personaggi incontrati propongono in maniera varia. È il caso, ad esempio, del personaggio illustre che Dante incontra nel Purgatorio, discutendo con lui al canto XVI della seconda cantica. Marco Lombardo si attarda a dimostrare che “la mala condotta/è la cagion che il mondo ha fatto reo”, introducendo così la teoria della mente infantile come ‘*tabula rasa*’ dominata o attratta dalle condotte malvagie che la colpiscono. Ad esse la scuola, la famiglia, i soggetti educativi debbono sottrarla. Si ribadisce, senza fare precettistica, la necessità della formazione e del disciplinamento delle coscienze. Non essendovi natura di per sé corrotta, su di essa diventa essenziale l’esercizio della responsabilità educativa per alimentare la fusione di natura e cultura. Il ragazzo che legge o che ascolta la conversazione tra Marco e il poeta viandante ne percepisce sul momento la semantica letterale e perciò il dato letterario e fabuloso puro e semplice. Quanto più la virtù della parola e l’abilità di chi insegna avrà mosso la fantasia dell’allievo a comprendere, tanto più quel racconto rimarrà scolpito nella coscienza come sedimento dal quale germineranno riflessioni e/o approfondimenti di natura extraletteraria.

Conseguenze formative analoghe sono nell’invenzione del viaggio in compagnia del Maestro. La sua letterarietà non è frutto di sterile e freddo tecnicismo didattico, ma appare nella fase del racconto ingenuo soltanto un fantastico succedersi di occasioni nuove e vitali, con un ritmo che è omogeneo alle scansioni naturali e spontanee del mondo infantile e adolescenziale. È col tempo che quel racconto diventa stimolo formativo e oggetto di riflessione anche morale, senza necessità di prediche determinate.

Il dantismo contemporaneo si avvia a comprendere questo processo e, utilizzando anche i moderni mezzi tecnologici, quali cinema, televisione e strumenti telematici, può sdoganare una materia come il capolavoro dantesco, sottraendolo alla cura esclusiva degli specialisti. I tentativi non sono mancati nel corso degli ultimi decenni, a cominciare da quelli di Gilberto Lonardi col suo *Con Dante tra i moderni. Dall’Alfieri a Pasolini*⁶, nel quale

tura Italiana», 2009 (n. 1-2), pp. 269-281 e L. ROCCO, *Dante ai bambini*, in «Silarus», 303, 2016, pp. 31-33.

⁶ Il volume ha visto la luce presso la casa editrice Aemme di Firenze nel 2009. Sull’argomento cfr. A. CASADEI, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in «L’Alighieri», XXXIX, 2010, pp. 45-74, ora in *Dante oltre la ‘Commedia’*, il Mulino, Bologna 2013. Per una visione del dantismo contemporaneo, con incursioni anche in altre arti,

si insiste sulla eredità dantesca nella contemporaneità, dimostrando la capacità della poesia di ricostruire il mondo e le coscienze dopo Auschwitz.

Ma più che queste indicazioni di carattere dotto meritano di essere ricordati alcuni altri tentativi più specificamente funzionali all'obiettivo di ricostruire il ponte fra grandi testimoni di poesia e la concreta attività educativa nella scuola primaria e secondaria. Per il meritorio tentativo di 'canonizzare' la *Commedia* nella scuola vale la pena ricordare i lavori di Valentina Berardini⁷ e di Annamaria De Palma⁸, precedente di un anno, col quale si scende nel dettaglio della seconda cantica; mentre alla più attuale delle conquiste tecnologiche, cioè il *computer*, dedica la sua riflessione Trifone Gargano⁹. Si tratta di recuperi che non germinano improvvisi e spontanei come fiori di bosco, ma si innestano su una tradizione, per la verità non cospicua, ma sotterraneamente presente nella scuola e nella critica letteraria italiana già fin dai primi decenni del '900.

Qui il mio pensiero va ad un aureo libretto di Dino Provenzal, *Il Dante dei piccoli*¹⁰, pubblicato nel 1922 in occasione del sesto centenario della morte di Dante; esso meriterebbe di essere rieditato, come strumento di approfondimento didattico da servire nei corsi di formazione degli insegnanti, come stimolo per approfondire il valore di una testimonianza e i limiti – anche – di un percorso che l'innovazione didattica impone di superare.

cfr. M. COMITANGELO, *La voce di Dante nei contemporanei. Rassegna bibliografica 2009-2014*, in «Dante», XI, 2014, pp. 137-155. L'opera più ricca di fantasia creativa della nostra letteratura non poteva non influenzare il cinema come attesta il volume di G. NUVOLI, *Francesca al cinema. Dalla Commedia allo schermo*, in *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, a cura di B. Peroni, Unicopli, Milano 2009, pp. 47-68. Inoltre, segnalo il lavoro di R. MANTEGAZZA, *Di mondo in mondo. La pedagogia nella Divina Commedia*, Lit Edizioni, Roma 2014, che si pone come apripista per futuri tentativi di ricerca nel testo dantesco di spunti pedagogici degni di accostarsi all'arte, alla filosofia e alla linguistica; D. DE MARTINO, *Dante in tablet*, in «Dante», 2015, 12, pp. 131-140. Infine, C. SANTOLI (a cura di), *Noi e Dante. Per una conoscenza della Commedia nella modernità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, che raccoglie i contributi della I edizione della *Lectura Dantis Desanctisiana*, svoltasi ad Avellino nell'aprile-maggio 2013.

⁷ V. BERARDINI, *Il canone scolastico dantesco*, in «Critica del Testo», 2011, n. 3, pp. 103-117.

⁸ *Una proposta per una lettura del 'Purgatorio' nella scuola*, in «Dante», 2010, n. 7, pp. 179-198.

⁹ T. GARGANO, *Dante 2.0: la Comedia al tempo di Facebook*, in «Dante», 2013, n. 10, pp. 141-156.

¹⁰ Il volume fu edito dalla casa editrice La Voce di Firenze e negli anni più volte ristampato fino alla metà degli anni Trenta. Successivamente passò alla casa editrice Paravia a partire dal 1950. L'edizione da cui cito è Paravia, Torino 1952.

Provenzal conosceva bene la scuola, anzi era uomo di scuola, allievo a sua volta di un grande maestro che gli fu guida negli studi universitari come Giovanni Pascoli¹¹. L'Università di Pisa lo vide laureato in Lettere con una tesi dal titolo *I riformatori della bella letteratura italiana*¹² e l'insegnamento lo attrasse subito costringendolo a spostarsi in varie scuole dell'Italia centrale ad Urbino, Velletri, Perugia, Napoli e anche nella lontana Messina. Qui fu dolorosamente testimone del disastroso terremoto del 1908. Su quella vicenda, nella quale rischiarono la vita la moglie e la figlia, scrisse una bella relazione giornalistica¹³, degna testimonianza della sua versatilità a collaborare con giornali e riviste. In questa attività si spendeva apparentemente tra il serio e lo scherzoso, se si considera che fu collaboratore del «Giornalino della Domenica» di Vamba¹⁴ e de «La Voce» di Prezzolini: in quell'epoca le due più autorevoli espressioni del mondo infantile e insieme dell'alta e raffinata cultura italiana. In effetti, lo stimolo era sempre profondamente impegnato nel ritenere il mondo giovanile, e perciò il futuro della società italiana, legato indissolubilmente a una prospettiva di grande dimensione culturale. La sua carriera scolastica, che lo portò a diventare preside nelle scuole superiori nel 1914, non fu mai vissuta da lui con adattamento burocratico. I limiti dell'insegnamento scolastico venivano da lui rilevati mai col tono della denuncia moralistica, ma con la preoccupazione di un operatore laborioso e scrupoloso che ama il mondo nel quale lavora e opera, con garbata ironia e senza pretese missionarie, a migliorarlo. E il suo contributo non si sviluppava soltanto nella scolastica *routine* quotidiana ma anche con l'intelligente presentazione ai giovani dei grandi capolavori della letteratura italiana. Tra questi la *Divina Commedia*

¹¹ Dino Provenzal era nato a Livorno il 27 dicembre del 1877 e, dopo una lunga vita spesa tra la scrittura e l'insegnamento, si spense a Voghera l'11 aprile del 1972. Per ulteriori notizie sul Nostro si rinvia a G. CALANDRA, *Dino Provenzal. La parola e i percorsi della memoria*, Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, Pavia Economica, 3, 1985; S. FAVA, *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Vita e Pensiero, Milano 2004 e ID., *Dante per i bambini: percorsi tra riduzioni e riscritture nella prima metà del Novecento*, in «Ricerche di Pedagogia e Didattica. Journal of Theories and Research in Education» 9, 3, 2014, pp. 113-121; L. CANTATORE, *Dino Provenzal*, in G. CHIOSSO, R. SANI (a cura di), *Dizionario biografico dell'educazione*, vol. II (L-Z), Editrice Bibliografica, Milano 2013, pp. 375-376.

¹² L'opera fu stampata per i tipi dell'editore Cappelli nel 1900.

¹³ Poi stampata col titolo *Il terremoto di Messina. Impressioni di uno scampato*, Stab. Poligrafico Emiliano, Bologna 1909.

¹⁴ Per approfondimenti su Luigi Bertelli (Vamba) e «Il Giornalino della Domenica» si rinvia a P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari 2012, pp. 114-121 e 142-146.

fu certamente da lui il più amato e il libro che ho innanzi citato ne è felice riprova. Provenzal dimostra che è possibile guidare i piccoli alla scoperta della grande poesia dantesca e ammonisce i maestri che «se non ci si riesce la colpa è di chi spiega». Il libro è costruito in una cornice dialogica, entro la quale il viaggio di Dante diventa un racconto. Questo racconto stimola la curiosità infantile e la sollecita a porre quesiti e a manifestare le intuizioni che spontaneamente produce la coscienza degli alunni.

Il testo è dunque la testimonianza di uno che sapeva quel che frulla per la testa dei ragazzi e quali sono le loro immense possibilità espansive. Provenzal aveva dedicato i suoi studi letterari giovanili ai grandi innovatori e riformatori delle lettere italiane e sapeva bene quanto essi avessero fecondato positivamente lo sviluppo della storia d'Italia. Dalla generazione dei suoi contemporanei, da personalità come Serra e Papini, apprese la lezione rigorosa della esperienza letteraria come produttiva di valori spirituali. Quando sopraggiunse, nel 1938, l'infamia delle leggi razziali che lo privarono dell'insegnamento, rassegnò le dimissioni ancor prima che fossero adottati provvedimenti specifici nei suoi confronti, per connotare di un significato generale e non privato la persecuzione patita. Lo sosteneva il convincimento che la grande poesia è generatrice spontanea di valori spirituali, innanzitutto la libertà e la dignità dell'uomo. La sua testimonianza si nutre certamente della sublime e rigorosa esperienza dantesca, la cui *Commedia* perciò non può essere negata ai bambini. Fu per questa ragione che, passata la tempesta della guerra, riprese a girare le scuole d'Italia col suo *Dante dei piccoli*.

A rimediarlo oggi, alla luce anche delle più recenti acquisizioni delle scienze pedagogiche e didattiche, si ha modo di verificare quante occasioni e strumenti di riflessione esso offra sul potenziale formativo della lettura di Dante. La sua fortuna editoriale, come attesta acutamente Sabrina Fava¹⁵, è in buona parte dovuta alle scelte adottate da Provenzal nel narrare con semplicità e chiarezza la *Divina Commedia*, scegliendo, sulla scia della sua esperienza didattica di uomo di scuola, con maestria gli episodi a suo giudizio maggiormente comprensibili e apprezzabili dalle menti e dalla sensibi-

¹⁵ FAVA, *Dante per i bambini: percorsi tra riduzioni e riscritture nella prima metà del Novecento*, cit. Un'interessante riscrittura adattata per i bambini è stata realizzata ultimamente dallo scrittore Paolo Di Paolo (*La Divina Commedia*, La Nuova Frontiera Junior, Roma 2015) che, grazie all'ausilio delle illustrazioni di Matteo Berton, accompagna i più piccoli nell'esplorazione del testo dantesco e della sua innegabile attualità. A tal proposito, segnalo il volume E. ARDISSINO, S. STOPPA TOMASI (a cura di), *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della "Commedia"*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.

lità dei giovanissimi lettori. La narrazione muove dalla iniziativa di tre fratelli (si badi bene: tre ragazzi, non un professore, nessuna autorità!), Nena, Federico e Sandro, studenti alle medie che, per vincere la noia del periodo estivo, decidono di recarsi a casa dello zio Pietro, illustre e appassionato dantista, per una ‘congiura’. Per una mattinata intendono allontanarlo dai suoi studi e farsi accompagnare per una passeggiata all’aria aperta. Il loro piano non funzionò del tutto, poiché trovarono lo zio già pronto, con cappello e bastone, sull’uscio della porta. Furono felici nel vederlo lontano da quei libri e da quelle carte che lo tenevano incollato alla scrivania per tantissime ore al giorno, soprattutto dal poema dantesco che, a detta dei ragazzi, risultava loro ostico e aveva generato antipatia perché sentire lo zio ripetere tra le mura domestiche intere terzine a memoria era come sentirlo mormorare le litanie del rosario. Ma il discorso quella mattina cade proprio sulla *Commedia*, con lo zio che mostra sicurezza sul fatto che, dopo aver ascoltato i dubbi dei nipoti, «se qualcuno ve ne raccontasse il contenuto, sono sicuro che vi piacerebbe, che anzi nessun libro vi parrebbe più bello e attraente»¹⁶. Attraverso la cornice dialogica, Provenzal inserisce la narrazione sotto forma di racconto. Così lo zio Pietro, con tono rasserenante e paterno, si rivolge ai tre ragazzi:

Tu, Nena, vuoi leggere vite di grandi uomini. Ebbene, fa’ conto che Dante, un po’ in qua e un po’ in là, ci racconta tutta la propria vita, tutto quanto ha veduto e pensato e sofferto, prima in Firenze dove visse fino ai trentasette anni, poi vagando per l’Italia durante l’esilio. Vuoi racconti storici? La *Divina Commedia* n’è piena. E voialtri che cercate novelle e fiabe, non sapete che tutto il poema, in certo modo, è come una grande novella, una fiaba immensa, un viaggio favoloso attraverso l’Inferno, il Purgatorio e il Paradiso?¹⁷

L’esperienza del racconto, impreziosito da una sapiente spiegazione, diviene così il fulcro della narrazione stessa.

Prima di cominciare il viaggio attraverso l’arte dell’affabulazione, lo zio fornisce una serie di nozioni preliminari alla miglior conoscenza del Poema circa aspetti e particolarità della vita di Dante, che sollecitano la curiosità dei ragazzi. Il suo racconto funge da *medium* in grado di porre i suoi “giovanissimi allievi” in una sorta di autonomia culturale; la sua voce assolve, in questo modo, la forma di un ampliamento delle conoscenze e degli orizzonti intellettuali e culturali dei tre, con gioia ed entusiasmo per

¹⁶ D. PROVENZAL, *Il Dante dei piccoli*, Paravia, Torino 1952, p. 6.

¹⁷ Ivi, pp. 6-7.

una scoperta personale e generata dal proprio interno. L'intento di Provenzal consiste nel presentare ai giovani lettori alcuni personaggi significativi del poema dantesco, preparando il loro animo e la loro mente ad una futura comprensione più approfondita della *Commedia*. Ragion per cui, l'attenzione dello scrittore non è tanto calibrata sullo spessore contenutistico, quanto sulla piacevolezza dello stile narrativo fluido e accattivante, plasmato a misura di ragazzo:

Ma quanto vi ho detto fin qui, già l'avrete capito, è un'allegoria. Un'allegoria? – domandò Federico sgranando gli occhi. Hai ragione – rispose lo zio – e fate bene tutti e tre a correggermi se mi succede di dire una parola troppo difficile. A voi pare che v'abbia raccontato il principio di una favola, non è vero? Proprio come vi avevo promesso. Ma anche le favole vogliono significare qualcosa che non è espresso chiaramente, bensì è, per così dire, coperto da un velo¹⁸.

Lo scopo, quindi, dell'improvvisato *lector* è quello di far riflettere sulle scelte espressive e contenutistiche del testo dantesco. Come avverte Marco Santagata¹⁹, la *Commedia* è un universo meraviglioso e complesso nel quale diventa quasi impossibile addentrarsi, per un adulto e ancora di più per un ragazzo, confidando solo nella propria capacità di orientamento. Lo zio introduce, con sapienza narrativa e abilità didattica, la prima cantica ai propri nipoti:

Come faccio a dirvi quello che Dante trovò nell'Inferno, se non sapete neppure che cosa sia l'Inferno? Guardate qui. È, secondo Dante, una voragine, un buco immenso che s'apre alla superficie del globo nell'emisfero settentrionale e restringendosi sempre più arriva fino al centro della terra, dov'è ficcato Luciferò, colui ch'era il più bello degli angeli, ma, ribellatosi a Dio, diventò il principe dei demoni²⁰;

precisando che i colloqui fra Dante e le anime costituiscono la parte più bella della *Divina Commedia*.

Ormai i ragazzi sono smaniosi di conoscere, tramite il racconto coinvolgente dello zio, i peccatori dell'Inferno. Il primo fu Ciaccio²¹, incontinentemente per il peccato della gola, che predice a Dante il futuro. Successivamente

¹⁸ Ivi, p. 29.

¹⁹ M. SANTAGATA, *Il racconto della Commedia*, Mondadori, Milano 2017.

²⁰ PROVENZAL, *Il Dante dei piccoli*, cit. p. 33.

²¹ Non si sa se si tratti di un soprannome o del poeta Ciaccio dell'Anguillara, con cui alcuni critici hanno ipotizzato che si potesse identificare.

si parla degli eretici sepolti in tombe infuocate e il Sommo poeta incontra Farinata degli Uberti, morto un anno prima che Dante nascesse. Farinata, ricorda zio Pietro, era un capo ghibellino e nel 1258 fu esiliato, con tutti quelli della sua fazione, dai guelfi. Rifugiatosi a Siena, si alleò con i ghibellini della stessa città e, aiutato anche da Manfredi, sconfisse Firenze nella famosa battaglia di Montaperti (1260). Accanto all'anima di Farinata, Dante incontra nello stesso luogo Cavalcante dei Cavalcanti²², padre del suo amico Guido. Dopo l'incontro con Farinata, da cui apprende che i dannati hanno il potere di leggere il futuro e non conoscono il presente, il racconto continua con la descrizione della selva dei suicidi e con la figura di Pier delle Vigne, vittima delle calunnie e delle maldicenze altrui.

Il racconto si sospende perché la passeggiata è finita e l'attento conoscitore di ragazzi non aggiunge code stancanti alle sue parole. Dopo un giorno di pausa, zio Pietro va a trovare suo fratello, il papà dei ragazzi, e una volta a casa trova i nipoti ansiosi di farsi raccontare il seguito. Così riprende l'affascinante viaggio, parlando di Malebolge²³, il nome dell'ottavo cerchio, nel quale sono descritte tutte le forme della falsità umana:

Se Dante può avere qualche pietà per gl'incontinenti che si lasciarono trascinare dalle passioni e anche per i violenti che agirono con impeto, senza riflessione, come le bestie, non può e non deve avere pietà dei fraudolenti, i quali adoperarono la ragione e la parola per ingannare, per mentire, per togliere al prossimo il possesso della verità²⁴.

Così i ragazzi fanno conoscenza con Ulisse, cui Dante chiede di raccontare la storia della sua morte come non riportata nei poemi omerici. Si ricorda che:

non potè restare per molto tempo a godere le dolcezze della famiglia: troppo aveva viaggiato, troppe cose aveva veduto nel mondo, e sentì un acuto desiderio di viaggiare ancora, di vedere ancora. A che vale la vita, se non s'impara ogni giorno qualcosa di nuovo, se non si riesce ad arricchire la nostra mente e non si conquista ciò che nessuno seppe prima di noi?²⁵

²² Di ricca famiglia, seguì le teorie epicuree.

²³ Lo zio svela anche tutti i nomi dei diavoli: Barbariccia, Malacoda, Libicocco, Ciriatto, Graffiacane, Rubicante, Farfarello, Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Scarmiglione.

²⁴ PROVENZAL, *Il Dante dei piccoli*, cit. pp. 52-53.

²⁵ Ivi, p. 56

Particolare attrazione suscita il conte Ugolino della Gherardesca²⁶ che addenta ferocemente il cranio dell'arcivescovo Ruggeri²⁷, perché ingannato da quest'ultimo e imprigionato in una torre con i due figli e due nipoti e lasciati morire di fame. Dopo questi due personaggi, la voce narrante parla della discesa di Dante sul fiume gelato; qui il sommo poeta sente un forte vento tanto da ripararsi dietro Virgilio. Il vento è mosso dalle sei ali di Lucifero e impedisce al ghiaccio di sciogliersi. Lucifero

è un mostro gigantesco, tuffato nel ghiaccio fino al petto; e dalle tre facce orrende, una rossa, una gialliccia, una nera, gocciolano lacrime e bava [...]. In ciascuna delle tre bocche c'è un peccatore che Lucifero stritola coi denti. Questi tre dannati sono Bruto e Cassio traditori di Cesare e Giuda traditore di Cristo²⁸.

Per uscire dall'Inferno, Dante e Virgilio scivolano sul corpo di Lucifero: si trovano così nell'altro emisfero terrestre e giungono finalmente «a riveder le stelle». A questo punto il maestro narrante, prima di procedere alla descrizione del Purgatorio, incalzato anche dalle domande dei nipoti circa la scrittura profetica dantesca, si concentra sulla misura e sulla precisione dello scrittore della *Commedia*, ricordando i numeri costitutivi di ogni cantica: «Tutto il poema contiene 14.233 versi, dei quali 4720 nell'*Inferno*, 4755 nel *Purgatorio* e 4758 nel *Paradiso*: e le parole sono 99.542, cioè 33.444 nell'*Inferno*, 33.379 nel *Purgatorio*, e 32.719 nel *Paradiso*»²⁹.

Dopo un altro giorno di pausa, la mattina seguente lo zio ricominciò il suo affascinante racconto chiedendo ai nipoti dov'era rimasto. Il primo a rispondere fu Sandro:

Ci dicesti che Dante, arrampicatosi ai peli del Diavolo, scese per un pezzo, poi si capovolse e principiò a salire, finché, cammina cammina, venne fuori dall'altra parte del mondo; e poi non abbiamo saputo altro³⁰.

²⁶ Governò Pisa con il titolo di podestà dopo la sconfitta subita dai pisani nella battaglia della Meloria (1284). Poiché Genova, Lucca e Firenze si erano strette in una lega contro Pisa, il conte, in grave pericolo, cedette loro alcune terre e castelli. Nel 1288 i ghibellini, con a capo l'arcivescovo Ruggeri, lo accusarono di tradimento e lo richiusero con due figli e due nipoti in una torre, dove furono lasciati morire di fame (1289).

²⁷ Ruggeri degli Ubaldini, avversario del conte Ugolino, lo tradì mostrandosi amico e nel frattempo preparandogli la morte.

²⁸ PROVENZAL, *Il Dante dei piccoli*, cit. p. 65.

²⁹ Ivi, pp. 71-72.

³⁰ Ivi, p. 75.

Dante, riprende zio Pietro, era contento di essere uscito dal buio infernale, dove ci sono le anime di coloro che soffrono in eterno. Ma, all'improvviso, gli appare un vecchio venerando: è Catone l'Uticense, suicidatosi in nome della libertà per non sopravvivere alla caduta della Repubblica dopo la vittoria di Cesare contro Pompeo³¹. Egli è posto da Dio a guardia del Purgatorio che è il regno della libertà, il luogo dove le anime si liberano della schiavitù del peccato e diventano degne di ascendere al Cielo. Lo zio spiega ai nipoti che il Purgatorio è formato dall'Antipurgatorio, dal Purgatorio propriamente detto e dal Paradiso terrestre. Proprio nell'Antipurgatorio sono le anime del suo carissimo amico Casella, che in vita aveva musicato alcune sue canzoni, Manfredi³², figlio dell'imperatore Federico II, e Pia de' Tolomei³³ (zio Pietro ne racconta la triste vicenda come se fosse una novella, mutuandola dalla *Pia de' Tolomei* in prosa di Bartolomeo Sestini³⁴) e Sordello da Goito³⁵. Quest'ultimo, appena sa che la guida di Dante è mantovana, pur non sapendo che si tratta di Virgilio, lo abbraccia. Da

³¹ Cfr. V. BOGGIONE, *La custodia, la vera libertà, la colpa, la pena: ancora sul Catone dantesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2012, 627, pp. 321-353.

³² Alla morte del padre (1250) si impadronì dell'Italia meridionale e della Sicilia, riuscendo a farsi eleggere re. I ghibellini italiani riconobbero in lui il loro capo, ma la sua politica gli inimicò il papa che gli istigò contro Carlo d'Angiò e i guelfi. Fu sconfitto e ucciso nella battaglia di Benevento (1266).

³³ Secondo la tradizione, da Siena era andata sposa a Nello dei Pannocchieschi, podestà di Lucca e Volterra. Il marito l'avrebbe fatta precipitare dal balcone del suo castello in Maremma, poiché si era innamorato di un'altra donna.

³⁴ Nacque in provincia di Pistoia, a Santomato, nel 1792. In giovane età conobbe Foscolo e successivamente fu attratto dalla *Commedia* dantesca, tanto che, sulla vicenda di Pia de' Tolomei, pubblicò a Ravenna il suo poema in versi la *Pia de' Tolomei* nel 1822. Nello stesso anno Sestini moriva a Parigi, dove si era rifugiato per non essere accusato di aver seguito le idee carbonare. L'opera, poi ripresa nel racconto di Provençal, narra la storia di un amore non corrisposto: Pia rifiuta la proposta di Ghino invaghito di lei e questi, per vendetta, fa credere al marito Nello che la sua sposa lo tradisce. Così Nello, con la complicità di Ghino, scopre i presunti tradimenti notturni della moglie (solo alla fine egli scoprirà che si tratta di incontri nascosti col fratello di lei!), la quale sarà inviata in Maremma, dove morirà di malaria. Cfr. *Pia de' Tolomei: due poemi in ottave dell'Ottocento toscano*, Giuseppe Moroni detto il Niccheri, Bartolomeo Sestini, a cura di D. Riordino, Giunti, Milano 2011 e *La Pia, leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, a cura di S. Pagani, "Edizioni dell'Assemblea", Consiglio regionale della Toscana, 2015.

³⁵ Nato intorno al 1200 a Goito, vicino Mantova, fu il più illustre dei trovatori italiani. Visse tra diverse corti sia nell'Italia settentrionale sia in Provenza, nel Sud della Francia. Della sua opera poetica, tutta in lingua provenzale, restano alcune canzoni d'amore e altri testi di argomento politico e didattico. Morì nel 1269.

ciò, evidenzia zio Pietro, Dante prende lo spunto per un'apostrofe all'Italia, nell'intento di dimostrare che nel *Purgatorio* due italiani, al solo sentire il nome della stessa Terra, si abbracciano, mentre sulla terra si dilaniano con lotte intestine. Il racconto prosegue con l'arrivo del sommo poeta sulla soglia di una porta, dove è di guardia un angelo con una spada infuocata che segna sulla fronte del pellegrino sette P, simbolo dei sette peccati capitali che dovrà espiare. Entrato nel *Purgatorio*, vengono presentati i superbi, coloro che in vita vollero emergere a tutti i costi sugli altri e i ragazzi fanno conoscenza con Oderisi da Gubbio³⁶, celebre miniatore, Provenzano Salvani³⁷, che elemosinò, nonostante la sua superbia, per salvare la vita ad un amico, e Sapia senese³⁸, che in vita provò più gioia dei danni altrui che delle sue fortune. Poi lo zio Pietro descrive ai nipoti Stazio, poeta latino, autore della *Tebaide*³⁹ che, non sapendo di avere di fronte Virgilio, intesse le lodi del poeta mantovano e della sua *Eneide*, che è stata per lui guida e ispiratrice di poesia. Egli ammirò tanto Virgilio che sarebbe disposto a restare in *Purgatorio* ancora un anno se gli fosse stato concesso di vivere quando egli visse. Solo quando Virgilio lo esorta a parlare senza timore, Dante rivela all'anima il nome del grande poeta latino e Stazio si china per abbracciare i suoi piedi.

³⁶ Fu un celebre miniatore del XIII secolo. L'importanza della sua fama è testimoniata dal fatto che Dante lo accosta, nel canto XI del *Purgatorio*, a Guinizzelli e a Cimabue. Dante probabilmente lo conobbe a Bologna, dove morì nel 1299.

³⁷ Capo ghibellino, fu capitano dei senesi nella battaglia di Montaperti nel 1260. Con questa vittoria, acquistò grande fama in tutta la Toscana. Morì nel 1269 nella battaglia di Colle Val d'Elsa, quando i senesi furono a loro volta sconfitti dai fiorentini.

³⁸ Zia di Provenzano Salvani, moglie di Ghinaldo Saracini, signore di Castiglione presso Montereggioni è un personaggio che si trova nel tredicesimo canto del *Purgatorio*. Ella è presentata non come una donna saggia, poiché la sfortuna degli altri le diede maggior gioia della propria buona sorte. Infatti, fu felice per la sconfitta dei suoi concittadini a Colle Val d'Elsa, pentendosi solamente alla fine della sua vita.

³⁹ Poeta latino nato a Napoli nel 45 d.C. e ivi morto nel 96 circa. Figlio di un grammatico e maestro di retorica, partecipò giovanissimo alle gare poetiche in voga al suo tempo; giunto a Roma, alla corte di Domiziano, fu tra i più attivi poeti cortigiani. L'opera maggiore di Stazio è la *Tebaide* (compiuta forse nel 92 e dedicata a Domiziano) nella quale la materia poetica è elaborata secondo il modello virgiliano dell'*Eneide*: dodici libri, dei quali solo negli ultimi sei si narrano gli eventi bellici della guerra fra Eteocle e Polinice per il possesso di Tebe. Cfr. V. De ANGELIS, *Lo Stazio di Dante: poesia e scuola*, in «Schede umanistiche», 2002, 2, pp. 29-69; C. FERNANDEZ, *Stazio e Virgilio nel Purgatorio: un incontro provvidenziale*, in «Tenzone», 2012, 13, pp. 165-186; D. SANTORO, *Da Purg. XXI a Purg. XXIII 134. Sulla nominazione parabolica di Stazio*, in «Letteratura italiana antica», 2017, 18, pp. 307-311.

Trascorso ancora un giorno di pausa, i ragazzi si recano di buon mattino a casa dello zio Pietro e questi propone loro di continuare il racconto in un luogo diverso, la pineta poco distante da casa. Strada facendo il narratore disse che avrebbe parlato quella mattina del Paradiso terrestre, «del giardino di delizie ove, secondo la Bibbia, furono posti da Dio Adamo ed Eva progenitori del genere umano»⁴⁰. A questo punto viene sottolineato che Dante, dopo aver visto Inferno e Purgatorio, si è liberato del peccato e viene lasciato da Stazio e Virgilio, che comunica la fine della sua missione di guida, ai piedi di una lunga scala. Così viene descritta una grande foresta tra canti di uccelli e profumi di fiori. Zio Pietro spiega ai nipoti il motivo per cui li aveva condotti in quella pineta, e cioè perché restasse loro un ricordo visibile, una riproduzione in scala ridotta del luogo dantesco che stava narrando a parole. Dante, che paragonò quella foresta alla pineta fuori Ravenna a lui familiare, arresta il suo cammino lungo la riva di un ruscello dalle acque limpidissime, il Lète. Sulla riva opposta scorge una giovane donna che cammina e raccoglie fiori. Si tratta di Matelda⁴¹, che impersonifica la felicità terrena dell'uomo ed è in perfetto accordo con il paesaggio circostante. All'improvviso cominciano a scorrere davanti agli occhi del poeta una serie di simboli relativi alla storia della Chiesa:

arrivano sette candelabri d'oro: poi, fra vari personaggi allegorici, un carro, che raffigura la Chiesa, tirato da un grifone, animale mezzo leone e mezzo aquila, in cui è raffigurato Gesù uomo e Dio. Su dal carro si levano, a cento a cento, gli angeli; e fra una nuvola di fiori gettati a piene mani dagli angeli, appare Beatrice. Ella è vestita di color rosso fiammante, ha un mantello verde e il capo, coronato da una ghirlanda d'olivo, è coperto da un bianco velo⁴².

I ragazzi incantati sentono che, con la sola forza dello sguardo, Ella solleva Dante portandolo dalla terra al cielo; poi, sempre salendo con velocità fulminea, entrano nel cielo della Luna. Lo zio, però, descrive, prima di parlare delle anime di quel luogo, il Paradiso. Così nel primo cielo, quello della Luna, le parole dello zio sono più che eloquenti:

⁴⁰ PROVENZAL, *Il Dante dei piccoli*, cit. p. 106.

⁴¹ Difficile è stata la ricerca dell'identità storica di questa donna. Ci fu chi volle ravvisare in lei Matilde di Canossa e chi sostiene che si tratti di un ideale di donna che impersona la felicità umana *sic et simpliciter*.

⁴² Ivi, pp. 108-109

è un po' come il vestibolo dell'Inferno e l'Antipurgatorio. Se nel primo sono coloro che, pur non facendo il bene, non operarono tanto male da meritarsi la dannazione e nel secondo si trovano coloro che per la tardanza a pentirsi non sono ancora degni della purificazione, nel cielo della Luna, nel più basso e più distante da Dio, sono le anime di quanti, senza loro colpa, hanno mancato ai voti monastici⁴³.

La protagonista del racconto diventa Piccarda Donati, vittima della volontà dei fratelli, Forese e Corso⁴⁴, che tentarono di farla sposare per motivi politici ed economici al ricco Rossellino della Tosa, molto più vecchio di lei. Nel Paradiso la materia è decisamente più difficile e anche chi spiega trova, sulla scia dello stesso autore, il lavoro più complicato. E alla domanda dello zio, se non fosse stato il caso di procedere più lentamente, i ragazzi replicano con tre domande piccate: Nena gli chiede per quale motivo, se Dante vede solo anime e non corpi, fa dire che Catone ha l'aspetto venerando, Manfredi è biondo e Piccarda è diventata più bella?

Dante immagina, risponde zio Pietro, che le anime, in attesa di riavere il corpo che risorgerà per ciascuno il giorno del Giudizio, si rivestono di un involucro in tutto somigliante al corpo che ebbero in vita [...] ed esso è sempre più aereo, per così dire, quanto più ci s'allontana da quel regno della materia che è l'Inferno⁴⁵.

La domanda di Federico verte, invece, specificamente sul desiderio delle anime circa una presunta diversificazione della beatitudine; ma anche in questo caso la risposta dello zio è sentenziosa: la beatitudine degli spiriti celesti nasce dal fatto che essi adeguano la loro volontà a Dio. Infine, la domanda di Sandro, cui però lo zio aveva già dato parziale risposta affermando che le anime sono tutte nell'Empireo e, di volta in volta, parlano con Dante, dimorando momentaneamente nei vari Cieli. Lo zio, per ribadire ancora una volta la difficoltà di spiegare materia e concetti così ardui e sublimi, si serve delle stesse parole dantesche per ribadire che dovrà per forza usare un linguaggio un poco più difficile con ragazzi che sono «in piccioletta barca, desiderosi d'ascoltar»⁴⁶. Così vengono loro presentati, in rapida

⁴³ Ivi, p. 119.

⁴⁴ Forese e Corso, figli di Simone Donati, erano entrambi amici di Dante e fratelli di Piccarda.

⁴⁵ Ivi, pp. 122-123.

⁴⁶ Il II canto del Paradiso si apre con un'ammonizione ai lettori: «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando

successione, l'imperatore Giustiniano, Romeo di Villanova e la Vita di San Francesco d'Assisi e ad un certo punto Sandro chiede a bruciapelo: «Zio, di ragazzi non se ne parla mai nella *Divina Commedia*?»⁴⁷. Ma la replica dello zio non si fa attendere:

Tante volte Dante parla di ragazzi, e anche più di bambini piccoli, nella *Divina Commedia*! Quando Beatrice inveisce contro le passioni degli uomini, dice che la fede e l'innocenza si trovano ormai soltanto nei bimbi; quando appare Beatrice e Dante si volge a Virgilio, il poeta dice che cercò il suo Maestro come il bimbo còlto da paura o da dolore cerca la mamma; e quando Beatrice gli rimprovera la vita poco degna menata fino allora, Dante paragona se stesso ai bambini [...]. Ma vi pare possibile che Dante il quale, oltre a tutto, fu anche padre di famiglia, non guardasse con occhio attento e amoroso i bambini, lui che d'ogni cosa era osservatore acutissimo? E poi, se è vero quel che si racconta, Dante ebbe un monte di noie per avere salvato la vita a un ragazzo⁴⁸.

Il discorso, poi, si riapre con la figura di Cacciaguida⁴⁹, trisavolo di Dante il quale, prima di parlargli del suo futuro esilio, gli fa una descrizione della città di Firenze come era ai suoi tempi, una città dai costumi semplici, abitata da cittadini laboriosi e da donne oneste, diversa dalla città che Dante conosce, corrotta e tormentata dalle lotte politiche. Gli ultimi canti lo zio li narra ai nipoti tutti d'un fiato, affermando che «dopo che tre santi, san Pietro, san Giacomo e san Giovanni, hanno interrogato Dante esaminandolo intorno alla fede, alla speranza e alla carità, il poeta sale al cielo cristallino o primo mobile»⁵⁰. Qui vede il trionfo di Dio circondato dagli angeli:

Tutte le anime che gli erano apparse nei vari cieli sono ora disposte nei petali di una candida rosa, così grande da superare qualsiasi immaginazione. In alto splende di luce vivissima la Divinità e tra questa e le anime raccolte nella rosa vola la moltitudine degli angeli [...] accanto a Dante c'è ora una terza guida, San Bernardo di Chiaravalle. Questi gli spiega come sono di-

varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, chè, forse / perdendo me, rimarreste smarriti» (vv. 1-6). Insomma, la materia che Dante si accinge a cantare è così difficile che solo chi ha una buona preparazione filosofica e teologica potrà comprenderla.

⁴⁷ PROVENZAL, *Il Dante dei piccoli*, cit., p. 131.

⁴⁸ Ivi, pp. 132-133.

⁴⁹ Di lui sappiamo solo quello che il poeta stesso riporta nel canto XV del *Paradiso*.

⁵⁰ Ivi, p. 140.

stribuiti i beati nella candida rosa e poi, tutto acceso di carità, rivolge un'umile e santa orazione a Maria⁵¹.

Dante ha un'ultima visione e il lampo finale della grazia divina non gli consente di appagare nella conoscenza ogni proprio desiderio. Il Dante dei piccoli era servito, ma l'ultima riflessione dello zio Pietro la dedica al valore pedagogico-didattico del poema dantesco non

dimenticando il severo insegnamento morale che emana dal libro, l'incitamento al bene che v'è contenuto e ch'è il più forte, il più alto che mai sia venuto agli uomini dopo il Vangelo [...] la *Divina Commedia* non è solamente un meraviglioso poema, ma è anche fonte di ogni buona ispirazione, e più di una volta leggendolo mi è capitato di diventare migliore o almeno di sentire il dovere di migliorarmi⁵².

Narrato – e appreso – in questa atmosfera, gli obiettivi educativi generali e quelli di apprendimento anche trasversali che ogni serio progetto formativo deve proporsi, anche in ossequio ad indicazioni ministeriali pur nel rispetto dell'autonomia didattica, non si può negare che siano coerentemente perseguibili e raggiungibili. Il primo degli obiettivi generali, quello che riguarda la consapevolezza della identità personale e culturale, è immagine specchiata dalla figura di Dante nella sua coerenza e nel suo rigore morale. Come può altrettanto positivamente svilupparsi l'attenzione dei ragazzi sulle potenzialità del messaggio orale, propedeutico a quello scritto, così come l'esperienza dei dialoghi danteschi è palestra indiscutibile per il consolidamento della vita di relazione e dei sentimenti di solidarietà interpersonale.

Riferimenti bibliografici

- ARDISSINO E., STOPPA TOMASI S. (a cura di), *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della "Commedia"*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.
- BERARDINI V., *Il canone scolastico dantesco*, in «Critica del Testo», 2011, n. 3, pp. 103-117.
- BLEZZA PICHERLE S., *Libri, bambini ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- BOERO P., DE LUCA C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2012.

⁵¹ Ivi, p. 142.

⁵² Ivi, p. 143.

- CALANDRA G., *Dino Provenzal. La parola e i percorsi della memoria*, Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, Pavia Economica, 3, 1985.
- CANTATORE L., *Dino Provenzal*, in G. CHIOSSO, R. SANI (a cura di), *Dizionario biografico dell'educazione*, Editrice Bibliografica, Milano 2013, vol. II (L-Z), pp. 375-376.
- CASADEI A., *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, «L'Alighieri», 2010, 39, pp. 45-74.
- CASADEI A., *Dante oltre la "Commedia"*, il Mulino, Bologna 2013.
- COMITANGELO M., *La voce di Dante nei contemporanei. Rassegna bibliografica 2009-2014*, «Dante», 2014, n. 11, pp. 137-155.
- DE MARTINO D., *Dante in tablet*, in «Dante», 2015, 12, pp. 131-140.
- DE PALMA A., *Una proposta per una lettura del "Purgatorio" nella scuola*, «Dante», 2010, n. 7, pp. 179-198.
- FAVA S., *Dante per i bambini: percorsi tra riduzioni e riscritture nella prima metà del Novecento*, «Ricerche di Pedagogia e Didattica. Journal of Theories and Research in Education», 9, 2014, n. 3, pp. 113-121.
- FAVA S., *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- NUVOLI G., *Francesca al cinema. Dalla Commedia allo schermo*, in B. PERONI (a cura di), *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, Unicopli, Milano 2009.
- GARGANO T., *Dante 2.0: la Comedia al tempo di Facebook*, in «Dante», 2013, n. 10, pp. 141-156.
- GIUNTA C., *Perché continuare a leggere la "Commedia"?*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2009, n. 1-2, pp. 269-281.
- GRIMALDI G., *Dante, nostro contemporaneo*, Castelveccchi, Roma 2015.
- La Divina Commedia*. Raccontata da Paolo Di Paolo con illustrazioni di Matteo Berton, La Nuova Frontiera Junior, Roma 2015.
- LOLLO R., *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in A. ASCENZI (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 37-68.
- LONARDI G., *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini*, Aemme, Firenze 2009.
- MANTEGAZZA R., *Di mondo in mondo. La pedagogia nella Divina Commedia*, Lit Edizioni, Roma 2014.
- MATA ANAYA J., *Etica e letteratura per ragazzi*, in «Pepe verde», 2015, n. 64, pp. 4-7.
- NOBILE A., *Letteratura giovanile. Da Pinocchio a Peppa Pig*, La Scuola, Brescia 2015.
- ROCCO L., *Dante ai bambini*, in «Silarus», 2016, n. 303, pp. 31-33.
- SANTOLI C. (a cura di), *Noi e Dante. Per una conoscenza della Commedia nella modernità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015.

Leonardo Acone

3.

Propositi, naufragi, promesse e *spallucciate*.
Il viaggio letterario dell'infanzia

Robinson: un mare di buone intenzioni

«Mio padre, uomo saggio e grave, mi dette seri ed ottimi consigli [...] Mi raccomandò poi seriamente e con molto affetto, di non fare il bambino, di non buttarmi a capofitto in guai [...] Fui sinceramente commosso da quel discorso (e come avrebbe potuto essere altrimenti?) e decisi di non pensar più ad andare in giro per il mondo e di farmi una posizione in patria, secondo il desiderio di mio padre»¹.

Queste le parole cui Robinson Crusoe, nel grande romanzo di Daniel Defoe, affida il primo, sentito e impegnato proponimento: non andare, non fantasticare, non avventurarsi incontro a guai quasi certi; rimanere nell'ambito di una norma comportamentale all'insegna della 'misura' tanto auspicata dalle premurose e preoccupate riflessioni paterne: «Aggiunse che lo stato medio presenta tutte le virtù e tutti i godimenti della vita; la pace e l'abbondanza sono le ancelle di un modesto patrimonio; la temperanza, la moderazione, la calma, la salute, la buona compagnia, tutte le gradevoli distrazioni, tutti i piaceri che si possono desiderare, sono le benedizioni che accompagnano lo stato medio»².

La prima parte del capolavoro di Defoe sembra un saggio di psicologia infantile/giovanile, una puntuale ricognizione di tutte le dinamiche comportamentali e del loro repentino avvicinarsi nella mente volubile di chi non si adopera ancora (e in quanto giovane non potrebbe) in una pacata considerazione di una medietà esistenziale capace di assicurare una «giusta misura della vera felicità», per usare ancora le parole dello scrittore inglese.

Sappiamo che la 'giusta misura' è obiettivo lontano e impervio per la visione fanciulla del vivere, ma ciononostante Defoe non risolve la questione semplificando la dicotomia in un veloce scambio di intenzioni tra

¹ D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 10-13.

² Ivi, p. 12.

proposito e puntuale relativa disattesa. La pagina scorre fluida strutturando un'oscillazione comportamentale che diviene testimonianza della più realistica impronta giovanile data agli atti di volontà: nessuno promette (a se stesso, agli altri, ai propri cari) più solennemente di ragazzi e bambini; e nessuno disattende con maggiore e disarmante facilità tali proponimenti così come fanno, tra una «spallucciata» di collodiana memoria ed un entusiasmo di meravigliosa – e meravigliata – trasgressione, proprio ragazzi e bambini.

Il giovane Robinson, approssimandosi ai diciott'anni, in pochi giorni passa rapidamente dal proposito encomiabile di dare ascolto alle raccomandazioni paterne ad opposte risoluzioni: «Ma ahimè! pochi giorni bastarono a far svanire il mio proponimento; a farla breve, per evitare altre prediche di mio padre, decisi, poche settimane dopo, di scappare addirittura di casa»³. Ma la fuga di Robinson viene procrastinata per molto tempo, fino a quando non sopraggiunge un personaggio tentatore, anch'egli anticipatore di tanti protagonisti della letteratura per l'infanzia e per ragazzi dell'Ottocento italiano: dal Galletto della Lena di Ida Baccini al più famoso (e per alcuni versi letterariamente e culturalmente 'paradigmatico') Lucignolo di Collodi: «un giorno mi trovavo a Hull [...] quella volta, senza nessuna intenzione di fuga; mentre ero lì, un mio compagno che si preparava ad andare a Londra per mare, sulla nave di suo padre, mi invitò ad andare con lui allettandomi con la solita lusinga dei marinai»⁴. La capitolazione è imminente quanto inevitabile, e si sostanzia in una descrizione efficace e volutamente contrastiva dei buoni propositi che, sebbene fossero già stati superati da Robinson a livello intenzionale, all'atto pratico dovevano cedere con una sorta di 'infantile' riepilogazione di intenti mancati e comportamenti deprecabili: «io non consultai né padre né madre, né mandai loro cenno della mia decisione; ma, lasciando che ne venissero a conoscenza come meglio potevano, senza chiedere né la benedizione di Dio, né quella di mio padre, senza riflettere, né alle circostanze, né alle conseguenze, in un'ora malaugurata, come Dio sa, del primo di settembre 1651, salii a bordo di una nave diretta a Londra»⁵.

Prima del fortunoso e fortunato ritorno, prima delle avventure 'imprenditoriali' precedenti il naufragio, prima dell'approdo sull'isola «della disperazione», si configura una micro-storia che naviga (è proprio il caso di dirlo) sotto traccia rispetto alla grande narrazione di Defoe. Il romanzo

³ Ivi, p. 13.

⁴ Ivi, p. 15.

⁵ Ibidem.

di autoformazione, il racconto della ritrovata umanità ricondotta a modalità archetipiche di ricostruzione di senso esistenziale, tanto care anche al Rousseau dell'*Emilio*⁶, l'emblematica avventura di sopravvivenza ed affermazione dell'umanità che diviene educante, formativa e civilizzatrice, in una mitizzazione del primato occidentale⁷ che si fa narrazione nella figura sperduta prima, e potente dopo, del naufrago, attendono che si compia un altro racconto; un'altra dialogica lettura del personaggio; una sorta di vero e proprio micro-testo con due protagonisti: il buon proponimento e la conseguente disattesa.

Il corredo di pentimento, angoscia, entusiasmo, frustrazione, rende ancora più efficace la pagina e la lettura psicologica che ne scaturisce, sempre in bilico tra trasgressione e punizione; tra scarto rispetto alla norma e conseguenza da dover affrontare. Il processo che fotografa meglio lo stile della giovinezza riguarda senz'altro le riflessioni, i passaggi introspettivi che consegnano una spiccata capacità di analisi psicologica dell'autore, da un lato, e la fragilità latente della 'figura infantile' riferibile ai giovani, dall'altro.

Tale processo, vivo protagonista della prima parte del romanzo di Defoe, ci consente di immaginare un asse interpretativo che si sostanzia in una semplice proposta: l'individuazione di un *topos* letterario individuabile in epoche ed autori diversi e che, come nella prima parte del *Robinson*, trovi riscontro in un altro momento significativo nella produzione per ragazzi della seconda metà dell'Ottocento, tra le pagine e le peripezie del burattino collodiano, confermandosi quale 'motivo' di ritorno nell'inesausta ed ininterrotta delineazione delle vicende del vivere fanciullo.

Ovviamente tra le due opere, che sicuramente non prendiamo come estremi esaustivi di un percorso di sviluppo e identificazione di tale *topos*, si collocano svariati racconti, romanzi, novelle che testimoniano la presenza di un *leitmotiv* a volte esplicitato palesemente, altre volte accennato, ma pur sempre identificabile in tutti i prodotti letterari che, dal lontano Settecento illuminato anglosassone⁸, si sono proposti di cogliere il senso spontaneo ed incantato della vita.

L'errore, divenuto *felix culpa* in quanto indispensabile motore generatore di racconto, nei testi che interpretano davvero l'infanzia e la giovinezza

⁶ Cfr. J.J. ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*, Gallimard, Paris 1991.

⁷ Sulla evoluzione del concetto di canone culturale, storico e sociale dell'Occidente cfr. H. BLOOM, *Il canone occidentale*, Rizzoli, Milano 2008.

⁸ Cfr. M. PRAZ, *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Accademia, Milano 1990; F. GOZZI, *La tradizione letteraria inglese dalle origini alla fine del '900*, Edizioni ETS, Pisa 2009

za si trasforma in trasgressione; ma non basta: per essere davvero propria della mente fanciulla tale trasgressione deve scaturire da un ottimo, fermo ed inscalfibile (fino a quando?) proponimento. In modo che ci sia qualcosa che, come in un gioco da tavola antico e mai ripetitivo, all'interno dello stesso piccolo protagonista si costruisca per poi distruggersi; si innalzi per essere demolito.

Robinson, il primo Settembre del 1651, mette in atto la sua trasgressione; ma la sorte è già dietro l'angolo, o a poche righe di distanza, e si scatenava contro il malcapitato inaffidabile di turno, facendolo tornare, almeno a parole (o con i pensieri), sui suoi passi: «Cominciai a riflettere seriamente a quello che avevo fatto e mi dissi che era giusto che il castigo del cielo mi raggiungesse per avere perfidamente abbandonato la casa paterna e mancato al mio dovere. Tutti i buoni consigli dei miei genitori, le lagrime di mio padre e le suppliche di mia madre mi ritornarono alla mente»⁹. Tali pensieri sono il contraltare diretto dei proponimenti che Robinson aveva fatto dopo preghiere e ammonimenti paterni di qualche tempo prima; e in un'accelerazione emotiva e psicologica Defoe li pone a fondamento dei nuovi propositi del protagonista, dettati dall'angoscia della situazione e dalla paura di soccombere a causa di imprudente e dissennata scelleratezza: «nella mia angoscia, facevo voti e propositi, se fosse piaciuto a Dio di risparmiare la mia vita in quest'unico viaggio e se mai fossi riuscito a rimettere piede sulla terra ferma, di tornare dritto dritto a casa da mio padre e di non salire mai più su di una nave, finché vivessi»¹⁰. Il grafico comportamentale che si delinea da queste prime accelerazioni evidenzia forti oscillazioni non prive di una certa lettura anche 'ironica' della incapacità giovanile di far fede ad una decisione o a un giuramento; Defoe insiste e, sfruttando una fluidità di scrittura che rende la pagina libera da rallentamenti, riesce a condensare in un solo, iniziale capitolo questa micro-narrazione che diviene 'prologo di coscienza', delineazione psicologica, ritratto comportamentale.

Serve sapere prima chi sia Robinson, o meglio quanto Robinson sia incostante, sognatore, inaffidabile e sincero; quanto sia, in fin dei conti 'ragazzo'. Lo sguardo incantato del giovane Robinson coglie e mette a fuoco ripetutamente il mondo e le sue meraviglie secondo il meccanismo desiderante che accomuna tutte le menti non ancora 'appassite' nella misura e nella ponderata pacatezza degli adulti. Ciò genera incanto, desiderio,

⁹ DEFOE, *Robinson Crusoe*, cit., p. 15.

¹⁰ Ivi, pp. 15-16.

ricerca, avventura; e la prima parte del romanzo diviene così sostrato indispensabile della narrazione tutta.

Anche di fronte alle mirabolanti vicissitudini e peripezie che Robinson si troverà ad affrontare, il lettore avrà sempre modo di riconoscere il fanciullo incostante e sognatore delle prime pagine. Il virtuosismo letterario di Defoe, capace di riproporci in maniera reiterata la disattesa dell'ennesimo proponimento lungo tutto il primo capitolo introduttivo, nel prosieguo del romanzo si sostanzia proprio nell'allusività che, in ogni gesto del naufrago ormai maturo ed 'indurito' dalle sciagure, riproporrà la 'tinta' delle modalità comportamentali del ragazzo. Prende vita, infatti, una singolare sovrapposizione tra un'adulizzazione forzata – brutale, costretta e immediata poiché frutto di una necessità di sopravvivenza, in uno stato disperato e disperante di assoluta indigenza – e un'adulizzazione incompiuta, poiché Robinson viene, di fatto, sottratto al tragitto 'regolare' che dovrebbe assicurare un compimento maturo come approdo confortevole nell'età adulta.

Robinson è lo scellerato ragazzo che si imbarca più e più volte, sottraendosi ai buoni consigli e superando encomiabili propositi, ed è lo stesso ragazzo anche quando, a seguito dell'evento (fatale e traumatico) del naufrago, si ritrova solo, sperduto, con la compagnia, stavolta, della sola sua coscienza, in un ritratto quasi archetipico della figura umana, tutta da ricostruire, tutta da riconsiderare. Ma è pur sempre quel ragazzo, cui il naufrago sottrae la possibilità di divenire uomo in maniera graduale e canonica, scaraventandolo nella caotica arena di una *mater natura* nella quale egli 'deve' riscoprirsi e ritrovarsi, di colpo, adulto.

Ed è proprio quando rallentano le oscillazioni comportamentali (non ce n'è più bisogno, ora che ha avuto luogo la punizione più severa) che la trama dialogica della narrazione si sposta sull'asse coscienza-comportamento/Dio. La solitudine genera un innalzamento del livello di riflessione, e a Robinson, prima delle complicazioni che lo ricollocheranno a contatto col genere umano, non resta che lo sguardo rivolto al cielo, per non impazzire.

Il cerchio di questo racconto interno al racconto si chiude, forse, proprio quando il romanzo, a livello letterario, si apre in tutte le sue prospettive: il profilo di Robinson si definisce nel rapporto con Venerdì, nella fitta trama educante che lo vede, stavolta davvero, adulto custode di saperi, morale e costumi; l'assunzione di responsabilità che Robinson dimostra nel farsi carico della demiurgica opera di civilizzazione del selvaggio serve, per il taglio dato a questi piccoli spunti di riflessione, a delineare una sagoma ben definita, una figura giovanile che trova adulto compimento nella *relazione educativa* che si trova a mettere in atto, suo malgrado, ma di fronte alla quale non si tira indietro.

*Prendersi cura*¹¹ del selvaggio diviene fine e meta di questo piccolo, importante, racconto per ragazzi; una sorta di *introduzione alle avventure* di Robinson, all'interno della quale si compie la vicenda infantile e fanciulla delle promesse, dei propositi, delle inadempienze, delle frustrazioni, delle peripezie.

E se, in un tentativo minimamente comparativo quale è quello delle presenti note, la mente può immediatamente percorrere secoli per giungere al celeberrimo dialogo tra il Piccolo Principe di Antoine de Saint-Exupéry e la volpe, nel quale il misterioso fanciullo (il più bambino dei bambini, sprovvisto di malizia e sovraccarico di ingenua curiosità) scopre il significato dell'*addomesticamento* inteso come esercizio di cura, premura, preoccupazione: «– Gli uomini hanno dimenticato questa verità. Ma tu non la devi dimenticare. Tu diventi responsabile per sempre di quello che hai addomesticato. Tu sei responsabile della tua rosa... – Io sono responsabile della mia rosa... – ripeté il piccolo principe per ricordarselo»¹², noi preferiamo fermarci prima, mettendo a confronto le accelerazioni e decelerazioni dei gesti di Robinson a quelle, altrettanto repentine, del sublime burattino di Carlo Collodi. Tale preferenza scaturisce dalla possibilità di individuare, in tale accostamento, una prossimità più evidente nelle dinamiche comportamentali e nei profili psicologici dei due personaggi, tale da risultare sicuramente più significativa dei pur presenti – e suggestivi – rimandi a singoli passaggi di bellissimi racconti (come è *Il Piccolo Principe*).

Quel grafico impazzito di giovanili entusiasmi e subitanei pentimenti si esprime, nelle pagine di Defoe, con un incalzante susseguirsi di espressioni precise: «e decisi, da vero figliol prodigo pentito, di tornare casa da mio padre. Questi pensieri saggi e moderati durarono finché durò la tempesta e anche un po' di tempo dopo; ma il giorno seguente, il vento era caduto e il mare era più calmo, e io cominciavo ad abituarci [...] Ed ecco, affinché i miei buoni propositi non durassero, arrivare il mio compagno che, a dire il vero, mi aveva tentato a partire [...] e nella follia di una sola notte, affogai tutto il pentimento, tutte le meditazioni sulla mia condotta passata e tutti i propositi per l'avvenire. In una parola [...] la corrente dei miei primi pensieri tornò ed io dimenticai completamente i voti e le promesse fatte nella mia angoscia»¹³.

¹¹ Sul concetto di *cura* in ambito di relazione educativa, e sui risvolti pedagogico-formativi ad esso relativi cfr. G. MARI (a cura di), *La relazione educativa*, La scuola, Brescia 2009.

¹² A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano 2000, p. 98.

¹³ DEFOE, *Robinson Crusoe*, cit., pp. 16-17.

Ma ecco, quasi immediatamente, la nuova tempesta, che si accompagna a nuovo sconforto e nuovo pentimento: «ero dieci volte più inorridito ripensando ai miei propositi di una volta e al fatto di averli abbandonati per tornare alla mia perfida risoluzione di prima, che non all'idea della morte»¹⁴. Sebbene la sorte consenta a Robinson di poter scampare a peggior sorte, l'ostinazione scellerata della giovane e volubile mente prende, ancora e sistematicamente, il sopravvento, e «via via che il tempo passava, il ricordo delle angosce sofferte si affievoliva e, man mano che il ricordo si indeboliva, anche la lieve inclinazione al ritorno che era in me si dileguava, finché ne abbandonai il pensiero del tutto e mi misi in cerca di un imbarco»¹⁵.

E potremmo continuare con una rapida e incalzante successione di eventi che innescano, con ritmo sempre più frenetico, una oscillazione dirompente (proponimento-trasgressione-punizione-pentimento) che si placa, di fatto, col naufragio finale, che è poi il vero inizio della narrazione, e della storia di Robinson.

Pinocchio tra fughe e balocchi

Questa storia iniziale, invece, fatta di giovanili (o infantili) intemperanze, ci consente di evidenziare il *leitmotiv* del buon proposito disatteso che, sebbene presente in quantità e modalità diversa in tanta letteratura – e per oltre un secolo – ci sembra trovare *compimento* nella storia meravigliosa di Pinocchio, o meglio dei suoi buoni propositi, delle sue promesse e nelle sue dichiarazioni d'impegno. Tutti, sistematicamente (ma quanto meravigliosamente!), disattesi.

Pinocchio nasce trasgressore, fuori dagli schemi, senza famiglia e regole da rispettare, «al di fuori di ogni legge, e di ogni coscienza morale, perfettamente libero nell'invenzione delle azioni e dei comportamenti, dotato di ogni scienza utile a muoversi nell'inadeguatissimo e scompaginato mondo adulto»¹⁶. Alla prima trasgressione segue il primo pentimento, in un brusco avvicinarsi di situazioni sempre più ostili, sempre meno familiari e accoglienti. La realtà, di fatto, *pretende* il ravvedimento (con conseguente proponimento) del burattino, e Collodi è abile nel rimarca-

¹⁴ Ivi, p. 21.

¹⁵ Ivi, p. 26.

¹⁶ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, Fondazione nazionale Carlo Collodi, Pescia 1976, p. 89.

re tale ‘estorsione’ in maniera raffinata. Solo adesso, infatti, dopo fame, freddo e stenti, il mondo adulto, riconfigurato in un ritratto paterno nel quale Geppetto subisce una affrettata metamorfosi da vecchietto bizzoso (e infantile) a consapevole e premuroso genitore, fornisce una traccia nella scia della quale Pinocchio può dare vita al proprio altalenante grafico comportamentale: «Vi prometto, babbo, che imparerò un’arte e che sarò la consolazione e il bastone della vostra vecchiaia [...] Oggi, alla scuola, voglio subito imparare a leggere: domani poi imparerò a scrivere, e domani l’altro imparerò a fare i numeri»¹⁷. La retta via dei propositi di Pinocchio non riesce a rapire la vista (e l’udito) del burattino quanto la «lunghissima strada traversa» che, colma di lusinghe e tentazioni, si frappone tra burattino e intenzioni. Le successive dimostrazioni di nobiltà d’animo e generosità non valgono a interrompere la continua oscillazione comportamentale, ma ci testimoniano puntualmente quanto convivano, nelle menti fanciulle, promesse mancate e bontà di fondo, senza che le une possano testimoniare, in modo superficiale, l’assenza dell’altra e viceversa.

Ma, come tanti anni prima tra le pagine di Defoe, le tentazioni complicano i ravvedimenti già fragili, e Pinocchio «dimenticandosi lì sul tamburo, del suo babbo, della casacca nuova, dell’Abbecedario e di tutti i buoni proponimenti fatti, disse alla Volpe e al Gatto: – Andiamo subito. Io vengo con voi. –»¹⁸

La lunga notte nera di Pinocchio si conclude con l’impiccagione alla quercia grande, in un bosco tanto oscuro a fare da scenario a una punizione fin troppo severa¹⁹, e dovremo aspettare una serie di salvifici interventi eccezionali, magici e fatati per ritrovare in salute il burattino, con tutta l’impunita attitudine alla deviazione, ovviamente preceduta da granitico impegno morale: «Ma da questa volta in là, faccio proponimento di cambiar vita e di diventare un ragazzo ammodo e ubbidiente...»²⁰. E ancora, dopo aver faticosamente ritrovato la fata – divenuta ormai madre – «Io studierò, io lavorerò, io farò tutto quello che mi dirai, perché, insomma, la vita del burattino mi è venuta a noia, e voglio diventare un ragazzo a tutti i costi»²¹.

Pinocchio procede così, tra speranze, promesse, cadute ed errori, e anche quando sembra prossimo alla meta, poiché divenuto attento, studioso, obbediente, subisce il fascino dell’ultima, grande tentazione: la forte per-

¹⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Loffredo, Napoli 2003, p. 44-48.

¹⁸ Ivi, p. 67.

¹⁹ Cfr. L. VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*, Armando, Roma 1954.

²⁰ COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 103.

²¹ Ivi, p. 133.

sonalità di Lucignolo prende il sopravvento, provocando la più grave delle cadute, e la più fantasiosa (e meravigliosa) delle elaborazioni narrative. Il dialogo tra i due, oltre ad essere un concentrato di sferzante raffinatezza letteraria, è una sorta di manuale di psicologia infantile: all'inizio troviamo Pinocchio orgogliosamente inamovibile nella sua altezzosa correttezza e Lucignolo a lusingare in ogni modo e a piazzare le giuste pedine nello scacchiere della fragilità desiderante dell'interlocutore: «– Ma come si passano le giornate nel “Paese dei balocchi”? – Si passano balocandosi e divertendosi dalla mattina alla sera. La sera poi si va a letto, e la mattina dopo si ricomincia daccapo. Che te ne pare? [...] – Dunque, vuoi partire con me? Sì o no? Risolviti. – No, no, no e poi no. Oramai ho promesso alla mia buona fata di diventare un ragazzo per bene, e voglio mantenere la promessa». Poco dopo osserviamo, divertiti, un Lucignolo sprezzante e sbrigativo di fronte a un Pinocchio ormai alle corde, sedotto dal più bello dei miraggi, da un mondo di balocchi: «Dunque addio, e salutami tanto le scuole ginnasiali! ... e anche quelle liceali, se le incontri per la strada». La caduta di Pinocchio si compie inevitabile; e l'ultimo proponimento si infrange contro ciò che ogni bambino ha sempre sognato, lontano da ipocrite rappresentazioni letterarie care a certa letteratura per l'infanzia della prima metà dell'Ottocento: un mondo senza scuola, senza doveri, dove 'ci si balocca' dalla mattina alla sera e poi si ricomincia.

Diciamo la verità: Lucignolo, nel racconto di Collodi, paga anche per Pinocchio. Troppo poco spesso ci si ricorda, anche nelle più approfondite analisi del testo, che Romeo – pur sempre il compagno di scuola prediletto di Pinocchio – alla fine muore; consumato da quel lavoro e da quella fatica che aveva sempre fuggito. Dovremmo risarcire Lucignolo, a prescindere dai tentativi letterari scarsamente fortunati fatti in seguito, nel senso di un riconoscimento della sua infanzia che non si piega, non scende a patti, non retrocede. E, soprattutto, non incontra fate. Collodi si prende la rivincita sul suo stesso, imposto o autoimposto, buonismo, e ricorda a tutti che, fosse stato per lui, avrebbe gettato i faccia a chiunque lo scandalo della morte dell'infanzia vera già alla fine del fatidico capitolo XV, nel 1881, lasciando il burattino appeso alla quercia grande, ed alla coscienza di tanti moralisti benpensanti²².

Ma la storia, quella che alla Storia (con la esse maiuscola) si consegna, resta quella di Pinocchio, cui Carlo Collodi deve offrire, comunque, una via d'uscita dall'ambivalente consistenza dell'irrequietezza fanciulla.

²² Cfr. L. ACONE, *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*, Pensa, Lecce 2012.

E Robinson? Ricompare, forse, nell'unica modalità di superamento di questa oscillante dinamica comportamentale che, in Pinocchio come nell'avventato navigante di Defoe, trova esaurimento nell'esercizio – maturo e adultizzante – della *premura* nei confronti di qualcuno.

Pinocchio si prende *cura* di chi, essendo genitore, dovrebbe avere cura di lui; ma in questa inversione generazionale compie il passo che lo allontana definitivamente (e forzatamente, rispetto a un'infanzia più libera e vera) dalla infanzia e dalla giovinezza più scellerate e inaffidabili, e che lo consegna alla regione adulta laddove, infatti, Collodi non trova più materia per il suo racconto.

Così lette, forse, le vicende di tante altalenanti vicissitudini di ragazzi e bambini divengono quasi storia stessa dell'infanzia e della giovinezza di ogni tempo; e la capacità ritrattistica di grandi autori come Daniel Defoe e Carlo Collodi travalica i confini della *fictio* letteraria per porsi in un fecondo e polivalente ruolo: costruttori di personaggi ed interpreti di dinamiche, psicologie e comportamenti tanto fantastici quanto realistici nella capacità di cogliere l'antica, arcana e meravigliosa *weltanschauung* dello sguardo fanciullo.

La letteratura coglie l'*incanto* della fanciullezza riuscendo a restituirne un'immagine in cui bontà d'animo, intemperanza, coraggio e sprovvedutezza si intrecciano come rami, fatati, della stessa magica pianta del vivere.

Riferimenti bibliografici

- ACONE, L., *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*, Pensa, Lecce 2012.
- AVANZINI A. – BARSOTTI S., *Ancora Pinocchio. Riflessioni sulle avventure di un burattino*, Franco Angeli, Milano 2012.
- BÀRBERI SQUAROTTI, G., *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, Fondazione nazionale Carlo Collodi, Pescia 1976.
- BERTACCHINI, R., *Collodi educatore*, La Nuova Italia, Firenze 1964.
- BETTELHEIM, B., *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano 1977.
- BLOOM, H., *Il canone occidentale*, Rizzoli 2008.
- BOERO, P. – DE LUCA, C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari 2009.
- COLLODI, C., *Le avventure di Pinocchio*, Loffredo, Napoli 2003.
- DE SAINT-EXUPÉRY, A., *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano 2000.
- DEFOE, D., *Robinson Crusoe*, Rizzoli, Milano 2006.
- GNOCCHI, A. – PALMARO, M., *Ipotesi su Pinocchio*, Ancora, Milano 2001.
- GNOCCHI, M.C. – IMBROSCIO C. (a cura di), *Robinson dall'avventura al mito. «Robinsonnades» e generi affini*, CLUEB, Bologna 2000.

- GOZZI, F., *La tradizione letteraria inglese dalle origini alla fine del '900*, Edizioni ETS, Pisa 2009.
- GRILLI, G., *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, in «Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education» 11, 3-2016.
- MANGANELLI, G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002.
- MARI G. (a cura di), *La relazione educativa*, La scuola, Brescia 2009.
- PRAZ, M., *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Accademia, Milano 1990.
- RICHTER, D., *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010.
- RICHTER, D., *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.
- ROUSSEAU, J.J., *Emile ou de l'éducation*, Gallimard, Paris 1991.
- VOLPICELLI, L. *La verità su Pinocchio*, Armando, Roma 1954.

Nunzia D'Antuono

4.

Il maestro Sulitjema attraversa il vetro:
su uno «scherzo» di Anna Maria Ortese

Io credo che il problema espressivo – il problema di una reale individualità – dovrà occupare, tra la gente, forse il primissimo posto.

A.M. Ortese

Nel 1987 Anna Maria Ortese pubblicò *In sonno e in veglia*, che l'anno seguente fu insignito del premio Procida-Elsa Morante¹. Nel 1979 l'autrice aveva affermato di aver scritto molto, soprattutto fiabe, e di aver compiuto «un'esplorazione nel meraviglioso». Negli anni successivi ribadì la sua propensione per il fantastico, dicendosi trasportata da passioni e da incantesimi². In questo clima dominato da “aloni” e “voci”, nacque *In sonno e in veglia*, che accoglie racconti ben noti, come *Folletto a Genova* e *Piccolo drago (conversazione)*³. L'ottavo racconto dei dieci che compongono l'intera raccolta s'intitola *L'ultima lezione del signor Sulitjema (scherzo)*, è forse uno dei meno conosciuti dell'autrice ed evoca i paesaggi innevati dell'amato Antòn Cechov⁴.

¹ A.M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987 (Fabula, 19). Nel 1986 il nome della scrittrice tornò prepotentemente alla ribalta e, dopo numerose delusioni, la pubblicazione di questa raccolta rafforzò il rapporto editoriale con la casa editrice Adelphi.

² L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, p. 584.

³ Il primo racconto era stato edito, con il titolo originario *La morte del folletto*, in «Nuovi Argomenti», n. 9, terza serie, gennaio-marzo 1984, pp. 18-24, e poi con disegni di U. Kampmann (Empiria, Roma) nel gennaio 1987. Cfr. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., pp. 690, 692 e 711. Il secondo, *Piccolo drago (conversazione)*, è stato oggetto dell'attenta lettura di A. BORGHESI, *La coda dell'iguana. Palinsesti morantiani in Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», LXVII (2012), n. 6, pp. 681-701.

⁴ A. CECHOV, *Uno scherzetto*, in *Tutte le novelle. Uno scherzetto*, trad. it. di A. Polledro, Milano, BUR, 1952, pp. 65-69. In un'intervista del 1979, rilasciata a Patrick

Protagonista è il signor Orso Sulitjema, maestro in una scuola «piccola e povera» di un villaggio norvegese di pescatori «molto piccolo e povero», Kirkenes⁵, detto Kirk. Da cinque anni ormai, il maestro Sulitjema insegnava in una «stanzaccia di legno, dove convenivano ogni giorno, provenienti dalle otto case del villaggio, una ventina di bambine e di ragazzetti: rossi, biondi e rannicchiati nei loro pellicciotti»⁶. Una mattina Vardo e Gamik, studenti di dodici e tredici anni, «amanti delle storie fantastiche», scherzando tra loro, ipotizzarono che un bel giorno, al posto del loro maestro, sarebbe potuto arrivare un vero orso. Il signor Sulitjema, «che quella mattina sembrava più triste e imbronciato del solito», dopo aver sollevato il muso dal suo grosso pellicciotto che mai si toglieva, chiese agli ironici studenti perché mai disprezzassero gli orsi e poi annunciò all'intera classe, «con una voce calmissima e assai dolce, che gli allievi non gli conoscevano», che quello sarebbe stato il loro ultimo giorno di lezione insieme, perché presto sarebbe arrivato un nuovo maestro «che era già in viaggio nella nebbia»⁷.

Alla gioia degli alunni, che erano cresciuti «liberamente» e perciò «non avevano falsi pudori dei loro sentimenti», il maestro non oppose alcun rimprovero perché, a dispetto del suo essere strambo e severo, egli «aveva una vera e illuminata religione dell'infanzia e gioventù, che considerava l'aurora del mondo umano»⁸. In classe aveva lavorato sempre con severità, ma senza tormentare i ragazzi, cercando di fornire qualche nozione utile alle loro «giovani menti». Orso Sulitjema lasciò ai propri alunni come «solo regalo» le parole che erano sempre state alla base dei suoi insegnamenti:

Primo: non badate molto alle apparenze, cioè non giudicate gli uomini dal loro pelo o, al contrario, dai loro sontuosi vestiti. Secondo: non giudicate la Natura tanto silenziosa e fredda, e soprattutto obbligata a sfamarvi,

Mégevand, la scrittrice confessava che nella sua narrativa, dal 1960, era certamente riscontrabile «un influsso della narrativa di Cechov [...] uno scrittore immenso d'anima» (cfr. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., p. 437). In realtà, Cechov è già citato in un racconto del 1948. Si legga A.M. ORTESE, *Grande Via*, in *L'Infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti, con una notizia bibliografica di G. Iannaccone, Adelphi, Milano 2000 (Fabula, 127), p. 160. Si veda, inoltre, A.M. ORTESE, *Il silenzio di Cechov*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2011 (Piccola Biblioteca, 619), pp. 32-36.

⁵ La città norvegese di Kirkenes, abitata da poco più di 3000 abitanti, si affaccia sul mare di Barents.

⁶ A.M. ORTESE, *L'ultima lezione del signor Sulitjema (scherzo)*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 149.

⁷ Ivi, p. 150.

⁸ Ivi, p. 151.

come finora hanno fatto i vostri coraggiosi padri. No, figli miei: la Natura ha occhi e orecchie più di quanto voi intendiate. E... forse non ci crederete, essa vi ama. Onoratela e vogliatele sempre il più gran bene possibile: non vi mancherà mai nulla su questa terra, e quando, dopo una lunga vita felice chiuderete gli occhi, sarà solo per riaprirli su una terra e un mare più belli: e uccelli e orsi, non maestri e capi di Stato, uccelli e orsi e altri animali che avrete amato, essi soli vi accoglieranno e, se del caso, giudicheranno⁹.

Queste furono le ultime parole pronunciate dal maestro e da sole basterebbero a fornire materiale di analisi, ma il passaggio successivo merita di essere sottolineato. Mentre tutti i bambini piangevano commossi alle parole di Sulitjema, arrivò una slitta davanti alla porta della scuola e due funzionari della Guardia forestale domandarono del maestro, che, però, già non c'era più. Egli, infatti, «rotto un vetro della finestra che dava sulla foresta, era fuggito via». Seguì un'inchiesta, ma non fu mai chiarito se il maestro fosse «un autentico orso patito per l'insegnamento ai figli degli uomini», o «semplicemente un buon uomo un po' strano e pieno di malanni» dalla voce «che faceva pensare alle foreste, alla solitudine, al vento».

Inoltre, non si seppe mai perché fosse scappato, certamente la leggerezza del suo salto – che tanto ricorda il «sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte» (*Decameron* VI, 9) – sarebbe stata apprezzata da Italo Calvino come «leggerezza della pensosità»¹⁰.

In questo brevissimo «scherzo», ambientato in un lontano e freddo paese della Norvegia, sono presenti temi che richiamano pagine ben più conosciute di Anna Maria Ortese. Alla costante narrativa dell'indagine, volta a conoscere il destino del protagonista, presente sia in *Alonso e i visionari* che nel *Cardillo addolorato*, possiamo affiancare alcuni elementi simbolici, come le «sciarpe azzurre» agitate per aria come bandierine di bambini, che ricordano gli «straccetti» stesi ad asciugare sul bastone «(forse bandierine di bambini?)» all'inferriata della casa di Elmina e Albert, che nel *Cardillo* sorge in cima allo sperone¹¹.

⁹ Ivi, p. 152.

¹⁰ I. CALVINO, *Leggerezza*, in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Arnoldo Mondadori, Milano 1993 (Oscar), p. 15

¹¹ Le «sciarpe» sono in ORTESE, *L'ultima lezione del signor Sulitjema (scherzo)*, cit., p. 151, mentre per gli «straccetti» cfr. A.M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993 (Fabula, 69), p. 124. Si legga anche «bandiere di tutti i paesi del mondo scintillavano al sole sulle antenne dei legni colorati» in A.M. ORTESE, *Grande Via*, cit., p. 157.

I temi fondamentali sono la completa immersione in un mondo naturale, ove uomo e animale si scambiano i ruoli e si confondono, e il bisogno, in più punti rimarcato, di educazione. In *Attraversando un paese sconosciuto* è ribadita l'idea di una «scuola a tutti, lunga e obbligatoria»¹². Nel *Cardillo addolorato*, romanzo di esseri indifesi e di bambini, «l'educazione di Babà» è posta «alla base di ogni quistione»¹³. Pregio incontestabile degli uomini come Ingmar Neville appare l'inclinazione a essere un buon educatore e «anche un buon padre»¹⁴. D'altro canto, proprio il percorso di una «lunga preziosa educazione» prepara l'uomo alla «benevolenza verso questo mondo»¹⁵. In tale prospettiva è utile citare una riflessione contenuta in un documento conservato dattiloscritto, edito solo nel 2016 per cura di Angela Borghesi:

Ora di morale, nelle scuole? Oppure ora di religione? Non importa il nome. Ma un'ora è necessaria. Dedicata ai ragazzi per insegnare loro la cosa più importante del mondo, e che la civiltà e il denaro credono di aver vinto: il tempo passa comunque, e manda a casa, alla fine, i suoi conti¹⁶.

Ortese allude al senso più ampio di educazione che, come attesta il vocabolario della lingua italiana, è da intendersi come l'attività e anche il risultato di educare, «come sviluppo di facoltà e attitudini, come affinamento della sensibilità, come correzione del comportamento, come trasmissione e acquisizione di elementi culturali, estetici, morali». I giovani devono essere educati non solo al rispetto degli altri, ma soprattutto della Natura. Ortese, in assoluto anticipo sui tempi, avvertì dalle pagine del «Mattino» che sarebbe stata necessaria una virata rispetto all'uso utilitaristico della Natura:

Oggi [1950], il concetto che le generazioni più giovani hanno della Natura non va al di là del mare che serve d'estate, della montagna utile per l'inverno, e degli elementi da cui ingegneri e tecnici e legioni di operai traggono

¹² A.M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in EAD., *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997 (Piccola Biblioteca, 389), p. 39.

¹³ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 151.

¹⁴ Ivi, p. 384.

¹⁵ Ivi, p. 335.

¹⁶ A.M. ORTESE, *Al rallentatore*, in EAD., *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Adelphi, Milano 2016 (Piccola Biblioteca, 688), p. 72.

ogni giorno i miracoli dell'elettricità, del calore, della luce, ecc. La Natura non è quasi mai più di questo. Ed è constatazione assai grave¹⁷.

La Natura è un complesso di esseri ed elementi («spiriti dei boschi, delle montagne, dei deserti») che si mantengono in equilibrio nel sistema. Ortese crede nella gentilezza della Natura e nei suoi «demoni gentili», crede «nelle apparizioni», «nelle piante che sognano e si raccomandano di conservare loro la pioggia. Nelle farfalle che ci osservano, improvvisando, quando occorra, magnifici occhi sulle ali», «nel saluto degli uccelli, che sono anime felici, e si sentono all'alba sopra le case...»¹⁸.

Uccelli e bambini riportano il lettore immediatamente tra le pagine del *Cardillo addolorato*, in cui il piccolo Babà resta affascinato dalla gabbietta del cardillo e rapito dalla gioia ripete: «*Lucaddillo! Lucaddillo! Lucaddillo!*»¹⁹.

Albert, che ha conservato intatte le qualità di fanciullo, crea un'atmosfera di gioco e complicità con il figlio. Un altro protagonista maschile, Ingmar Neville, ha qualità peculiari che gli permettono di avvertire che nel mondo disattento esistono «talune profonde qualità dell'animo, come quelle che emergono in chi ama di puro amore» e «rendono gli uomini illuminati; mentre l'amore superficiale non vede nulla di nulla»²⁰.

I veri illuminati, quindi, non usano solo la fredda razionalità, ma riescono a penetrare sotto la superficie delle cose e si prendono cura degli esseri indifesi e dei bambini. Nel romanzo si torna in più punti sull'«amore per i piccerilli». Don Mariano Civile, il padre di Elmina, è amato dalla figlia «appassionatamente amato, quasi in modo religioso» perché «aveva raccolto fanciulli altrui». Anche donna Violante ha la qualità di «beneficare gli oppressi», nello specifico il «fanciullo cosiddetto (perché di fanciullo è la sua mente)»²¹. I bimbi dalla «mirabile intuizione»²², sono posti sotto la lente del narratore, il quale confuta con precisione la «convenzione» sulla loro incondizionata «sanità e felicità», perché essi non restano indifferenti alle cose dei grandi, anzi possono restarne turbati.

¹⁷ A.M. ORTESE, *Il secolo della crudeltà*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit., pp. 84-85 (pubblicato precedentemente in «Il Mattino», 8 novembre 1950, p. 3).

¹⁸ A.M. ORTESE, *Non da luoghi di esilio*, in EAD., *Corpo celeste*, cit., pp. 155-156.

¹⁹ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 153 e 198.

²⁰ Ivi, p. 240.

²¹ Ivi, pp. 211, 148 e 252, rispettivamente.

²² Ivi, p. 305.

Né sani né felici sono, a nostro giudizio, nella loro massima parte, i fanciulli, né protetti da sentimenti elementari. Con orecchie dappertutto, essi spiano, dalle loro seggioline, e perfino da sotto i tavoli, lo svolgersi delle scene di questo gran mondo²³.

Molti non sono attenti ai reali bisogni dei bambini e in alcuni casi sottovalutano le loro paure. Da sempre i bambini si sentono intimamente «oppressi da pensieri di Spiriti nascosti negli armadi»²⁴; inoltre sono afferrati da «pena sovrumana» quando devono compiere «un obbligo che non osano affrontare, e però *devono*, e quindi li soffoca»²⁵. Il bambino non è un piccolo uomo, è un essere indifeso che ha le «passioni... tali e quali i grandi!»²⁶.

Nell'immaginario di Ortese la Natura va tutelata, insieme con tutti i suoi esseri più indifesi. In una prima fase, nelle pagine della scrittrice, gli spiriti assumono sembianze umane, come quelle del monaciello²⁷, soltanto in seguito gli esseri speciali diverranno più simili agli animali. Il monaciello non è altro che un ragazzino, un «povero scugnizzo» del quale è stata tralasciata l'educazione, «mentre Iddio vuole da noi la carità e la solidarietà pei fratelli poveri...»²⁸. Nicolino trova in una piccola donna, Margherita, la guida che riconoscerà le sue reali necessità: «Ma no, Nicolino, tu sei solo un ragazzo poco educato... un uomo con dei difetti... dovuti alla mancanza di una madre cara»²⁹.

L'amore, che diviene sentita apprensione, costituisce il primo passo del processo educativo, che può trasformare un discolo in un bambino:

Si curvò a guardarmi, e sorrise. Senza aggiunger parola si sedette ai miei piedi, e abbandonò la testa sulle mie piccole gambe.

Figlio, la felicità di vedermi in quell'armadio, con quel caro discolo, ch'era diventata l'anima mia, ritornato a un tratto così buono, così tenero, così devoto, era così grande che io non potevo contenerla³⁰.

²³ Ivi, p. 191.

²⁴ Ivi, p. 200.

²⁵ Ivi, p. 198.

²⁶ Ivi, p. 215.

²⁷ *Il Monaciello di Napoli* apparve nel marzo-aprile 1940 sul mensile «Ateneo Veneto» ed è stato ripubblicato solo nel 2001. Cfr. G. IANNACCONE, *Nota ai testi*, in A.M. ORTESE, *Il Monaciello di Napoli*, Adelphi, Milano 2001, pp. 133-135.

²⁸ Ivi, p. 41.

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ Ivi, p. 59.

Così come ha trasformato un burattino in un bambino vero:

- E lo diventerai, se saprai meritartelo...
- Davvero? E che posso fare per meritarmelo?
- Una cosa facilissima: avvezzarti a essere un ragazzino perbene.
- O che forse non sono?
- Tutt'altro! I ragazzi perbene sono ubbidienti, e tu invece...
- E io non ubbidisco mai.
- I ragazzi perbene prendono amore allo studio e al lavoro, e tu...
- [...]

A questa risposta fu tale e tanta la contentezza di Pinocchio, che prese le mani della Fata e cominciò a baciargliele con tanta foga, che pareva quasi fuori di sé. Poi, alzando il viso e guardandola amorosamente [...]³¹.

Si ricordi che in un'intervista Ortese indicò Collodi come il suo scrittore moderno preferito³² e definì Pinocchio il «più famoso italiano giovane di tutti i tempi», senza fratelli, ma solo compagni «di una scuola avversata e disprezzata, e gente giovane e scervellata che lo spinge verso i paesi dell'ozio»³³.

La formazione dell'individualità dei bambini è per Ortese un obiettivo fondamentale per permettere la crescita della società. Fu sollecitata a scrivere altre osservazioni sull'argomento, quando le giunse l'invito della direttrice di «un istituto italiano di cultura di una città del Nord, molto nord, di Europa» a tenere una conferenza sulla sua «esperienza di scrittore». In quel frangente, furono messe su carta molte delle riflessioni oggi raccolte in *Corpo celeste*³⁴.

Ortese espresse la convinzione che «il problema espressivo – il problema di una reale individualità →» avrebbe dovuto diventare un assillo comune. Ella non si preoccupò soltanto della possibilità espressiva degli adulti, ma anche di quella dei bambini, che di solito si esprimono

col disegno, col gioco, fantasticando, correndo, e perfino inventandosi un altro io, che lo difenderà dal mondo. [...] se l'istruzione ricevuta glielo con-

³¹ C. COLLODI, *Pinocchio*, introduzione e commento critico di F. Tempesti, disegni di Igort, Feltrinelli, Milano 2014¹⁰, pp. 174-175. Capitolo XXV, *Pinocchio promette alla Fata di esser buono e di studiare, perché è stufo di fare il burattino e vuol diventare un bravo ragazzo* (pp. 173-176).

³² CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., p. 114.

³³ A.M. ORTESE, *Piccolo e segreto*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 53-54.

³⁴ A.M. ORTESE, *Memoria e conversazione (storia di un piccolo libro)*, in EAD., *Corpo celeste*, cit., pp. 11-12.

sentirà, la sua ricerca sarà fortunata, e la crescita del suo *io* creativo sarà armonica³⁵.

Questa dichiarazione, che mette in relazione espressività, individualità, gioco e disegno, sembra richiamare un'esperienza che si era felicemente verificata in Italia nel 1948, quando furono esposti nella galleria d'arte Vigna Nuova di Firenze i disegni e i testi dei bambini della scuola elementare di San Gersolè, una frazione di Impruneta, a pochi chilometri da Firenze. La scuola rurale di San Gersolè si era trasformata un vero laboratorio di vita, in cui era stata valorizzata la ricchezza della cultura contadina. La maestra aveva usato il disegno come mezzo di educazione morale e scientifica e i bambini avevano disegnato con amore del dettaglio foglie, fiori, insetti, paesaggi. La mostra ebbe un tale successo da essere ospitata anche da gallerie d'arte di Genova, Milano e Torino. La maestra di questi bambini si chiamava Maria Maltoni e con il suo metodo d'insegnamento aveva guidato i giovani alunni a osservare liberamente la natura e il mondo della loro quotidianità. Nelle pagine del loro diario, inoltre, avevano raccontato, in modo spontaneo le proprie esperienze di vita³⁶.

Nel 1959 Einaudi pubblicò *I quaderni di San Gersolè*, con introduzione di Italo Calvino, nella collana «Libri per ragazzi»³⁷, che era stata inaugurata dalle *Straordinarie avventure di Caterina* di Elsa Morante. Nella stessa collana, al numero 12, nel 1969, sarebbe stato pubblicato un altro volume a cura di Maria Maltoni, *Il libro della natura*³⁸. Italo Calvino presentò il lavoro della maestra di Impruneta come l'«esperimento pedagogico più innovatore dell'Italia del dopoguerra» e «una delle tracce più dirette e fresche e nuove che la vita dei nostri anni ha lasciato sulla carta»³⁹. Nei quaderni degli alunni di San Gersolè il senso estetico si era fuso armoniosamente con quello etico, perché ai bambini era stato insegnato che a tutte le persone e a tutti gli animali andava dedicata la giusta attenzione e il disegno era stato usato come mezzo di educazione morale e scientifica.

³⁵ ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in EAD., *Corpo celeste*, cit., p. 56.

³⁶ Su Maria Maltoni e la scuola in Italia nell'età della ricostruzione (1944-1950), vedi P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 2012³ (Manuali Laterza, 288), pp. 215-216.

³⁷ M. MALTONI (a cura di), *I quaderni di San Gersolè*, con la collaborazione di G. Venturi, prefazione di I. Calvino, Einaudi, Torino 1959 (Libri per ragazzi, 4).

³⁸ M. MALTONI (a cura di), *Il libro della natura*, con la collaborazione di G. Venturi, Einaudi, Torino 1963 (Libri per ragazzi, 12).

³⁹ I. CALVINO, *Prefazione*, in M. MALTONI (a cura di), *I quaderni di San Gersolè*, cit., p. 5.

I piccoli studenti di Maria Maltoni recuperarono il rapporto con la semplicità e al contempo con i misteri di una Natura che per Ortese ha sempre rappresentato «la vecchia cattedrale» dove era entrata bambina. La Natura «con i suoi rituali eterni e la sua segreta tristezza»

parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggianti, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati. E senza questa memoria di una ferita ormai indimostrabile, di questo lutto in sogno, esodo e frontiera perduta, forse non si può “scrivere”. Perché scrivere, quando non si giochi, è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto – bussare a tutte le porte – raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati, e quando non le voci, i silenzi⁴⁰.

L’universo, con i suoi «innumeri cortei di stelle, i pianeti, il nostro pianeta, e tutta la incomparabile energia che organizza le proprie forme, le completa, e poi disperde, così si direbbe, in un solo soffio», è sempre più conosciuto, ma paradossalmente risulta nascosto dal proliferare delle opere umane. Sono occultate tutte le energie che animano la «forza» e il «respiro grandioso» della Natura, «un evento senza origine», «un ritmo senza riposo, come quello del mare», «una corrente fantastica, incomprensibile, di cui a ciascuno di noi non è dato scorgere che un punto, quello dove si affaccia, per subito sparire, il suo “io”, o qualcosa di ugualmente inesplicabile». Il bisogno di conoscere a fondo la Natura – con tutte le sue forze più o meno visibili e tutti i suoi esseri – corrisponde alla necessità di conoscere il proprio “io”, che potrebbe essere esso stesso Natura. Questa profonda analisi porta alla luce «qualche vuoto, qualche impensabile spazio» nelle strutture, da cui scaturisce la diversità.

Il punto cruciale delle riflessioni tocca il rapporto tra uomo e Natura, perché una «tristezza di fondo» nasce dalla loro separazione e si trasforma in pianto⁴¹.

Oggi si parla molto di educazione al bello e di ecosostenibilità, ma Ortese, in grande anticipo sui tempi, capì che il rispetto per il mondo che ci circonda può nascere soltanto dall’educazione e dalla consapevolezza che la Natura non può essere soltanto sfruttata a fini utilitaristici.

⁴⁰ In alcuni documenti contenuti tra le carte Ortese, nella cartella 1225 dell’Archivio di Stato di Napoli, si analizza il rapporto tra scrittore e Natura. La prima redazione del testo è stata pubblicata con il titolo *Ma anche una stella è per me «natura»*, in *TuttoLibri* «La Stampa» 18 febbraio 1984, pp. 4-5. Ora, si veda ORTESE, *Le Piccole Persone*, cit., pp. 15-17.

⁴¹ ORTESE, *Le Piccole Persone*, cit., pp. 15-16.

Se uno scrittore può essere considerato «un affabulatore, un insegnante o un incantatore»⁴², va riconosciuto che Anna Maria Ortese, definita scrittrice visionaria, ha associato in sé queste tre qualità, ma in alcuni scritti si avverte predominante un intento educativo, che la spinge a chiedere il rispetto della Natura e di tutti i suoi abitanti.

Infatti, già nel 1948 la scrittrice aveva alluso, in assoluto anticipo, alla necessità di un'educazione permanente, perché colui il quale non serba memoria delle «letture amate» da bambino rischia di diventare un uomo corrotto⁴³.

Riferimenti bibliografici

- BOERO P., DE LUCA C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 2012³ (Manuali Laterza, 288).
- BORGHESI A., *La coda dell'Iguana. Palinsesti morantiani in Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», LXVII (2012), n. 6, pp. 681-701.
- CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Arnoldo Mondadori, Milano 1993 (Oscar).
- CECHOV A., *Tutte le novelle. Uno scherzetto*, trad. it. di A. Polledro, Milano, BUR, 1952.
- CLERICI L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002.
- COLLODI C., *Pinocchio*, introduzione e commento critico di F. Tempesti, disegni di Igort, Feltrinelli, Milano 2014¹⁰.
- MALTONI M. (a cura di), *I quaderni di San Gersolè*, con la collaborazione di G. Venturi, prefazione di I. Calvino, Einaudi, Torino 1959 (Libri per ragazzi, 4).
- MALTONI M. (a cura di), *Il libro della natura*, con la collaborazione di G. Venturi, Einaudi, Torino 1963 (Libri per ragazzi, 12).
- ORTESE A.M., *L'alone grigio*, Vallecchi, Firenze 1969.
- ORTESE A.M., *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1986 (Fabula, 9).
- ORTESE A.M., *Estivi terrori*, con una postfazione di A. Cambria, Roma, Pellicanolibri, 1987.

⁴² V. NABOKOV, *Buoni lettori e buoni scrittori*, in *Lezioni di letteratura*, a cura di F. Bowers, introduzione di J. Updike, traduzione dall'inglese di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1982, p. 35. Ortese spedì a Dario Bellezza il volume di Nabokov nel febbraio 1983. Cfr. A.M. ORTESE, *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, a cura di A. Battista, Archinto, Milano 2011, p. 68.

⁴³ Cfr. A.M. ORTESE, *Grande Via*, cit., p. 157.

- ORTESE A.M., *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987 (Fabula, 19).
- ORTESE A.M., *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993 (Fabula, 69).
- ORTESE A.M., *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997 (Piccola Biblioteca, 389).
- ORTESE A.M., *Il Porto di Toledo*, Adelphi, Milano 1998 (Fabula, 108).
- ORTESE A.M., *L'Infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti, con una notizia bibliografica di G. Iannaccone, Adelphi, Milano 2000 (Fabula, 127).
- ORTESE A.M., *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 2001 (Fabula, 135).
- ORTESE A.M., *Romanzi. II*, a cura di A. Baldi, M. Farnetti e F. Secchieri, Adelphi, Milano 2005 (La Nave Argo, 9).
- ORTESE A.M., *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, a cura di A. Battista, Archinto, Milano 2011.
- ORTESE A.M., *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Adelphi, Milano 2016 (Piccola Biblioteca, 688).
- ORTESE A.M., *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni e del destinatario, Mergozzo, sedizioni, 2016.

Nunzia D'Antuono

5.

Recupero del mondo infantile
nelle fiabe moderne di Anna Maria Ortese

La verità è che i grandi romanzi sono grandi fiabe.

V. Nabokov¹

Una delle più antiche leggende napoletane, narrata anche da Matilde Serao², racconta di un «bimbo piccino piccino, pallido e dagli occhi sgozzati», vestito da piccolo monaco, divenuto il maligno folletto delle vecchie case di Napoli. Il *munaciello*, che «apparisce per lo più a fanciulle ed a bimbi» – considerato di buon augurio quando porta il cappuccetto rosso; di cattivo, quando indossa quello nero – per la «strana mescolanza di bene e di male, di cattiveria e di bontà», è da sempre rispettato, temuto e amato allo stesso tempo³.

Anna Maria Ortese deve aver conosciuto molto bene questa leggenda che, a partire dal racconto *Il Monaciello di Napoli*⁴, continuando con

¹ V. NABOKOV, *Buoni lettori e buoni scrittori*, in *Lezioni di letteratura*, a cura di F. Bowers, introduzione di J. Updike, traduzione dall'inglese di E. Capriolo, Garzanti, Milano 1982, p. 32. L'epigrafe è tratta da un saggio di Nabokov che Ortese apprezzò molto, tanto da consigliarne la lettura a Dario Bellezza, cui spedì il volume nel febbraio 1983. Cfr. A.M. ORTESE, *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, a cura di A. Battista, Archinto, Milano 2011, p. 68.

² M. SERAO, *Leggende napoletane. Libro d'immaginazione e di sogno. Piccole anime*, con un cenno bio-bibliografico sull'A., a cura di A. Macchia, Pironti, Napoli 1911, pp. 49-53.

³ V. CASO, *Dizionario napoletano Italiano*, compilato nel 1896, Grimaldi & C., Napoli 2006, p. 140, alla voce *Munaciello* attesta: «Monacello, monachetto, fraticello. (Noi chiamiamo *munaciello* un immaginario folletto, di cui le donnicciuole spacciano frequenti apparizioni)». Alla voce *Monaciello* del *Vocabolario Napolitano-Italiano* di Pietro Paolo Volpe (1869), si legge: «Spirito familiare. *Senti lo munaciello dintta lla casa, senti rumori nella casa*» (Edizioni Tagliamonte, S. Maria a Vico 2009, p. 181).

⁴ Il racconto fu pubblicato tra il marzo e l'aprile 1940 sul mensile «Ateneo Veneto» ed è stato ripubblicato solo nel 2001, a cura di Giuseppe Iannaccone. Cfr. G. IANNAACONE, *Nota ai testi*, in A.M. ORTESE, *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 2001 (Fabula, 135), pp. 133-135.

*Folletto a Genova*⁵, fino alla magistrale narrazione del *Cardillo addolorato*⁶, fa avvertire la sua presenza in filigrana. L'atavico monaciello appartiene alla sbeffeggiata progenie dei deboli e nelle pagine ortesiane si trasforma gradatamente da scugnizzo in animale e poi, con leggerezza, perde la sua corporeità definita e finisce – nel *Cardillo addolorato* – per assumere più nomi e tante fisionomie.

Anna Maria Ortese ha sempre ricordato affascinata i giorni dell'infanzia e l'adorata nonna Brigida, «una figura di fiaba, leggera leggera», che «teneva il pane nella sua stanza. Una camera fatata, con due finestrine da cui s'immaginava il bosco»⁷. Nelle interviste rilasciate nel corso degli anni, i ricordi infantili sono sempre narrati dall'Autrice con il tono della fiaba e dell'eccezionalità:

Abbiamo vissuto a Tripoli 5 o 6 anni. Una terra meravigliosa, di favola, di prima della creazione. Ricordo l'oro della sabbia, i mercati turchi, i mercatini, il mercato del pane, il cielo di un azzurro cobalto che non ho mai più rivisto. [...] Avevo interesse solo per le fiabe e non ricordo nessun libro di scuola⁸.

Si trova ancora nelle lontane lande la nonna Margherita, quando narra a suo nipote una delle «favole più belle» che egli avrebbe mai ascoltato: quella del *Monaciello di Napoli*⁹.

⁵ Il racconto fu pubblicato nel 1984 su «Nuovi Argomenti» con il titolo *La morte del folletto*. Si veda ora, A.M. ORTESE, *Folletto a Genova*, in EAD., *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987 (Fabula, 19), pp. 59-72.

⁶ A.M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993 (Fabula, 69). Il romanzo conobbe notevole successo di vendite e nel 1993 fu insignito del Premio speciale della Cultura della Presidenza del Consiglio. Inoltre, nel 1997 vinse il «Prix de meilleur livre étranger» e l'anno successivo fu tradotto in Francia da Louis Bonalumi con il titolo *La douleur du chardonneret*, Gallimard, Paris 1998. Cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, pp. 595-596, in particolare.

⁷ Cfr. Ivi, p. 42, che riprende N. POLLA-MATTIOT, «*Il mio paradiso è il silenzio*», in «Grazia», 16 giugno 1996, p. 96.

⁸ C. STAJANO, *Fiaba di un sogno interrotto. La zingara che amava Hugo e ha «imparato il lavoro di scrivere»*, in «Corriere della sera», supplemento «Scuola», 27 aprile 1988, p. 19. Vedi anche CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., p. 43.

⁹ La leggenda molto probabilmente trova le sue radici nella vita quotidiana della città di Napoli, in cui ogni palazzo nella zona di via Chiaia attingeva l'acqua da un pozzo sottostante. Giovani acquari trascorrevano la propria giornata nelle viscere della terra, immersi nell'acqua, nel buio e nel silenzio dell'acquedotto sotterraneo, per vigilare

La nonna, mentre narra, torna con la mente ai giorni della propria infanzia e il nipote, a sua volta, amerà ricordare quel racconto e tutti i simboli in esso contenuti. Questa circostanza conferma la teoria crociana sulle leggende, che

tornano tanto grate perché riportano alle impressioni della fanciullezza: quando la prima volta le udimmo con meraviglia, con rapimento, con terrore, con impressioni di mistero, del misterioso passato che ci si svelava¹⁰.

Nel *Monaciello di Napoli* il nipote, che presenta il racconto della nonna Margherita, ricorda il rapporto speciale che lo aveva legato a quella cara compagna dell'infanzia:

Io mi ero dimenticato ch'ella avesse ottant'anni [...] la sentivo piuttosto come una creatura della mia età, un essere misterioso carico d'innocenza e dolce sapienza. [...] Seduto ai piedi della vecchietta, il viso poggiato sulle sue gambe, guardavo la finestra piena di fumo rosso. Ricordo la mano di Nonna, come saliva rosea a mezz'aria, facendo quasi da leggero accompagnamento alla musica arcana delle parole. Così io passavo ore, ascoltando quelle parole e contemplando il rossore immenso del cielo e del tramonto¹¹.

Il monaciello appartiene a un mondo popolato da «Fate dalle sottili trecce bionde, gnomi, coboldi, maghi spiritelli», esseri che «vivono, vivono!»¹². Il sogno, la fiaba, «le creature misteriose, le creature piccole» hanno da sempre attirato l'attenzione di Anna Maria Ortese, che a quattro anni fece un sogno memorabile: sognò un drago¹³. Un essere che per lei, evidentemente, non apparteneva al regno del mostruoso e avrebbe conosciuto la futura evoluzione dell'*Iguana*.

La scrittrice ha fatto confluire nel mondo delle fiabe i momenti felici della sua vita. Quando vinse il Premio Fiuggi e, per prima in Italia, le fu riconosciuto il vitalizio Bacchelli, scrisse all'amico Dario Bellezza:

sul funzionamento degli impianti. Da speciali ingressi gli acquari potevano accedere direttamente nelle case. A queste figure si deve essere sovrapposta quella del monaciello.

¹⁰ B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, p. 297.

¹¹ ORTESE, *Il Monaciello di Napoli*, cit., pp. 12-13.

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Si legga CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., p. 42 ove si riprende M.V. VITTORI, «*Ho quattro libri in manoscritto*», in «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28.

Non credevo che le fiabe esistessero. Ma è fiaba quella che ho vissuto e che si è conclusa – spero solo in parte – la sera del 5¹⁴. Qualcuno – pensavo – mi aveva portata in quel bosco meraviglioso, dove c'erano (ad aspettare anche me) il «Re», il Primo Ministro, i grandi Dignitari, le Guardie con l'elmo azzurro e oro, e folletti e uccelli a non finire [...]. Se le Fate e i Folletti benefici (in cui credo) riappariranno – ti farò pervenire un diamante o uno zaffiro – dentro una noce. Ora, puoi perdonarmi per questa briciola di biscotto?¹⁵

In queste righe sono racchiusi i folletti benefici, gli spiriti e gli uccelli, che di lì a breve avrebbero popolato le pagine del *Cardillo addolorato*, in cui si avvertono gli echi, tra gli altri, del Charles Nodier della *Fata delle briciole*¹⁶.

Come ha scritto Alfredo Giuliani, Ortese non «fantastica mondi inverosimili», ma «lotta disperatamente contro la realtà per farne almeno una favola dolorosa»¹⁷. Il mondo della scrittrice, in bilico tra “sonno” e “veglia”, non si abbandona mai al sonno della ragione, ma a quello che genera un mondo altro, ricco di significati. Ortese, restando sempre attenta, ascolta «dietro un muro – il muro della storia e della ragione – una storia incomprensibile (perché non pensata prima), impossibile da dipanare [...]»¹⁸.

Ripercorrendo l'epistolario ortesiano, si possono rintracciare alcuni passaggi in cui la scrittrice parla dei suoi romanzi. A metà degli anni Ottanta, ad esempio, confida a Claudio Marabini di dedicarsi soprattutto alle fiabe, perché il «non senso mi fa respirare»¹⁹. Nell'estate del 1990 scrive all'amico Franz Haas che le sue storie, sebbene assurde, «stringono in pugno la vita». E, ancora, scrive di «Passioni e incantesimi» che la «trasportano da

¹⁴ Riceve il Premio Fiuggi (25 milioni di Lire). Dopo poco avrebbe iniziato a ricevere, prima in Italia, il vitalizio Bacchelli. Con questi soldi acquistò casa, vedi M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2013, vol. 79.

¹⁵ Cito dalla lettera scritta a Dario Bellezza l'11 luglio 1986, ora in A.M. ORTESE, *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza 1972-1992*, cit., p. 86.

¹⁶ P. CITATI, *Il cardillo addolorato*, in *La malattia dell'infinito*, Arnoldo Mondadori, Milano 2008, pp. 365-370.

¹⁷ A. GIULIANI, *Ferita dalla realtà si rifugiò nel dolore*, in «La Repubblica» 11 marzo 1998. Si legga anche A.M. ORTESE, *Fiabe contro la vita agra*, in «Il Mattino», 22 maggio 2001.

¹⁸ F. SECCHIERI, *Note ai testi. Alonso e i visionari*, in A.M. ORTESE, *Romanzi. II*, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Adelphi, Milano 2005 (La Nave Argo, 9), p. 1125.

¹⁹ C. MARABINI, *Incontro a Rapallo*, in «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, p. 203.

tutte le parti; vedo aloni e sento voci dovunque»²⁰. In questi anni è assorbita dall'esplorazione del meraviglioso. Sempre a Haas racconta di essere alle prese con un «libro-fiaba [...] leggero e inconsistente come una ragnatela d'argento che voli nell'aria»²¹.

La scrittrice fa risalire alla metà degli anni Settanta il suo interesse per il mondo delle fiabe:

(I racconti, le lunghe storie che ho scritto ultimamente, dal '76 a ora, sono fiabe, riguardano il genere fantastico; mi guarderei bene, ora, di scrivere storie di persone, con passioni sociali o private. Servono solo a restare in questo tipo di mondo, che io non amo)²².

Eppure l'*Iguana*²³, che è del 1965, già traspone la realtà in un mondo fantastico e difatti apre la trilogia continuata dal *Cardillo addolorato* (maggio 1993) e conclusa da *Alonso e i visionari* (1996)²⁴. Da queste narrazioni non vanno scollegati i racconti dell'*Infanta sepolta* (1950) e di *In sonno e in veglia* (1987).

La narrazione sgorga fluida come uno dei tanti racconti ascoltati da bambina e, pur risvegliando alcuni incubi infantili, spinge ad affrontarli:

cosa c'è di meglio, contro la paura informe della terra e i nostri simili, se non la improvvisa decisione di raffigurare la paura, come è eterno rimedio dei bambini quando si raccontano fiabe?²⁵

Per continuare a scrivere diventa necessario affondare nella parte più intima del proprio essere:

Mi raccontai una fiaba. Un giorno, verso le tre del pomeriggio – il sole più torbido e il clamore (fracasso) più offensivo e atto a procurare ferite mentali

²⁰ Si cita dalla lettera del 3 luglio 1990, ora raccolta in A.M. ORTESE, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni e del destinatario, Mergozzo, sedizioni, 2016, pp. 55 e 56.

²¹ Lettera del 21 marzo 1990. Cfr. *ivi*, pp. 27-28.

²² Si cita dalla lettera del 15 novembre 1986, scritta a Henry Martin, traduttore in inglese di Ortese. Cfr. M. FARNETTI, *Note ai testi. Il cardillo addolorato*, in ORTESE, *Romanzi*. II, cit., p. 1021.

²³ «L'iguana è una favola giocata con alta sofisticazione, e forse si può interpretare come l'avventura di un generoso utopista» (A. GIULIANI, *Ferita dalla realtà si rifugiò nel dolore*, in «la Repubblica», 11 marzo 1998).

²⁴ Il termine primo dell'elaborazione di *Alonso* è posto nel 1981 da CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., p. 614.

²⁵ SECCHIERI, *Note ai testi. Alonso e i visionari*, cit., p. 1124.

salivano dalla moderna e cupa via Matteotti – mi misi alla macchina a un tavolino traballante... pensai un attimo, o non pensai, guardai nel fondo delle mie speranze [...]»²⁶.

Una costante della narrativa ortesiana è la continua ricerca di verità: si pensi alle indagini condotte non solo nel *Cardillo addolorato*, ma anche in *Alonso e i visionari*. Tutta la costruzione narrativa del *Cardillo* ha come perno il lento percorso che ricostruisce l'origine della storia di Geronte ed Elmina e tenta di dipanare il mistero che avvolge questi «semplici figli del niente»²⁷.

Chi, poi, veramente fosse, e *da dove* veramente venisse questo Gerontuccio, o Lillot, o Caprettino, come la sarta lo chiamava, con le orecchie a punta, coi calzoncini grigi pieni di toppe, e tante foglie secche intorno alle braccine anche grigie²⁸.

Protagonisti del romanzo sono i fanciulli, le figure femminili e un misterioso essere: tutti appartenenti al mondo dei deboli. Il *Cardillo*, «romanzo ancora più misterioso nella sua frivola lucentezza tardosettecentesca»²⁹ è il racconto di un'indagine, portata avanti dal «viaggiatore fatato» Ingmar Neville, «principe di Liegi, duca di Braganza, diplomatico di fama», in cui resiste «un fanciullo perduto»³⁰, che cerca di districarsi tra verità e leggenda, perché la verità può avere diverse versioni, che vanno tutte ascoltate. Il viaggiatore che giunge a Napoli è «incuriosito dalla fama di sfrenatezza e di lusso» della città e «anche dal suo cupo e sanguinoso passato; come da quelle storie non chiare, remote e dolci, di Sibille, di Sirene, di creature femminili in rapporto con gli Inferi...»³¹. Questa considerazione ben definisce quel «conglomerato ereditario»³², che è l'essenza di Napoli, fatta di mito e verità, come è stato messo in evidenza in un libro molto amato da Anna Maria Ortese, *Dadapolis* di Fabrizia Ramondino e Andreas Müller³³.

²⁶ Ibidem.

²⁷ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 351. Si legga anche: «insieme al sospetto che vi fosse, in quella casa, un qualche delicato mistero, che doleva a tutti, e sul quale era bene non indagare» (p. 74)

²⁸ Ivi, p. 350.

²⁹ GIULIANI, *Ferita dalla realtà si rifugiò nel dolore*, cit.

³⁰ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 99, 384 e 369, rispettivamente.

³¹ Ivi, pp. 16-17.

³² Cfr. E.R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, introduzione di M. Bettini, nuova edizione a cura di R. Di Donato, presentazione di A. Momigliano, trad. it. di V. Vacca De Bonis, Rizzoli BUR, Milano 2003, p. 1.

³³ F. RAMONDINO, F.A. MÜLLER, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989. Cfr. ORTESE, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-*

Neville si cala nell'insieme di «racconti o versioni di una memoria familiare» al limite della chiacchiera, gemmata da «una menzogna di base», alimentata dall'«immaginazione popolare»³⁴. Una «storia sotterranea» in una «crudele storia di fanciulle impassibili, di Folletti disperati, di Streghe sentimentali e di Principi Squilibrati, oltre che di altri fantasmi – benché fantasmi non siano, ma solo povera gente del bel mondo euro-napoletano, prima e dopo il '93»³⁵. È un romanzo che narra la «disperazione dei piccoli del mondo e della storia», un «disgraziato di Colonia» e una ragazza adottata, che era stata «trovata nel cavo di un albero»³⁶. Don Mariano Civile, guantaio napoletano padre di Elmina, avverte Ingmar Neville che dietro la ragione umana c'è quella «infinitamente più grande» riposta nella Natura³⁷. Il Guantaio impiega la sua vita ad aiutare un disgraziato Folletto e affida lo stesso compito alla figlia, perché i mostri non vanno uccisi ma capiti. Il Cardillo è una «povera creatura» che «non odia nessuno! Canta, e basta! Piange, e basta!»³⁸. Si tratta di un essere dalla «natura mite, imperscrutabile», che è vittima di «ogni angheria, o rappresaglia, o violenza e crudeltà illimitata di cui abbonda l'immenso Universo»³⁹.

La natura ibrida è tipica di altri personaggi di Ortese: Damasa (*Il Porto di Toledo*) è ragazzo/ragazza, Estrellita (*L'Iguana*) è donna/animale⁴⁰. È un piccolo drago questa iguana servetta, che vive a Ocaña e la sua descrizione ricorda tanto quella della scimmia di Mindanao:

venne ad aprire una donna vestita completamente di nero, come una monaca, il viso grinzoso coperto di un velo verde, e il soggolo bianco. [...] Con le manine giunte sul petto, così simili a due zampine per il gran pelo rosso

1998), cit., p. 31. La lettera è datata 31 marzo 1990. Mi si permetta di rinviare a N. D'ANTUONO, *Disarmonia nel caleidoscopio napoletano: Ranieri e Ortese*, in «Studi Medievali e Moderni», a. XXI, I, 2017, pp. 139-157.

³⁴ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 105-106.

³⁵ Ivi, p. 391.

³⁶ Ivi, pp. 411 e 298, rispettivamente.

³⁷ Ivi, p. 294.

³⁸ Ivi, p. 363.

³⁹ Ivi, p. 350.

⁴⁰ N. DE GIOVANNI, *L'Iguana di A.M. Ortese, l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, in «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre 1989, pp. 421-430. Si ricordi anche il riferimento alla Sirenetta, presente in A.M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, p. 51.

che le ricopriva [...] e i suoi occhietti, dietro il velo verde, erano sempre più rossi, come di veglie o di lagrime⁴¹.

La figura della donna si sovrappone a quella di un animale, del quale era visibile distintamente una coda rossa e spelata, che fuoriusciva inquieta dalla sottana: «era, Anna, non altro che una grossa scimmia, comprata da mio Zio a Mindanao; che con lui ora invecchiava, servendolo devota»⁴². Si ricordi che una scimmia è presente anche sull'isola di Ocaña:

Essa (questa luce), risalendo poi lungo la parete laterale, si arrampicava su un lato dipinto ovale, di due metri almeno, dove una signora dell'apparente età di trent'anni, mite e bella, appena slavata [...] reggeva sulle spalle una minuscola e oscura creatura, che con una manina (il muso non si vedeva), andava aggiustandole sulla fronte un pallido ricciolo. [...] quella scimmietta, di nome Perdita, era molto cara ai suoi genitori, e cresciuta con lui come una sorella. Essi avevano, a quel tempo, la casa piena di animali [...] esseri privi di peccato, chiamati animali⁴³.

L'animale è l'amico debole e fidato, ma, come era «scritto, sotto il quadro, in lettere dorate», rappresenta una precisa scelta:

HO SCELTO IL NIENTE: frase, questa, che tanto si poteva riferire alla predilezione per l'essere muto rispetto al parlante, quanto a una più semplice inclinazione per il misticismo, di cui la bella si era a un tratto incuriosita⁴⁴.

L'essere muto, l'animale – che spesso rappresenta quel mostruoso che è l'archetipo del femminile nella cultura occidentale – è buono e non deve essere sacrificato.

Il ciclo fiabesco più vicino all'*Iguana* e al *Cardillo* è quello di Melusina, una fata⁴⁵ del mondo celtico che si presenta come uccello, come serpente,

⁴¹ A.M. ORTESE, *Uomo nell'isola*, in *L'Infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti. Con una notizia bibliografica di G. Iannaccone, Adelphi, Milano 2000 (Fabula, 127), pp. 93-96. Il racconto, originariamente pubblicato nel 1949 con il titolo *Mio zio Alessandro*, è stato edito anche con il diverso titolo *La scimmia di Mindanao (L'alone grigio, Vallecchi, Firenze 1969)*.

⁴² ORTESE, *Uomo nell'isola*, cit., p. 95.

⁴³ A.M. ORTESE, *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1986 (Fabula, 9), pp. 44-45.

⁴⁴ Ivi, p. 45

⁴⁵ La natura delle fate si esprime nell'aspetto di donne-serpente, donne-uccello, figure simboliche che costituiscono veri e propri archetipi. Cfr. M.G. CAENARO, *Il linguaggio della fiaba: Melusina tra folklore storia, in Senecio.it*.

oppure come donna. Melusine promette ricchezze e prosperità in cambio della possibilità di mantenere il suo segreto⁴⁶. A volte può avere le fattezze della donna-drago, figura depositaria di antichi saperi.

Nel *Cardillo addolorato* è rievocato anche il mito di Bellerofonte, accostato alla vicenda di Albert Dupré che, però, è sfortunato perché invece di uccidere la «tenera Chimera»⁴⁷ muore.

Albert Dupré non mieteva successi [...] quel giovane incantevole e ridente – non per nulla Bellerofonte, un tempo – [...] si era fatto solitario, spesso malinconico, mutevole nell'umore, e soprattutto superbo e sarcastico nei giudizi⁴⁸.

I miti e le favole, che appartengono ai prodotti dell'attività fantastica inconscia, corrispondono a elementi strutturali collettivi dell'anima umana. Nello «strato-base psichico-collettivo», che Jung denomina «inconscio collettivo», affondano le radici della narrativa di Anna Maria Ortese. La fonte della formazione dei miti va ricercata nello stato di coscienza primitivo, che corrisponde alla «struttura pre-coscienza delle psiche». Gli archetipi sono forze vitali psichiche che «pretendono di venir prese sul serio e anzi, nella maniera più singolare, provvedono anche a farsi valere», presentandosi quali garanti di protezione e di salvezza. Jung afferma che l'«intelletto scientifico» si dà «delle arie illuministiche», sperando di liquidare defini-

⁴⁶ È interessante ricordare che uno dei racconti di Corrado Alvaro è intitolato *Ritratto di Melusina* (1929) e narra di una quindicenne, che posa per un pittore. La ragazza, «nel suo viso calmo dalla fronte bassa e dritta», sembra rivelare tutti i «segreti della vita del paese», come se fosse compressa da «un lungo peso sopportato sulla testa da tutta una generazione di donne; il naso forte e dritto segue l'armonia della fronte, e di questa armonia si stupiscono le ciglia con lo stupore delle statue nel punto in cui le ciglia si disgiungono. Solo la bocca tumida, sporgente sul mento rotondo, ne rompe l'armonia ed è come un bacio cattivo su un volto ignaro. Ella è come ferita da questa sua bocca». Mentre il pittore la ritrae, la quindicenne Melusina sente «di disfarsi lentamente, di inabissarsi, di perdersi, di fondersi nell'universo, di entrare in un altro corpo sotto altre spoglie. [...] Melusina pensava alle streghe, ai ritratti sui quali si fanno i sortilegi, e già si vedeva spogliata delle sue sembianze, della sua vita e della sua ventura, le bruciavano gli occhi come se le conficcassero degli spilli vendicatori». C. ALVARO, *Ritratto di Melusina*, in *L'amata alla finestra*, in *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, apparati di G. Pampaloni e P. De Marchi, Bompiani, Milano 1990, vol. I, pp. 108-111.

⁴⁷ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 167.

⁴⁸ Ivi, pp. 156-157.

tivamente gli spettri⁴⁹. A tale asserzione può essere rapportata, con profitto interpretativo, la dichiarazione pronunciata dal principe Ingmar Neville dopo aver ascoltato la storia di Hieronymus Käppchen:

Siamo tuttora, o quasi, nel Secolo dei Lumi, non voglio dire che io abbia abiurato alla mia fede, per la fede nella Ragione, ma ne tengo conto, se permetti, e in questa storia [...] vedo un insulto, bello e dichiarato, alla Ragione Umana⁵⁰.

La fredda ragione, però, non riesce a eliminare o neutralizzare gli archetipi, che esigono una nuova interpretazione «per poter ricollegare la vita passata vivente ancora in noi con la vita presente che minacciava di staccarsi da questa». L'annunciatore di questa nuova generazione, che vuole recuperare il passato «si presenta, inatteso, in luoghi inverosimili» e con un «aspetto equivoco»: nano, omuncolo, bambino o animale. Nel folclore il motivo del bambino, quando appare nelle figure di nano e di elfo, è espressione di recondite forze della natura. Spesso la figura del fanciullo si sviluppa da gradi preparatori rappresentati da «animali inferi, come cocodrilli, dragoni, serpenti⁵¹ e scimmie»⁵².

Il tanto misterioso Geronte può essere un «annunciatore» della nuova generazione? Tra le sue innumerevoli figure possiamo enumerare, appunto, quella del fanciullo («dallo sguardo sciocco e dolce, incapace di memoria e rancore»⁵³), del nano e dell'uccello. Geronte dal nome venerando⁵⁴, è un piccolo «genio del bene, un consolatore», inviato dai «Poteri occulti

⁴⁹ C.G. JUNG, K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, prefazione di M. Trevi, traduzione di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Milano 2012, pp. 114-116.

⁵⁰ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 294.

⁵¹ Nel serpente i due elementi del cielo e della terra, del maschile e del femminile, risultano indivisi, ma il serpente (con radice *op* dei verbi vedere) è anche l'animale chiaroveggente. Potrebbe essere questa una interessante origine etimologica di Jimmy Op, il nome del professore che con Stella Winter ricostruisce la vicenda di Alonso, piccolo puma dell'Arizona, sebbene Ortese abbia affermato che Opfering «vuol dire offerta, perché il prof. Op, ad un certo punto della storia, offrirà se stesso, assumendosi colpe non sue» (P. MAURI, *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, in «La Repubblica», 26 maggio 1996, p. 27).

⁵² JUNG, KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., pp. 117-119.

⁵³ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 350

⁵⁴ *Gerónte*, dal gr. γέρων-οντος «vecchio, anziano», nell'antica costituzione spartana, indicava il titolo dei senatori, membri della *gerusia*.

a fianco di Elmina, ne tutelava la pace, la tristezza [...] nella sostanza, più fratello, o fratellino, che demone, e anima perduta»⁵⁵.

La penna – «ultimo segno di un suo antico legame... con la natura, diciamo così, naturale, o boschiva, di pulcino, o gallinaceo... o figlio di una creatura naturale»⁵⁶ – è segno distintivo anche del monaciello Nicola, che indossa un «cappello verde da militare, ornato d’una penna rossa di pappagallo»⁵⁷. Questo ragazzino «era il più caro, il più bello, il più buono dei monacielli che funestassero e rallegrassero insieme, in quel tempo, le case dei Napoletani»⁵⁸. Erano questi fanciulli «sui tredici anni, piccoli di statura, col viso coperto di nerofumo e sul quale spiccavano, come ai mori di questo paese, due grandi occhi neri e la dentatura bianca». Indossavano «un mantellaccio nero, un cappelluccio nero, a punta, da bandito». La loro espressività era fatta «di smorfie, di gesti bizzarri, d’occhiate comiche e furibonde; quegli atteggiamenti di malinconia e di allegrezza o di sogno [...]». Fissavano la propria residenza «in un piccolo armadio dalla serratura guasta, dalle porte malferme, fra cataste di panni scuri e penne verdi di pappagallo»⁵⁹.

Nicola è un ragazzino, che parla e riesce a comunicare il proprio disagio. Con il passare degli anni, invece, gli esseri indifesi, protagonisti dei racconti di Ortese, si trasformano da bambini in animali, divenendo sempre più incapaci di esprimersi. Geronte/Lillot è un animale-bambino, che ha una «rossa zampetta» di pulcino, e deve disinfettarsi la ferita per non morire: «“Piccerì, statti fermo! Bambino, se non ti disinfetti muori!”»⁶⁰.

Ortese ha avuto la capacità di prefigurare – come un Sibilla – un mondo che si sarebbe sempre più allontanato dalla Natura⁶¹. Solo alcuni uomini possono correre in aiuto degli esseri più deboli, la cui fisionomia è misteriosa:

in seguito a non so quale diavoleria [...] costui si trasforma in un volatile, e anche in altri figlioli della Natura; mette su artigli, e corna, e pelo, e piume... e così conta di difendersi⁶².

⁵⁵ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 350

⁵⁶ Ivi, p. 332.

⁵⁷ Ivi, p. 31.

⁵⁸ Ivi, p. 19.

⁵⁹ Ivi, p. 22.

⁶⁰ Ivi, p. 379.

⁶¹ Si vedano anche le osservazioni di A. CAMBRIA, *Postfazione*, in A.M. ORTESE, *Estivi terrori*, Roma, Pellicanolibri, 1987, p. 69. Il volume comprende: *La diligenza della capitale* (pp. 5-11); *Inglese a Roma* (pp. 13-28); *L’uomo della costa* (pp. 29-35); *Estivi terrori* (pp. 37-64).

⁶² ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 326.

In altri passaggi, è descritto come un fanciullo «con una manina pallida, e vagamente sparsa di peluzzi bianchi, come la barba di un vecchio»⁶³.

Alessandrina odia Lillot, il «nano con una penna di gallina», che poteva entrare in casa dalla «porta, spesso cigolante per il vento» oppure «dalla finestra socchiusa sul giardino sbiancato dalla luna»⁶⁴. Per la bambina Lillot è «uno Spirito», «il Diavolo stesso», che una volta aveva visto uscire «da una pentola, col fumo... e faceva *pfff!*»⁶⁵.

Alessandrina crea nella sua immaginazione «una storia di folletti e di guardie: era sicura che il Signor *di Nevi* fosse la guardia, che doveva costringere il folletto (sua madre) a versare i denari del *debito* [...] fatto per lei»⁶⁶.

Lillot è anche Hieronymus Käppchen («Berrettino, credo, o anche Mantelletto!»⁶⁷) «alto quanto una bestiola!» con «le orecchie grandi, a punta, lo sguardo troppo puro e strano»⁶⁸. La sua descrizione ricorda quella del folletto Stellino:

una creatura assurda, vestita di una mantelletta fatta di vecchi giornali [...]. Alto... non più di un bambino di qualche anno, ma no, più piccino – una bambola –, il corpo – soprattutto le gambine che s'intravedevano sotto il giornale – simile a quello di una lepre dorata o grigia? –⁶⁹.

Il corpo del folletto, a metà tra bambino e animale, era ricoperto da

una gran peluria dorata-grigia, che intorno al mento era bianca. Sul capo una pezzuola a pois, annodata in cima. Tonda era la testina, sotto la ridicola pezzuola, e orecchie a punta, alte e nere. E se occhi avevano mai cercato di rapire splendore al cristallo, e dolce mestizia all'opale e all'ametista, quegli occhi erano di Stellino⁷⁰.

⁶³ Ivi, p. 353.

⁶⁴ Ivi, p. 193. Si leggano anche le pp. 196 e 370.

⁶⁵ Ivi, p. 371.

⁶⁶ Ivi, p. 185.

⁶⁷ Ivi, p. 293.

⁶⁸ Ivi, p. 296.

⁶⁹ A.M. ORTESE, *Folletto a Genova*, in *In sonno e in veglia*, cit., pp. 59-72. Il racconto era stato pubblicato nel 1984 su «Nuovi Argomenti» con il titolo *La morte del folletto*. Si legga anche E. PACCAGNINI, *Ortese. La bambina che sposò il folletto*, in «Corriere della sera», 13 maggio 2001, p. 27.

⁷⁰ ORTESE, *Folletto a Genova*, cit., p. 62.

Il povero Folletto aveva sempre abitato nella casa dei Ramo, dopo che «quel tale Giacinto Ramo Marino, di prima di Garibaldi, brigante» lo trovò nel focolare «davanti al fuoco, che diceva le sue “preghierine” ... ai morti... ai genii... agli spiriti del passato... per la prosperità e il bene della famiglia»⁷¹.

Questi esseri hanno la scadenza: Stellino, che ha sicuramente più di «centododici anni»⁷², vede avvicinarsi la sua fine; Hieronymus ha quasi terminato i «trecento anni di innocenza» cui ha diritto⁷³.

Stellino, piccolo essere indifeso, posava sul cuore «la striminzita manina» che era «simile più a un ramo di rosmarino che a una vera zampina umana [...] con le unghiette tutte in fuori, ormai dimenticate, distorte»⁷⁴. Il folletto, gravemente ammalato, ma forse ha solo mal di denti, è diventato fastidioso e i suoi “proprietari” decidono di disfarsene. Quando «la scatola (recante il nome di una nota Calzoleria di Genova)» è portata via, da una parte spuntava «una gambina del piccolo martire», mentre dall'altra «una manina pelosa, muovendosi incerta, imitava il tenero gesto dei bimbi che salutano la mamma»⁷⁵. Anche Geronte del *Cardillo* vive in «uno scatolo» e deve essere sperduto in campagna perché malato⁷⁶ e fastidioso.

Il tempo indefinito è quello tipico di una leggenda in cui il narratore si intromette indiscretamente⁷⁷. Si preleva a piene mani dal mito quando si fissa in trecento anni l'età di Geronte, che però avrebbe potuto avere anche trent'anni («ha almeno trent'anni, se non trecento, come dicono le cattive lingue»)⁷⁸. Le indicazioni spazio-temporali, quindi, sono vaghe e imprecise. Anche le descrizioni dello spazio risentono dell'oscillazione tra il reale e l'irreale («il luogo era quello; e se esistente nel reale o nell'irreale, e fino a che punto nell'uno o nell'altro emisfero del nostro vivere, non osiamo indagare»⁷⁹). Si passa da luoghi angusti come stanze, scalinate, vicoli («stradicciola adatta al passaggio di una carrozza», «mille diruti gradini [...] scavati nella viva pietra della collina»⁸⁰), a spazi ben più dilatati.

⁷¹ Ivi, p. 65.

⁷² Ivi, p. 61.

⁷³ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 367.

⁷⁴ ORTESE, *Folletto a Genova*, cit., p. 67. Vedi anche «quella mano così simile alla zampina di un uccello» della statua descritta in Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 68.

⁷⁵ ORTESE, *Folletto a Genova*, cit., p. 70.

⁷⁶ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 404.

⁷⁷ Ivi, p. 133.

⁷⁸ Ivi, p. 360.

⁷⁹ Ivi, p. 173.

⁸⁰ Ivi, p. 174.

La precisione cronologica si alterna alla confusione-fusione tra passato e presente, creando la sospensione temporale tipica di chi vive tra realtà e sogno. Nella tessitura del *Cardillo* il tempo dilatato tipico della leggenda non esclude la presenza degli orologi, né di altri segni che indicano il passare del tempo: il negromante è invecchiatissimo e il collo della marchesa Violante è «maltrattato dal tempo», mentre il giardino è trasformato:

tranne una luminosità incerta che saliva da dietro la casa attraversando il verde orientale del cielo, in mezzo a sottili nuvolette sparse, era buio e vagamente malinconico, intendendo forse (in tal modo le cose dette «inanimate» spesso manifestano un qualche sentimento accorato) ... intendendo forse ricordare al cuore dei due amici che il tempo era passato, portandosi via, al solito, parte della ricchezza del mondo, e sostituendola con altra ad essi ancora ignota⁸¹.

La descrizione di orologi, che però non segnano con regolarità il tempo, non è nuova in Ortese, che li descrive con minuzia nel racconto *Sulla terrazza sterminata (In sonno e in veglia)*:

molti piccoli orologi di legno colorato, di fabbricazione tedesca [...] orologi-giocattolo, decorati con uccelli e rami e viticci di legno bruno-dorato, e portine azzurre, che si aprivano misteriosamente per lasciar intravedere due treccine, da anni non funzionavano più, ma in quella casa ripresero tutti, disordinatamente e quasi ininterrottamente a suonare le ore, e le finestrine azzurre si chiudevano e riaprivano, e le due treccine andavano, col visetto incantato, su e giù. E facevano tutti insieme – fortunatamente non tutto il giorno – un rumore ingenuo e stridente, come una mano invisibile e assorta li avesse caricati, e ciò solo per risentire una musica già sentita, e che una vera disperazione rendeva urgente riascoltare ancora; e poi, tac, com'era cominciata, la musichetta orribile si spegneva⁸².

Il tempo indefinito sostiene l'affermazione che «gli spiriti nascono», oppure non sono mai nati, «ma sempre esistiti, solo appaiono e dispaiono, e ritornano poi continuamente nei luoghi amati, come le stelle sulle campagne, là dove brillarono la prima volta!»⁸³.

⁸¹ Ivi, p. 278. Per i riferimenti al negromante e alla marchesa, si vedano pp. 272 e 274, rispettivamente.

⁸² A.M. ORTESE, *Sulla terrazza sterminata*, in *In sonno e in veglia*, cit., p. 141.

⁸³ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 306.

Proprio come il ritorno di un amato spirito, può essere interpretata la nascita del figlio di Elmina e Albert, «nell'aprile dell'anno successivo a tanti eventi (18 germinale, per Albert)», che fu occasione «d'immensa letizia per la famiglia della casa di Sant'Antonio a Posillipo». Il piccino, che era un vero incanto e donava grande eccitazione, fu battezzato con «lo stravagante nome di Ali Babà, che non faceva pensare a nulla di familiare o domestico, ma solo a qualche favola del Vicino Oriente»⁸⁴.

Nel *Cardillo* sono presenti altri numerosi espedienti tipici della fiaba: il viaggio e l'approdo in terre lontane; il matrimonio, che potrebbe offrire una soluzione ai problemi; l'adozione; la metamorfosi, gli oggetti magici. Tra questi ultimi va segnalato un oggetto fondamentale, perché permette di svelare tanti misteri. Esso appartiene all'incauto e scherzoso Benjamin Ruskaja, negromante dalle «ben note doti di veggente e mago», il quale possedeva l'«intramontabile capacità d'intervenire e pettegolare in ogni sorta di difficoltà o afflizioni che riguardassero la vita dei suoi amici più cari»⁸⁵. Si tratta di «una grossa lente lattiginosa, adagiata come un occhio in un astuccio di velluto verde», che «fa rifiorire il passato» e «non sbaglia... non ha mai sbagliato... è di Cracovia, opera di un artigiano di genio come non se ne trovano più... (Soffiamoci sopra... Sembra appannata)». La lente magica si trova insieme con altri «molti e curiosi oggetti» tra i quali «un libriccino dal taglio dorato, piuttosto gonfio di pagine, con la copertina di vecchio avorio»⁸⁶. La lente infallibile permette a Neville di svelare alcuni dati fino ad allora ignoti:

aveva preso dal tavolo, a un certo punto, e tolto dall'astuccio, nettandola con la punta del suo fazzoletto di seta (benché non ve ne fosse bisogno) la vecchia lente che conosciamo

Udirono chiaramente, dopo una nuova giratina di vite alla lente, le parole

Più volte, durante quel lungo fantasticante silenzio, il Duca aveva gettato un'occhiata inquieta alla lente, che faceva sentire un timido tic-tac, come di orologio o altra diavoleria nascosta nelle sue viscere, e mandava da poco non so che mutevole chiarore verde attraverso la chiusura imperfetta dell'astuccio, segno che là dentro le scene continuavano

⁸⁴ Ivi, p. 147.

⁸⁵ Ivi, p. 274.

⁸⁶ Cfr. ivi, pp. 81, 83, 95 e 280, rispettivamente.

una specie di fischio, proveniente dall'astuccio: per effetto della pressione delle immagini si era aperto da solo, e scaturiva di là, sul tavolo verde, una viva luce, e si udivano voci napoletane e inquieti rumori⁸⁷.

Ai bambini, figli di Elmina e Albert, sono legati altri oggetti particolari, come il «fantastico regalo» che nel giorno del battesimo riceve Ali Babà: un medaglione «con una crocellina di zaffiri da una parte, e la figura dell'Orsa Maggiore e del Carro di Pegaso – nel fondo la Chimera, tutta in diamantini – dall'altra, opera di un geniale orafo di Liegi»⁸⁸. Ad Alessandrina, inoltre, sono legati un «anellino di ferro, con una pietrina blu», che la piccola non si toglieva mai, e una luce magica:

una luce ovale, che pareva vagare qua e là sopra il tetto e tutto intorno, proprio a modo di una *palummella* (il famoso gioco dei ragazzi, con uno specchietto che manda una luce rapidissima, abbagliante e veloce, tutto intorno, su un muro, su un albero, illuminando a giorno crepe e foglie, a sorprenderli e renderli meravigliosi; e poi con la stessa rapidità la ritira); una luce così si posò sulla torretta grigia della Casarella, e illuminò una figurina, certo una bimba che era in casa, mentre correva, inseguendo un cerchio di luce rosa-viola sul tetto⁸⁹.

L'atmosfera fiabesca avvolge diverse pagine descrittive del romanzo, come ad esempio:

Dormivano serenamente nelle loro grandi camere stuccate di bianco, con amorini e tende a righe rosa ai balconi, mentre da basso il locandiere già provvedeva ai grandi bricchi di caffè, alle montagne di brioches rosate imbevute di miele, e i servi del piano, apparsi da ogni parte, come gnomi, si davano da fare a strofinare dietro le porte, con immense spazzole rosse, molti indolenti ed eleganti stivali in attesa di essere di nuovo calzati e ammirati⁹⁰.

Pietro Citati ha ravvisato sullo sfondo del *Cardillo* – nei grandi bricchi di caffè, nelle montagne di brioches e negli stivali strofinati con le spazzole rosse, cui potremmo aggiungere le «stoffe che portavano il nome delle più accreditate manifatture belghe: sete e velluti, damaschi e merletti d'inari-

⁸⁷ Ivi, pp. 282, 283, 305 e 308, rispettivamente

⁸⁸ Ivi, p. 149.

⁸⁹ Ivi, p. 178 e 238

⁹⁰ Ivi, p. 32.

vabile bellezza»⁹¹ – l'influenza dell'Opera Buffa⁹². Ha avvertito sensazioni molto simili il critico musicale Luigi Pestalozza, che durante la lettura sente sullo sfondo l'«opera buffa napoletana» e forse «certe sue ancor più melanconiche, e altrettanto eleganti, derivazioni, in particolare le *Nozze mozartiane*...». Dopo aver letto il romanzo, il musicologo scrisse ad Anna Maria Ortese di essere stato affascinato dalla «melanconia illuminata, forte, oppositiva, e di illuminante tristezza» del *Cardillo*, che pure resta «fantasticamente dentro il suo reale mondo irreale»⁹³.

La scrittrice riesce a orchestrare un complesso narrativo, le cui pagine, musicali ed allusive, narrano una favola nata dalla solitudine e dalla memoria, che ha affascinato tanti raffinati lettori. La «grande arte» di Anna Maria Ortese si fonda su un «funambolismo dialettico-stilistico fra ragionevolezza disincantata e irrazionalismo spaventato e spaventoso»⁹⁴ e produce pagine abitate da esseri che creano un mondo fantastico, ma affondano le radici nella realtà:

in questo mondo le cose appaiono e scompaiono, piove, spiove, c'è festa, non c'è più festa; e c'è qualcuno, dietro, che muove ogni cosa. Sono gli Angeli!⁹⁵

Italo Calvino ha insegnato che le fiabe sono vere e abbandonarsi all'universo della fiaba comporta la produzione di metafore, che «segnalano la radicalità di un'esperienza»⁹⁶. Come abbiamo già ricordato, nel 1986 Ortese confidò a Henry Martin di essersi immersa nelle fiabe per allontanarsi dal mondo⁹⁷. In realtà, in quella lettera la scrittrice esternava il più crudo dispiacere per l'insuccesso del *Porto di Toledo*, apparentemente incomprensibile e che invece racchiude l'intima essenza di Anna Maria Ortese. La scrittrice, intimamente legata alle memorie di Toledo, dedicò gli ultimi mesi di vita a correggere minuziosamente le bozze dell'edizione Adelphi del romanzo⁹⁸.

⁹¹ Ivi, p. 134.

⁹² CITATI, *Il cardillo addolorato* cit., p. 366.

⁹³ Cito dalla lettera che Luigi Pestalozza scrisse all'autrice dopo aver letto il *Cardillo addolorato*. Cfr. M. FARNETTI, *Note ai testi*, in A.M. ORTESE, *Romanzi*, vol. II, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Adelphi, Milano 2005, p. 1058.

⁹⁴ F. HAAS, *In difesa dell'inermità*, in ORTESE, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*, cit., pp. 182 e 185.

⁹⁵ ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 178.

⁹⁶ M. LAVAGETTO, *Prefazione*, in I. CALVINO, *Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori 1996 («I Meridiani»), p. XV.

⁹⁷ Cfr. *supra* nota 22.

⁹⁸ A.M. ORTESE, *Il Porto di Toledo*, Adelphi, Milano 1998 (Fabula, 108).

Il Porto di Toledo sarebbe arrivato in libreria pochi giorni dopo la morte della sua autrice e avrebbe dispiegato nuovamente davanti agli occhi dei lettori un mondo cifrato, ma non impenetrabile da chi tenga nel giusto conto le costanti e i simboli provenienti dalla memoria infantile di Ortese.

Riferimenti bibliografici

- ALVARO C., *Ritratto di Melusina*, in *L'amata alla finestra*, in *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, apparati di G. Pampaloni e P. De Marchi, Bompiani, Milano 1990, vol. I, pp. 108-111.
- BOERO P., DE LUCA C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 2012³ (Manuali Laterza, 288)
- BORGHESI A., *La coda dell'Iguana. Palinsesti morantiani in Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», LXVII (2012), n. 6, pp. 681-701
- CALVINO I., *Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 1996 («I Meridiani»).
- CASO V., *Dizionario napoletano Italiano*, compilato nel 1896, Grimaldi & C., Napoli 2006
- CITATI P., *Il cardillo addolorato*, in *La malattia dell'infinito*, Arnoldo Mondadori, Milano 2008, p. 365-370.
- CLERICI L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002
- CROCE B., *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990
- D'ANTUONO N., *Disarmonia nel caleidoscopio napoletano: Ranieri e Ortese*, in «Studi Medievali e Moderni», a. XXI, I, 2017, pp. 139-157.
- DE GIOVANNI N., *L'Iguana di A.M. Ortese, l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, in «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre 1989, pp. 421-430.
- DODDS E.R., *I Greci e l'irrazionale*, introduzione di M. Bettini, nuova edizione a cura di R. Di Donato, presentazione di A. Momigliano, trad. it. di V. Vacca De Bonis, Rizzoli BUR, Milano 2003
- FARNETTI M., *Anna Maria Ortese*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2013, vol. 79
- GIULIANI A., *Ferita dalla realtà si rifugiò nel dolore*, in «La Repubblica» 11 marzo 1998.
- JUNG C.G., KERÉNYI K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, prefazione di M. Trevi, traduzione di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Milano 2012, p. 114-116.
- MARABINI C., *Incontro a Rapallo*, in «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, p. 203.

- MAURI P., *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, in «La Repubblica», 26 maggio 1996, p. 27
- NABOKOV V., *Lezioni di letteratura*, a cura di F. Bowers, introduzione di J. Updike, traduzione dall'inglese di E. Capriolo, Garzanti, Milano 1982
- ORTESE A.M., *L'alone grigio*, Vallecchi, Firenze 1969
- ORTESE A.M., *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1986 (Fabula, 9).
- ORTESE A.M., *Estivi terrori*, con una postfazione di A. Cambria, Roma, Pellicanolibri, 1987
- ORTESE A.M., *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987 (Fabula, 19)
- ORTESE A.M., *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993 (Fabula, 69)
- ORTESE A.M., *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997 (Piccola Biblioteca, 389),
- ORTESE A.M., *Il Porto di Toledo*, Adelphi, Milano 1998 (Fabula, 108).
- ORTESE A.M., *L'Infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti, con una notizia bibliografica di G. Iannaccone, Adelphi, Milano 2000 (Fabula, 127).
- ORTESE A.M., *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 2001 (Fabula, 135).
- ORTESE A.M., *Romanzi. II*, a cura di A. Baldi, M. Farnetti e F. Secchieri, Adelphi, Milano 2005 (La Nave Argo, 9)
- ORTESE A.M., *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, a cura di A. Battista, Archinto, Milano 2011
- ORTESE A.M., *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Adelphi, Milano 2016 (Piccola Biblioteca, 688)
- ORTESE A.M., *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni e del destinatario, Mergozzo, sedizioni, 2016
- PACCAGNINI E., *Ortese. La bambina che sposò il folletto*, in «Corriere della sera», 13 maggio 2001, p. 27
- POLLA-MATTIOT N., «*Il mio paradiso è il silenzio*», in «Grazia», 16 giugno 1996, p. 96
- RAMONDINO F., MÜLLER F.A., *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989
- SERAO M., *Leggende napoletane. Libro d'immaginazione e di sogno. Piccole anime*, con un cenno bio-bibliografico sull'A., a cura di A. Macchia, Pironi, Napoli 1911
- STAJANO C., *Fiaba di un sogno interrotto. La zingara che amava Hugo e ha imparato il lavoro di scrivere*, in «Corriere della sera», supplemento «Scuola», 27 aprile 1988, p. 19
- VITTORI M.V., «*Ho quattro libri in manoscritto*», in «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28
- VOLPE P.P., *Vocabolario Napolitano-Italiano (1869)*, Edizioni Tagliamonte, S. Maria a Vico 2009

Giovanni Savarese

6.

Il mare e il ricordo:
transito dall'infanzia all'adolescenza
nell'opera di Erri De Luca

Non si è scrittori perché si è scelto di dire certe cose, ma perché si è scelto di dirle in un certo modo.

Jean Paul Sartre

Mi pare utile avviare questa riflessione con una citazione che sottolinea ed esalta l'acuta possibilità di introspezione psicologica della prosa di De Luca: «Quando ti viene una nostalgia, non è mancanza, è presenza, è una visita, arrivano persone, paesi da lontano e ti tengono un poco di compagnia». Sono le parole con le quali il misterioso personaggio Rafaniello, uomo venuto da un posto sconosciuto e scampato agli orrori della guerra, capitato a Napoli per sbaglio, perché voleva recarsi a Gerusalemme, si rivolge al giovanissimo protagonista del romanzo *Montedidio*¹. Una presenza misteriosa e picaresca, quella dell'umile calzolaio, che nella bottega di Mastr'Enrico inizia il tredicenne alla vita dei vicoli in una Napoli ricca di mille colori e sospesa tra realtà e sogno. È in questo ambiente che il giovane vive nel vago ricordo di un passato da assaporare chiudendo gli occhi. La nostalgia, scriveva Svetlana Boym in un testo di qualche decennio fa – *The Future of Nostalgia* – «è un sentimento di perdita e spaesamento, ma è anche una storia d'amore con la

¹ E. DE LUCA, *Montedidio*, Feltrinelli, Milano 2001 (per la citazione si veda p. 104). Il protagonista del romanzo è un ragazzo di tredici anni che vive nel quartiere napoletano di Monte di Dio e che, nell'arco di un anno, grazie all'amicizia con personaggi come Rafaniello e Maria, passa dall'infanzia all'età adulta. De Luca, attraverso una scrittura diaristica e immaginifica, ci racconta la Napoli dei quartieri e dei vicoli, ponendosi nell'alveo di una tradizione che affonda le radici in alcuni lavori di Salvatore Di Giacomo e Anna Maria Ortese. Cfr. S. CONTARINI, *Narrare Napoli*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 159-172.

propria fantasia»². Così è per buona parte della produzione narrativa di Erri De Luca³, scrittore napoletano e tra le voci più interessanti del nostro patrimonio letterario degli ultimi venti anni, che si impianta su una prosa poetica formata da parole penetranti ed essenziali che squarciano l'inesorabile fluire del tempo con il recupero della cosiddetta "memoria volontaria". In questa ricostruzione del passato le esperienze vissute si fanno percepire come verità ancora presenti, come vita esistenziale che tenta di opporsi al tempo storico che tutto cancella. D'altra parte, sembra ammonire lo scrittore napoletano, l'uomo contemporaneo è 'strappato' alla storia perché gli mancano fondamenta stabili e/o punti fissi che lo ancorino a qualche verità; le speranze riposte in un futuro vago e non ben definito sono state ripiegate in un passato accolto come luogo di stabilità e affidabilità. Eppure, nella produzione di De Luca, ci sono elementi nei quali presente e passato coincidono, attimi in cui sembra sospendersi il fluire inesorabile del tempo. Lo scrittore, perciò, cerca di afferrare e bloccare quelle rivelazioni improvvise, nel tentativo di restituire

² Il volume è apparso presso la casa editrice americana Basic Books nel 2001. La citazione, invece, la trascrivo dal libro di Z. BAUMAN, *Retrotopia*, trad. it. di M. Cupellaro, Laterza, Bari-Roma 2017, p. XII.

³ Scrittore e poeta nato a Napoli nel 1950. Nell'autunno del 1969 aderisce a *Lotta Continua* per poi lasciare l'impegno politico alla metà degli anni Settanta. Inizia così a viaggiare in Italia e all'estero, svolgendo vari lavori, come operaio qualificato, magazziniere e muratore. Studia da autodidatta diverse lingue, tra cui l'ebraico e traduce alcuni libri della Bibbia. Pubblica il suo primo libro a quasi quaranta anni nel 1989, *Non ora, non qui*, una rievocazione della sua infanzia trascorsa a Napoli e del ricordo della madre. Tra le tante opere e scritti giornalistici ricordiamo *Una nuvola come tappeto* (1991), *Aceto, arcobaleno* (1992), *In Alto a sinistra* (1994), *Alzaia* (1997), *Tu, mio* (1998), *Montedidio* (2001), *Il contrario di uno* (2003), *Mestiere all'aria aperta* (2004), *In nome della madre* (2007), *Il cielo in una stalla* (2008), *Il peso della farfalla* (2009), *Il giorno prima della felicità* (2009), *I pesci non chiudono gli occhi* (2011), *Il torto del soldato* (2012), *La parola contraria* (2015), *La faccia delle nuvole* (2016) e *La natura esposta* (2016). Ha inoltre pubblicato le seguenti raccolte poetiche: *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo* (2005), *L'ospite incallito* (2008), *Bizzarrie della provvidenza* (2014). Inoltre, è traduttore di vari testi biblici (per la collana "I Classici" Feltrinelli ha curato la traduzione di *Esodo/Nomi*, *Giona/Ionà*, *Kohèlet/Ecclesiaste*, *Libro di Rut*, *Vita di Noè/Noah*) e autore di articoli e saggi apparsi su quotidiani e riviste. Infine, nel 2011 ha creato la *Fondazione Erri De Luca* con finalità sociali e culturali. Tanti i saggi e gli articoli su riviste e quotidiani apparsi in questi anni sull'opera dello scrittore napoletano, anche se resta fondamentale la monografia di A. SCUDERI, *Erri De Luca*, Cadmo, Firenze 2002. Dello stesso studioso si veda anche "Un'epica per frammenti: Erri De Luca, il racconto breve, la questione generazionale", in E. CREAZZO, G. LALOMIA, A. MANGANARO, *Le Forme e la Storia. Letteratura, Alterità, Dialogicità, Studi in onore di Antonio Pioletti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

a quei luoghi che le videro nascere le sensazioni che, attraverso la scrittura-ricordo, diventano storie da narrare⁴.

È ciò che accade al bambino-adulto protagonista del romanzo *I pesci non chiudono gli occhi*, pubblicato nel 2011⁵. Si tratta di un racconto lungo nel quale il protagonista rievoca un'estate particolare della sua vita, quella in cui aveva raggiunto i dieci anni e sentiva ormai l'infanzia alle spalle e il mondo della giovinezza alle porte: «Dieci anni era traguardo solenne, per la prima volta si scriveva l'età con doppia cifra. L'infanzia smette ufficialmente quando si aggiunge il primo zero agli anni»⁶. Ma si tratta più di sensazioni che concreti modi di 'essere', poiché lo stesso autore si accorge che: «non succede niente, si sta dentro lo stesso corpo di marmocchio inceppato delle altre estati, rimescolato dentro e fermo fuori. Tenevo dieci anni [...]. Stavo in un corpo imbozzolato e solo la testa cercava di forzarlo»⁷. È un esordio intessuto di tanti orizzonti colorati, collocati in un tempo favoloso che, sin dall'inizio, richiama a un passato frutto di una deliberata forza di volontà, tesa ad evocare eventi, fatti, emozioni prigioniere del tempo. De Luca rievoca, attraverso il meccanismo del ricordo, la sua infanzia trascorsa su un'isola favolosa (è evidente che si tratti di Ischia) in un intreccio di sensazioni visive e auditive tipiche dei paesaggi marini⁸. Il mare, l'infanzia, il rapporto con il mondo degli adulti sono temi ben presenti nella narrativa di Erri de Luca, a partire dal ro-

⁴ Sulla poetica di Marcel Proust e sull'influenza del suo romanzo più famoso, *Alla ricerca del tempo perduto*, nella nostra letteratura del Novecento Cfr. M. MARINONI, *La "funzione Proust" . Memoria, tempo e strutture nella narrativa italiana del primo Novecento*, in «Otto/Novecento», XL, 3, Settembre/Dicembre 2016, pp. 21-50. Come sostiene Attilio Scuderi, è lo stesso De Luca che ci aiuta a definire la funzione di questo 'rigurgito memoriale': «Le mie storie sono tutte costruite con un io narratore, perché l'unica voce che possiedo è quella di uno che ci sta in mezzo e le sta tirando fuori dopo averle trattenute a lungo. Il movente di queste storie è un soprassalto della memoria che spunta alle spalle, un mezzo agguato. I ricordi non stanno in un album, a portata di mano e di consultazione. Stanno in una specie di ghiacciaio di montagna che, ritirandosi, ogni tanto cede un pezzo, un rimasuglio, e costringe uno come me, commosso dal dono, a rianimare le persone prima di farle parlare» (A. SCUDERI, *Erri De Luca*, cit., p. 15). Su questo tema Cfr. F. CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Bari-Roma 2002 e D. SARSINI, *Percorsi dell'autobiografia. Tra memoria e formazione*, Unicopli, Milano 2005.

⁵ E. DE LUCA, *I pesci non chiudono gli occhi*, Feltrinelli, Milano 2011.

⁶ Ivi, pp. 10-11.

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Prendendo a prestito un neologismo del noto comparatista Michele Cometa, potremmo definire la scrittura di Erri De Luca "biopoetica", perché procede per sussulto della memoria. L'io narrante unisce la conoscenza del corpo e la conoscenza della mente, con quest'ultima che si esplica, mediante la narrazione filogenetica, nella paro-

manzo d'esordio *Non ora, non qui* del 1989⁹, un viaggio nella memoria della propria infanzia tra i quartieri di Napoli: l'infanzia, come rileva Giovanni La Rosa, «non è un *locus amœnus*, ma solo il luogo ove rintracciare le origini di una radicata estraneità, della solitudine e dei silenzi del protagonista, le origini cioè di uno stato esistenziale»¹⁰. Per i ragazzi che affollano le pagine di tanti romanzi di De Luca la crescita diventa un trauma, un vero e proprio stravolgimento dell'ordine preesistente. E scopre così che la scrittura può essere una sorta di strumento magico che, forzando le chiusure che ci limitano e ci angustiano, aiuta a scoprire nuovi mondi¹¹.

Questo accade anche al protagonista del romanzo da noi analizzato. A distanza di cinquant'anni, il narratore ricorda il desiderio di diventare grande di quando era un bambino di dieci anni, amico dei pescatori di questa isola del golfo di Napoli e affascinato dal mare e dai suoi segreti. Un amore per quest'ultimo già presente e radicato nel romanzo d'esordio:

Conoscevamo il mare a memoria. Il nostro Tirreno ci addestrava da cuccioli e ci faceva seri. Il nostro Tirreno, la nostra sola età, la pelle messa a sole e a sale, pelurie chiare e nere, spine di ricci, sandali, pizza, sonno. Dove avremmo affidato il cuore a uno scoglio, tanto ci fidavamo; nessuno ci avrebbe rubato la merenda mentre eravamo in mare. Il Tirreno ci rendeva immuni, bambini sacri della sua acqua che era una lingua di madre lupa che ci pettinava. Conoscevamo il sole del tramonto sui muscoli usati, che ci fermava e ci addolciva il buio. Calava a mare, lo vedevamo spegnersi a fuoco viola sull'incerto orizzonte. Per questo fummo tirrenici, perché il giorno ci finiva davanti, in faccia al mare immenso e noto a noi¹².

Cinquant'anni di vita diventano in tal modo una sorta di circonferenza sulla quale il punto d'approdo è il porto dal quale sei partito. L'io narrante

le e quindi nel testo. Cfr. M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

⁹ E. DE LUCA, *Non ora, non qui*, Feltrinelli, Milano 1989. A narrare la storia è un anziano che rievoca la storia della sua famiglia nel dopoguerra a Napoli, recuperando il tempo passato con la funzione della memoria e del silenzio. Cfr. I. LANSLOTS, *Il silenzio in Erri De Luca: spazio e tempo* differenti, «Narrativa», 1996, 10, pp. 229-245; M. SPUNTA, *A balanced displacement: images of vision and silence in Erri De Luca's Non ora, non qui*, «Forum italicum», 2001, 2, pp. 383-402.

¹⁰ G. LA ROSA, 'Sono cittadino del Mediterraneo'. *Erri De Luca il poeta e il mare*, «Symposia Melitensia», 13, 2017, p. 120.

¹¹ Cfr. M. TOUZOVIRT, *La scrittura autobiografica come giustificazione di un percorso*, «La nuova ricerca», 2010, 19, pp. 257-266.

¹² DE LUCA, *Non ora, non qui*, cit. pp. 29-30.

ci porta direttamente sulla spiaggia, raffigurando la scena di questo bambino che osserva i pescatori e parla con il mare¹³, questa immensa distesa d'acqua che contribuisce a cristallizzare e sublimare la sua solitudine, per effetto della quale comunque riesce lo slancio propulsivo capace di traghettarlo fuori da quella età ritenuta troppo "piccola", l'età in cui

continuavo a leggere qualche giornoletto illustrato, ma di più i libri che mi riempivano il cranio e mi allargavano la fronte. Leggerli somigliava a prendere il largo con la barca, il naso era la prua, le righe onde. Andavo piano, a remi, qualche parola non capita la lasciavo stare, senza frugare nel vocabolario. In attesa di intenderla, restava approssimata. Dovevo arrivarci da solo, definirmela attraverso altre occasioni, a forza di incontrarla¹⁴.

Egli rivive tutta la difficoltà di essere bambini e adolescenti poi; confrontarsi con il proprio corpo e soprattutto con la propria mente in continua trasformazione; relazionarsi con i propri coetanei e con l'ambiente in cui si vive. Ridisegna così nel foglio le situazioni che mettono a dura prova le capacità di chi tenta a fatica di 'costruire la propria presenza nel mondo'. Ai naturali cambiamenti del corpo si accompagnano i complicati sviluppi della coscienza: l'apprendistato formativo avviene entro le mura domestiche, in quell'ottica comune a molti romanzi di formazione del Novecento, che sostituisce alle dinamiche della socializzazione del protagonista quelle private dei conflitti interpersonali. A voler richiamarne, fra i tanti del panorama letterario italiano della seconda metà del Novecento, vengono alla mente situazioni e personaggi di uno dei libri più famosi di Elsa Morante: *L'isola di Arturo*¹⁵.

¹³ Come rileva SCUDERI, *Erri De Luca*, cit., «le pagine marine di De Luca ripercorrono un rapporto di fusione con la natura, un felice e rousseauiano stato di compenetrazione col creato» (p. 25). Il mare, l'isola, i ricordi d'infanzia, l'incontro con una ragazza e l'amore per la pesca, sono tutti temi presenti anche nel romanzo *Tu, mio* (1998), che racconta, attraverso la voce narrante di un ragazzo sedicenne, il brusco passaggio dall'adolescenza all'età adulta.

¹⁴ DE LUCA, *I pesci non chiudono gli occhi*, cit., p. 22.

¹⁵ Il romanzo fu pubblicato dalla casa editrice Einaudi di Torino e lo stesso anno vinse il Premio Strega con 155 voti a favore su 310 votanti, esattamente il cinquanta per cento. *L'isola di Arturo* è il racconto del difficile percorso di crescita di un quindicenne, Arturo Gerace, e del suo rapporto con il padre. Un romanzo di formazione in cui si intrecciano elementi realistici ed elementi fiabeschi, le immagini simboliche di una struggente nostalgia per la vita libera e naturale. Sull'analisi della figura del giovane protagonista dell'opera di Elsa Morante segnalò i seguenti lavori: M. SANTORO, *Il "mondo" dei giovani morantiani*, «Esperienze letterarie», 2005, n. 1, pp. 77-97; B. MANETTI, *Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese*, «Pa-

Anche la vicenda di Arturo si svolge su un'isola, Procida, con l'io narrante che vive la sua adolescenza in maniera solitaria, scontrandosi ben presto con la dura realtà materiale e precaria del suo quotidiano. Il mare, alcune figure femminili che entrano d'improvviso nella sua vita, la figura del padre, tanto ammirato dal ragazzo quanto distante e disinteressato nella realtà, fanno sicuramente da modello per il romanzo di De Luca. Eppure il ricorso, consapevole o inconsapevole che sia, non toglie originalità alla narrazione di Erri, che si dipana secondo i codici dello stile fiabesco, poiché descrive il percorso di formazione del protagonista che, attraverso una serie di peripezie e di errori e l'intervento di un aiutante, giunge a salvarsi e a diventare grande secondo gli schemi dei 'riti di passaggio'¹⁶.

La sua amicizia con una ragazzina del Nord di due anni più grande, amante di libri gialli e degli animali, è una di quelle scoperte che aiutano ad aprire le porte del nostro universo, a farci guardare con stupore al di più che sta fuori di noi e al di più ancora nascosto e misterioso che sta dentro di noi¹⁷. La ragazzina rivela un temperamento ingenuamente pervasivo, come da saputella e le sue domande sul comportamento riservato e appartato del ragazzo, quasi repulsivo rispetto al gruppetto dei compagni che giocavano a pallone sulla sabbia, sembrano rivelare un personaggio quasi onnisciente, che conosce la verità e ha capito la natura timida e solitaria del suo interlocutore, ancor prima delle sue parole: «non ci so stare, non mi piacciono i loro giochi. Il pomeriggio vado a nuotare o alla spiaggia dei pescatori a vedere la tirata delle reti»¹⁸. La volontà di crescere è per il protagonista ancora e sempre un desiderio impellente che precede l'incontro salvifico con la ragazzina, ricevendo tuttavia una decisa accelerazione dall'incontro con

ragone», 2011, 93-94, 95, pp. 104-123; Nz. D'ANTUONO, «*E voi, marosi abracadabran-teschi, / piombate sul mio cuore e ripulitelo*». *Strutture simboliche dell'isola di Arturo*, in S.S. DIMITRIEVIC, M.R. LETO, P. LAZAREVIC DI GIACOMO (a cura di), *Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento. Miscellanea internazionale*, Edizione Istituto di Letteratura e Arte, Belgrado 2013, pp. 593-613, G. DELL'AQUILA, *L'inguaribile desiderio di essere un ragazzo: Elsa Morante e Arturo Gerace*, «*Rivista di Letteratura italiana*», 2016, n. 3, pp. 141-152. Infine, interessante il lavoro, che analizza il difficile passaggio all'età adulta di giovani protagonisti di alcuni romanzi italiani della seconda metà del Novecento, di E. MONDELLO, *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, «*Esperienze letterarie*», 2017, n. 1, pp. 23-34.

¹⁶ Cfr. A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, trad. it. di M.L. Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

¹⁷ Cfr. S. MICALI, *L'innamoramento*, Laterza, Roma-Bari 2001 e F. BORRUSO e L. CANTATORE (a cura di), *Il primo amore: l'educazione sentimentale nella pedagogia narrativa*, Guerini, Milano 2013.

¹⁸ DE LUCA, *I pesci non chiudono gli occhi*, cit., p. 26.

lei. Accanto a questa relazione che nasce persiste e diventa protagonista l'universo parallelo dell'amore grande per il mare, la curiosità di osservarne l'immensità e le sponde, in un incrocio biunivoco di pensieri. Il mare, che dall'altra parte dell'oceano vede la presenza del padre, emigrato negli Stati Uniti in cerca di lavoro, di cui Erri avverte la sofferta assenza, rappresenta per l'io narrante un luogo di sicurezza nel quale potersi difendere da tre ragazzi di qualche anno più grandi gelosi dell'amicizia con la ragazza:

Sono andato a fare l'ultimo bagno. Uno dei ragazzini, un grassone, mi è venuto dietro. Ho sentito che diceva agli altri 'Mo' lo faccio bere'. Non sono tornato indietro all'ombrellone, sono sceso in acqua. Si è tuffato di pancia e veniva verso di me, nuotava sbattendo le braccia sull'acqua. Mi sono rigirato sul dorso e ho battuto il mio nuoto imparato in piscina. Sono allenato, non ce la faceva a starmi dietro, ha arrancato, è tornato a riva. Ho nuotato fino a una spiaggetta e sono arrivato a piedi all'ombrellone¹⁹.

A mare si sentiva al sicuro, sulla spiaggia no, perché incalzato dai tre ragazzi decisi a fargliela pagare a tutti i costi. Ma Erri medita una ritorsione, nascondendo un riccio sotto la sabbia e uno di loro si punge. I tre riprendono l'aggressione quando il protagonista si reca al bar della spiaggia a comprare due ghiaccioli per sé e per la ragazza, e uno schiaffo di uno dei ragazzi glieli fa cadere sulla sabbia. La ragazza assiste da lontano alla scena e invita il suo piccolo amico a prestare attenzione alla voglia di vendetta dei bullettini, non vuole che gli facciano del male, lo invita ad essere prudente e a proteggersi. Entrano in acqua insieme come se il mare fosse un rifugio dalle violenze, nuotano l'uno accanto all'altro e il ragazzo fa un discorso sorprendente: le confessa che non ha paura, desidera anzi essere picchiato, perché un urto violento possa finalmente liberare il suo corpo bambino, un corpo che non gli piace e non sopporta più:

Il mio corpo non mi sta a cuore e non mi piace. È infantile e io non sono più così. Lo so da un anno, io cresco e il corpo no. Rimane indietro. Perciò pure se si rompe, non importa. Anzi, se si rompe, da lì dovrà venire fuori il corpo nuovo [...]. Uscimmo a respirare, lei teneva ancora la mia mano. Mantenere, il mio verbo preferito, era successo. Come fa a saperlo? Pensai e mi risposi: lo sa e basta. Non avevo toccato niente di così liscio fino allora. Ora so neanche fino a oggi. Glielo dissi, che il suo palmo di mano era meglio del cavo di conchiglia, mentre risalivamo a riva, staccati²⁰.

¹⁹ Ivi, p. 36.

²⁰ Ivi, p. 47.

La volontà di crescere è dunque per il protagonista un desiderio che precede l'incontro con la ragazzina, ricevendo tuttavia un'accelerazione dalla conoscenza di lei. Egli ha soltanto dieci anni, ma i suoi pensieri e le sue aspirazioni sono cambiati in fretta: la storia, come evidenzia Leonardo Acone in un suo illuminante lavoro sull'infanzia e i suoi svelamenti e/o negazioni, «con la sua ineludibile verità, diviene spazio narrativo, contesto nel quale ogni microstoria ha diritto di essere raccontata, palesata, scoperta, denunciata, svelata»²¹.

A differenza di tante storie della nostra letteratura otto-novecentesca, ad esempio i ragazzi protagonisti dei racconti di Moravia o il classico *Agostino* (1944) dello stesso autore²² (in cui si narra la storia di un tredicenne che vive il distacco del mondo sicuro dell'infanzia, in una condizione di incertezza ancora lontana dalla maturità dell'età adulta) per Erri il binomio infanzia-giovinezza rappresenta un compimento esistenziale che conduce il bambino alla maturità e all'entrata nella vita adulta in maniera consapevole e felice, anche se il transito costerà un sacrificio. Qui, anche per amore della ragazzina, il ragazzo Erri si convince che c'è bisogno di un gesto forte, una sorta di 'rottura' nella *routine* quotidiana²³. Non teme il dolore fisico, nulla gli fa più paura che restare ancorato ad un'infanzia che ormai non c'è più, è deciso ad affrontare qualsiasi pericolo anche ad affrontare le percosse pur di rompere quel 'corpo bambino':

²¹ L. ACONE, *L'Ottocento letterario italiano tra infanzia svelata e infanzia negata*, in M. CORSI (a cura di), *La ricerca pedagogica in Italia. Tra innovazione e internazionalizzazione*, Pensa Editore, Lecce 2014, p. 346.

²² In *Agostino* il passaggio del giovanissimo protagonista dal mondo adolescenziale a quello degli adulti è vissuto con alienazione e impotenza. La delusione del ragazzo di fronte al mondo adulto nasce dalla irrimediabile perdita di una stato di ingenuità che in un certo senso salva chi ancora non conosce pienamente la vita e le sue difficoltà. Su questo tema Cfr. A. ALOISI, *Memoria e infanzia in Agostino*, «Rivista di Filosofia», 2, 2010, pp. 187-210. Sulla 'perdita dell'innocenza', intesa come caduta della purezza e della incoscienza infantile, vedi N. D'ANTUONO, *L'universo immaginario di Alberto Moravia: un paradigma*, Carabba, Lanciano 2017.

²³ Il tema del 'pestaggio', inteso come rito di passaggio dall'età fanciulla a quella adulta, non è nuovo nella Letteratura italiana. Pensiamo, infatti, al racconto *Nove lune*, presente nell'opera *I ventitre giorni della città di Alba* (1952) di Beppe Fenoglio, nel quale il giovane protagonista Ugo, venuto a conoscenza della gravidanza della fidanzata, ha una violenta discussione con i familiari di lei e sottostà senza reagire al pestaggio dal quale ne esce ormai 'adulto'. Cfr. B. FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*, Einaudi, Torino 1975, pp. 149-162.

In cucina ho pensato di prendere il coltello per difendermi. E mi sono stupito: un coltello, per difendermi? Perché? Devo buttare via questo corpo di bambino che non si decide a crescere. Altro che coltello, devo andare in cerca di quei tre e farmele dare fino a che non si rompe il guscio²⁴.

Ritorna al porto, sapendo che avrebbe incontrato quei tre che, accortisi che è solo, lo circondarono e lo malmenarono. Così il ragazzo si risvegliò su un letto dell'ospedale, con il naso rotto, escoriazioni su tutto il corpo e tre punti di sutura sulla fronte. La mamma, preoccupata di quanto successo al proprio figlio, continuava a chiedergli chi fosse stato ad averlo ridotto in quel modo, senza ricevere alcuna risposta: «mamma insisteva a chiedere, non rispondevo. Non potevo spiegarle che me li ero andati a cercare quei colpi, per costringere il corpo a cambiare»²⁵. L'atto di 'rottura' è avvenuto e il processo di adultizzazione trova modo di manifestarsi il giorno seguente quando a casa di Erri giunge un carabiniere della locale stazione insieme ai tre aggressori, tutti accompagnati coattivamente dalle rispettive madri. Qualcuno ha visto ed ha informato le forze dell'ordine. Ma il protagonista, ormai divenuto esperto 'ragazzo di vita'²⁶, preferisce non denunciare i tre bulli, trincerandosi dietro un comodo non ricordo, smascherato subito dal carabiniere. Come in ogni romanzo di formazione²⁷, tipico delle situazioni fiabesche, il protagonista si è trovato di fronte ad una 'prova da superare', che ha avuto come primaria conseguenza la piena acquisizione del sé, in quanto individuo che si rapporta con l'ambiente esterno al nucleo familiare e con il gruppo dei pari.

Così anche il Nostro ha finalmente esaurito un processo di formazione e conquistato un nuovo equilibrio: è diventato cioè un adulto, o non è più un bambino; ha acquisito la consapevolezza delle insidie che lo aspettano. Ha compiuto, insomma, quel 'rito di passaggio' caratteristico del mondo fia-

²⁴ DE LUCA, *I pesci non chiudono gli occhi*, cit., p. 50.

²⁵ Ivi, p. 53.

²⁶ Quanta l'eredità del romanzo *Ragazzi di vita* (1955) di Pasolini! Un testo oggi di inaspettata attualità, perché l'universo della devianza giovanile ci appare molto simile, nella sostanza, al mondo giovanile emarginato e tristemente noto delle nostre grandi città. Sulla conoscenza del mondo delle borgate romane e dei giovanissimi protagonisti del suo romanzo cfr. D. MARASCHIN, *Ricerche sul campo nel periodo 1950-60: Pasolini antropologo?*, «The italianist», 2004, 2, pp. 169-207.

²⁷ Fondamentale nello studio di questo argomento resta il saggio di F. Moretti, *Il romanzo di formazione*. Einaudi, Torino 1999. M.C. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Edizioni Ets, Pisa 2007 raccoglie, invece, gli Atti del Convegno organizzato dalla Società italiana per lo studio della modernità letteraria svoltosi a Firenze nel giugno 2005.

bescò²⁸, che un adolescente deve affrontare, lontano dalla propria casa, per rientrare ‘adulto’ nella società. La trasformazione che coinvolge il protagonista non è legata a variazioni o mutamenti che provengono dall’esterno, ma è uno spostamento del punto di riferimento: l’immagine di ciò che si è non coincide più con ciò che si pensa e si sente di essere o si vuole diventare. Alcune certezze vengono meno e il ragazzo, nel porsi davanti alla nuova e agognata realtà, cambia i modelli di comportamento. La ‘fatica del crescere’ si misura, così, proprio nello sviluppo della capacità di giudizio e di scelta del ragazzo, nella consapevolezza e nell’accettazione del proprio cambiamento e nella gestione dei rapporti con gli adulti. Il processo è ben rappresentato nel discorso tra il carabiniere ed Erri, bloccato nel letto per le percosse ricevute:

Li ho portati qua per dargli una lezione, fargli vedere quello che hanno fatto in tre contro uno e pure più grandi. Sei ‘nu guaglione a posto e lo capisco che non vuoi denunciarli. Ma è un atto di ufficio, non dipende da te. È un’azione dello stato. So che non li denunci per generosità, non per paura. Dimmi solo se per te basta così [...]. Feci sì con la testa. Mi stavano tornando le lacrime per quelle parole, per la voce giusta che mi trattava da persona. Per lui in quel momento non ero un bambino. Ma lacrime non potevano uscire, il gonfio impediva²⁹.

E ‘l’effetto mutamento’ matura definitivamente con la visita della ragazzina a casa di Erri, quando lei lo rimprovera ribadendogli con fermezza che «non esiste in natura che tre maschi si avventino contro uno. Questo è ora un affare di giustizia. So che non hai voluto denunciarli. Così la giustizia è più difficile, deve inventare una strada nuova. Meglio se facevi il tuo dovere di cittadino e affidavi il tuo caso alla legge»³⁰. Prima ‘amore’, poi ‘giustizia’; è così che nel vocabolario del cuore entrano, attraverso quella ‘rottura’ provocata con la forza, per la prima volta nella sua vita, parole che producono evidenti trasformazioni accompagnandolo verso l’età adulta, nelle sue future esperienze di lotta e di vita.

La parte finale del romanzo vede protagonista la ragazzina, di cui l’io narrante dice di non ricordare né il nome né la città del nord da cui proveniva, ribadendo sommessamente, mentre tenta di scrivere con circospezione quanto gli è accaduto, che «cinquant’anni di lasco non giustificano. Di

²⁸ Secondo l’articolazione individuata per le fiabe dallo studioso russo Vladimir Propp.

²⁹ DE LUCA, *I pesci non chiudono gli occhi*, cit., p. 57.

³⁰ Ivi, pp. 58-59.

lei mi vengono le frasi mentre avanzo a scrivere, si aggiungono dettagli precisi e niente nome. Potrei piazzargliene uno, magari anche appropriato, un nome della mitologia greca, ma diventerei uno del mestiere, uno che inventa»³¹.

In De Luca, attraverso una scrittura infarcita di parole auliche e dialettali³², con costrutti paratattici, c'è un tempo interiore che non ha niente a che vedere con il contesto o con la situazione storica che racconta; un tempo che lo scrittore sa trasformare a modo proprio in dati esperienziali. Così, tra l'ordine perentorio della ragazzina di voler sistemare una 'questione di giustizia' prima della sua partenza dall'isola, e la scena finale, che racchiude il punto di svolta di tutta la trama, il racconto si snoda in una sorta di soliloquio dell'io narrante. Esso rimescola passato e presente, ricordando alcune tappe salienti della sua vita di bambino prima e di adulto poi in tono elegiaco: la evocazione del rapporto tra il padre e la madre, i suoi viaggi che lo hanno portato lontano da Napoli e dai luoghi della sua infanzia, le lotte politiche, le proteste, gli scioperi della stagione sessantottina³³.

Riavvolgiamo ora il nastro e gustiamoci il finale! L'ordine ricevuto dalla ragazzina Erri lo prende alla lettera; si reca in cabina e assiste allo scontro fisico tra due dei tre ragazzi descritto in maniera cruenta:

al più alto riuscì in velocità il primo pugno in faccia. Il grosso si portò le mani alla bocca, l'altro profitto per un calcio alla pancia. Erano due nemici, non più solo rivali. Il grasso reagì da cinghiale caricando a testa bassa per andare a afferrare. Prese un calcio ma arrivò alla presa. Per lo slancio cadde addosso all'altro e se lo trovò sotto. Si mise a scaricare pugni a tutto braccio, ma alla rinfusa. Quello sotto si difendeva ma ne prendeva pure di potenti

³¹ Ivi, p. 66.

³² Sulla maestria di De Luca nel miscelare sapientemente lo stile aulico e corrente del registro linguistico, non disdegnando parole e/o espressioni del dialetto, la critica è abbastanza concorde, a tal proposito Cfr. *Erri De Luca, dialetto e dialettalità da 'bocca a orecchio'*. Intervista a cura di Giovanni Tesio, «Letterature e dialetti», 2014, 7, pp. 97-100.

³³ Sugli anni della militanza politica di De Luca, a partire dal Gruppo Agitazione Operai-Studenti fino a Lotta Continua, Cfr. D. VITTOZ, *Guerre et violence. Matrices traumatiques de l'écriture d'Erri De Luca*, «Cahiers d'études italiennes», 2004, 1, pp. 119-142 e J. CLAUDE ZANCARINI, «La prima pietra tirata». *Religion et politique chez Erri De Luca*, «Cahiers d'études italiennes», 2009, 9, pp. 145-155. Restano, tuttavia, fondamentali le due interviste presenti in M. SPUNTA, «Prima persona»: *intervista a Erri De Luca*, «Annali d'italianistica», 2000, 18, pp. 459-474 e A. SCUDERI, *Dialogo con Erri De Luca*, in *Erri De Luca*, cit., pp. 123-142, che aiutano a comprendere a tutto tondo gli anni della formazione e il mondo narrato dallo scrittore napoletano.

[...]. Arrivarono ancora altri colpi avvelenati di odio ma stremati. Infine si afferrarono i capelli e in un'ultima avvinghiata arrivarono a mordersi, gridando di dolore tutti e due. Si staccarono vinti dai colpi e per lo sfinimento. Raggomitolati sulla sabbia cercavano di trattenere il grido che era uscito e che voleva ancora avere sfogo³⁴.

L'obiettivo della ragazzina era così raggiunto; ella aveva fatto in modo che, attraverso un feroce duello, i due contendenti si massacrassero di botte per fare loro, ancora a terra rannicchiati dal dolore, assistere alla scena che consacrava la vittoria di Erri: un bacio inaspettato sulla sua bocca che lo lasciò immobile a guardarla, con la sola forza di risponderle, alla domanda della ragazzina «ma tu non chiudi gli occhi quando baci?», che «i pesci non chiudono gli occhi». Insomma, in quella estate il ragazzo scopre l'amore sotto le fattezze di un corpo e due occhi belli da guardare, anche se il rammarico resta grande in lui perchè non si era fatto trovare già pronto alla prima vera prova di maturità:

avevo mancato. Non ero stato chi chiedo di essere. Chiedo a me stesso e mi sgomento di trovarmi scarso. Prima di allora ammettevo la mia impotenza di bambino, che si sfogava in lacrime, ma dopo i colpi incassati, dopo le ferite, l'avevo superata, consegnandomi ai cambiamenti violenti. E alla prima prova di comportarmi da persona nuova, neanche avevo riconosciuto l'occasione³⁵.

In quel richiamo allo stato di coscienza del passato, con il tempo che continua inesorabilmente a scorrere, De Luca riesce a cogliere quegli attimi, quelle emozioni semplici e genuine, quei luoghi apparentemente reali lasciando il lettore sospeso in un'atmosfera di tipo fiabesco:

se ne aggiunsero ancora, di baci tra le barche. Dopo ognuno mi accorgevo di crescere, più delle ferite. Non chiedeva più di chiudere gli occhi. Vedevo le sue palpebre abbassarsi, e poi serrarsi al momento preciso del contatto di labbra. Mi passò anche le dita tra i capelli, mi studiava la faccia, le spuntava un sorriso e poi di nuovo un bacio. Le mani si facevano carezze³⁶.

Si tratta – come appare chiaro dalle ampie citazioni – di un testo di grande suggestione e di una sua specifica originalità. Alla narrativa italiana contemporanea esso si lega per la sua aderenza al reale, recuperato con un

³⁴ DE LUCA, *I pesci non chiudono gli occhi*, cit., p. 97.

³⁵ Ivi, p. 103.

³⁶ Ivi, p. 113.

procedimento di interiorizzazione che è una vera e propria reinvenzione. A questo carattere si unisce, ed è una parziale novità, un ricco autobiografismo che l'uso di metafore tende a trasferire nel mondo del fiabesco³⁷. Questo stare coi piedi rigorosamente piantati nel reale ma con la pervicace attenzione a leggere dentro di sé, perché da lì comincia a dipanarsi l'universo, è forse la ragione del successo di Erri De Luca presso i giovani. Più di altri autori egli sembra indicare che è estremamente difficile mettere ordine nei ritmi della coscienza individuale, sempre più profonda della profondità del mare che egli amava.

Riferimenti bibliografici

- ACONE L., *L'Ottocento letterario italiano tra infanzia svelata e infanzia negata*, in M. CORSI (a cura di), *La ricerca pedagogica in Italia. Tra innovazione e internazionalizzazione*, Pensa Editore, Lecce 2014, pp. 345-352.
- ALOISI A., *Memoria e infanzia in Agostino*, «Rivista di Filosofia», 2, 2010, pp. 187-210.
- BAUMAN Z., *Retrotopia*, trad. it. di M. Cupellaro, Laterza, Bari-Roma 2017.
- BORRUSO F., CANTATORE L. (a cura di), *Il primo amore: l'educazione sentimentale nella pedagogia narrativa*, Guerini, Milano 2013.
- CAMBI F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Bari-Roma 2002.
- CAMPAGNARO M. (a cura di), *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, Donzelli Editore, Roma 2014.
- COMETA M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- CONTARINI S., *Narrare Napoli*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 159-172.
- CREAZZO E., LALOMIA G., MANGANARO A., *Le Forme e la Storia. Letteratura, Alterità, Dialogicità, Studi in onore di Antonio Pioletti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.
- D'ANTUONO N., *L'universo immaginario di Alberto Moravia: un paradigma*, Carabba, Lanciano 2017.
- D'ANTUONO N., «E voi, marosi abracadabranteschi, / piombate sul mio cuore e ripulitelò». *Strutture simboliche dell'isola di Arturo*, in S.S. Dimitrievic, M.R. LETO, P. LAZAREVIC DI GIACOMO (a cura di), *Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento. Miscellanea internazionale*, Edizione Istituto di Letteratura e Arte, Belgrado 2013, pp. 593-613.

³⁷ Cfr. *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, a cura di M. Campagnaro, Donzelli Editore, Roma 2014.

- DELL'AQUILA G., *L'inguaribile desiderio di essere un ragazzo': Elsa Morante e Arturo Gerace*, «Rivista di Letteratura italiana», 2016, n. 3, pp. 141-152.
- DE LUCA E., *Non ora, non qui*, Feltrinelli, Milano 1989.
- DE LUCA E., *Montedidio*, Feltrinelli, Milano 2001.
- DE LUCA E., *I pesci non chiudono gli occhi*, Feltrinelli, Milano 2011.
- FENOGLIO B., *I ventitre giorni della città di Alba*, Einaudi, Torino 1975.
- LANSLOTS I., *Il silenzio in Erri De Luca: spazio e tempo differenti*, «Narrativa», 1996, 10, pp. 229-245.
- LA ROSA G., *'Sono cittadino del Mediterraneo'. Erri De Luca il poeta e il mare*, «Symposia Melitensia», 13, 2017, pp. 119-128.
- MANETTI B., *Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese*, «Paragone», 2011, 93-94, 95, pp. 104-123.
- MARASCHIN D., *Ricerche sul campo nel periodo 1950-60: Pasolini antropologo?*, «The italianist», 2004, 2, pp. 169-207.
- MARINONI M., *La "funzione Proust". Memoria, tempo e strutture nella narrativa italiana del primo Novecento*, in «Otto/Novecento», XL, 3, Settembre/Dicembre 2016, pp. 21-50.
- MICALI S., *L'innamoramento*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- MONDELLO E., *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone editore, Roma 2017.
- MONDELLO M., *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, «Esperienze letterarie», 2017, n. 1, pp. 23-34.
- MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.
- PAPINI M.C., FIORETTI D., SPIGNOLI T. (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Edizioni Ets, Pisa 2007.
- SANTORO M., *Il "mondo" dei giovani morantiani*, «Esperienze letterarie», 2005, n. 1, pp. 77-97.
- SARSINI D., *Percorsi dell'autobiografia. Tra memoria e formazione*, Unicopli, Milano 2005.
- SCUDERI A., *Erri De Luca*, Cadmo, Firenze 2002.
- SPUNTA M., *A balanced displacement: images of vision and silence in Erri De Luca's Non ora, non qui*, «Forum italicum», 2001, 2, pp. 383-402.
- TOUZOVIRT M., *La scrittura autobiografica come giustificazione di un percorso*, «La nuova ricerca», 2010, 19, pp. 257-266.
- VAN GENNEP A., *I riti di passaggio*, trad. it. di M.L. Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- VITTOZ D., *Guerre et violence. Matrices traumatiques de l'écriture d'Erri De Luca*, «Cahiers d'études italiennes», 2004, 1, pp. 119-142.
- ZANCARINI J.C., *"La prima pietra tirata". Religion et politique chez Erri De Luca*, «Cahiers d'études italiennes», 2009, 9, pp. 145-155.

Indice dei nomi

- Acone, Leonardo, 9n, 46, 88 e n, 93
Aloisi, Alessandra, 88n, 93
Alvaro, Corrado, 69n, 78
Anaya, Juan Mata, 20 e n, 36
Antoniazzi, Anna, 16n, 17
Ardissino, Erminia, 25n, 35
Ariosto, Ludovico, 21
Ascenzi, Anna, 17, 20n, 36
Baccini, Ida, 38
Baldi, Andrea, 59, 64n, 77n, 79
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 43n, 46
Barrie, James, 9
Battista, Adelia, 58n, 59, 61n, 79
Bauman, Zigmunt, 82n, 93
Bellezza, Dario, 58n, 61n, 63, 64n
Berardini, Valentina, 23 e n, 35
Bernardo di Chiaravalle, santo, 34
Bertelli, Luigi (Vamba), 9, 24 e n
Beseghi, Emy, 14n, 15 e n, 17
Bettelheim, Bruno, 16n, 17, 46
Bettini, Maurizio, 66n, 78
Blezza Picherle, Silvia, 17, 20n, 35
Bloom, Harold, 39n, 46
Boero, Pino, 17, 24n, 35, 46, 56n, 58, 78
Boggione, Valter, 30n
Bonura, Giuseppe, 12n, 17
Borghello, Giampaolo, 10n, 17
Borghesi, Angela, 49n, 52 e n, 58, 59, 78, 79
Borruso, Francesca, 86n, 93
Bowers, Fredson, 58n, 61n, 79
Boym, Svetlana, 81
Brelich, Angelo, 70n, 78
Buongiorno, Teresa, 16 e n, 17
Buzzati, Dino, 10 e n, 17
Cacciaguida, 34
Calandra, Giuseppe, 24n, 36
Calvino, Italo, 12 e n, 17, 51 e n, 56 e n, 58, 77 e n, 78
Cambi, Franco, 83n, 93
Cambria, Adele, 58, 71, 79
Cantatore, Lorenzo, 24n, 36, 86n, 93
Capriolo, Ettore, 58n, 61n, 79
Carlo I d'Angiò, re di Napoli, 30n
Casadei, Alberto, 12n, 17, 22n, 36
Casella, 30
Caso, Vincenzo, 61n, 78
Catone, Marco Porcio, *detto* Uticense, 30, 33
Cavalcanti, Cavalcante del, 28
Cechov, Antòn, 49-50, 58
Cervantes, Miguel de Saavedra, 21
Cesare, Gaio Giulio, 29, 30
Chiosso, Giorgio, 24n, 36
Cimabue, Cenni di Pepe, *detto*, 31n
Citati, Pietro, 64n, 76, 77n, 78
Clerici, Luca, 49n, 50, 55, 58, 62n, 63n, 65n, 78
Collodi, Carlo, 9, 13 e n, 17, 38-46, 55 e n, 58
Cometa, Michele, 83n, 84n, 93
Comitangelo, Marianna, 23n, 36
Contarini, Silvia, 81n, 93
Corsi, Michele, 9n, 17, 88n, 93
Creazzo, Eliana, 82n, 93
Croce, Benedetto, 63n, 78
Cupellaro, Marco, 82n, 93
D'Antuono, Nicola, 88n, 93
D'Antuono, Nunzia, 67n, 78, 86n, 93
Dante, Alighieri, 19-36
De Angelis, Violetta, 31n
De Giovanni, Neria, 67n, 78
De Luca, Carmine, 24n, 35, 46, 56n, 58, 78

- De Luca, Erri, 10, 81-94
 De Marchi, Pietro, 69n, 78
 De Martino, Delio, 23n, 36
 De Palma, Annamaria, 23 e n, 36
 De Sanctis, Francesco, 21
 Defoe, Daniel, 37-47
 Dell'Aquila, Giulia, 86n, 94
 Della Tosa, Rossellino, 33
 Delle Vigne, Pier, 28
 Di Donato, Riccardo, 66n, 78
 Di Giacomo, Salvatore, 81n
 Di Paolo, Paolo, 25n, 36
 Dimitrievic Seatovic, Svetlana, 86n, 93
 Dodds, Erich R., 66n, 78
 Domiziano, Tito Flavio, 31n
 Donati, Corso, 33n
 Donati, Forese, 33n
 Donati, Piccarda, 33 e n
 Donati, Simone, 33n
 Faeti, Antonio, 16 e n
 Farnetti, Monica, 50n, 59, 64n, 65n, 68n, 77n, 78, 79
 Fava, Sabrina, 24n, 25 e n, 36
 Federico II di Svevia, 30
 Fenoglio, Beppe, 88n, 94
 Fernandez, Claudia, 31n
 Fioretti, Daniele, 89n, 94
 Francesco d'Assisi, san, 34
 Galasso, Giuseppe, 63n, 78
 Gargano, Trifone, 23 e n, 36
 Gasparini, Adalinda, 16n, 17
 Gherardesca, Ugolino della, 29 e n
 Giuliani, Alfredo, 64 e n, 65n, 66n, 78
 Giunta, Claudio, 21n, 36
 Giustiniano, imperatore romano, 34
 Gozzi, Francesco, 39n, 47
 Grilli, Giorgia, 14n, 15n, 17
 Grimaldi, Marco, 20n, 36
 Guinizzelli, Guido, 31n
 Haas, Franz, 59, 64, 65 e n, 77n
 Heidegger, Martin, 16
 Iannaccone, Giuseppe, 50n, 54n, 59, 61n, 68n
 Jung, Carl Gustav, 69, 70n, 78
 Kerényi, Károly, 70n, 78
 La Rosa, Giovanni, 84 e n, 94
 Lalomia, Gaetano, 82n, 93
 Lanslots, Inge, 84n, 94
 Lavagetto, Mario, 12n, 17, 77n, 78
 Lazarevic Di Giacomo, Persida, 86n, 93
 Leonelli, Giuseppe, 12n, 17
 Leto, Maria Rita, 86n, 93
 Lollo, Renata, 20n, 36
 Lonardi, Gilberto, 22 e n, 36
 Macchia, Achille, 61n, 79
 Maltoni, Maria, 56 e n, 57, 58
 Manetti, Beatrice, 85n, 94
 Manganaro, Andrea, 82n, 93
 Mantegazza, Raffaele, 23n, 36
 Marabini, Claudio, 64 e n, 78
 Maraschin, Donatella, 89n, 94
 Mari, Giuseppe, 42n, 47
 Marinoni, Manuela, 83n, 94
 Matilde di Canossa, 32n
 Mauri, Paolo, 70n, 79
 Micali, Simona, 86n, 94
 Milton, John, 21
 Momigliano, Attilio, 66n, 78
 Mondello, Elisabetta, 86n, 94
 Morante, Elsa, 56, 85 e n
 Moravia, Alberto, 88
 Moretti, Franco, 89n, 94
 Müller, Friedrich Andreas, 66n, 79
 Nabokov, Vladimir, 58n, 61n, 79
 Nobile, Angelo, 19n, 36
 Nodier, Charles, 64
 Nuvoli, Giuliana, 23n, 36
 Oderisi da Gubbio, 31 e n
 Ortese, Anna Maria, 10, 49-59, 61-79, 81n
 Paccagnini, Ermanno, 72n, 79
 Pagani, Serena, 30n
 Pampaloni, Geno, 69n, 78
 Pannocchieschi, Nello, 30n
 Papini, Giovanni, 25
 Papini, Maria Carla, 89n, 94
 Pascoli, Giovanni, 9, 10 e n, 12 e n, 14, 17
 Peroni, Barbara, 23n, 36
 Polla-Mattiot, Nicoletta, 62n, 79
 Praz, Mario, 39n, 47
 Proust, Marcel, 83n
 Provenzal, Dino, 19-36
 Ramondino, Fabrizia, 66 e n, 79
 Riondino, David, 30n

- Rocco, Lorenza, 22n, 36
 Rognoni, Federico, 59, 65n, 79
 Romeo di Villanova, 34
 Rousseau, Jean Jacques, 39 e n
 Saint-Exupéry, Antoine de, 42 e n, 46
 Salvani, Provenzano, 31n
 Salvani, Sapia, 31
 Sani, Roberto, 17, 24n, 36
 Santagata, Marco, 12n, 17, 27n
 Santoli, Carlo, 23n, 36
 Santoro, Daniele, 31n
 Santoro, Marco, 85n, 94
 Saracini, Ghinaldo, 31n
 Sarsini, Daniela, 83n, 94
 Saviano, Roberto, 10
 Scuderi, Attilio, 82n, 83n, 85n, 91n, 94
 Secchieri, Filippo, 59, 64n, 65n, 77n, 79
 Serao, Matilde, 61 e n, 79
 Serra, Renato, 25
 Sestini, Bartolomeo, 30 e n
 Sordello da Goito, 30 e n
 Spignoli, Teresa, 89n, 94
 Spunta, Marina, 84n, 91n, 94
 Stajano, Corrado, 62n, 79
 Stazio, Publio Papinio, 31 e n, 32
 Stevenson, Robert Louis, 9
 Stoppa Tomasi, Sabrina, 25n, 35
 Sully, James, 14
 Tolomei, Pia de', 30 e n
 Touzovirt, Madjid, 84n, 94
 Trevi, Mario, 70n, 78
 Uberti, Farinata degli, 28
 Updike, John, 58n, 61n, 79
 Vacca De Bonis, Virginia, 66n, 78
 Vamba (*vedi* Luigi Bertelli)
 Van Gennep, Arnold, 86n, 94
 Venturi, Gigliola, 56n, 58
 Verga, Giovanni, 15
 Virgilio Marone, Publio, 29, 30-32, 34
 Vittori, Maria Vittoria, 63n, 79
 Vittoz, Dominique, 91n, 94
 Volpe, Pietro Paolo, 61n, 79
 Volpicelli, Luigi, 44n, 47
 Zancarini, Jean Claude, 91n, 94

L'intento che muove il volume si approssima alla schiettezza ed alle intenzioni fanciulle di chi è giovane, piccolo, bambino. È un libro, infatti, di *attraversamenti*, di soglie varcate, di confini violati. Dal paradigma psicologico e irrisolto del proponimento disatteso al tragitto di autoformazione affidato alla metafora antica del viaggio; dalle infanzie nascoste a Sud della vita e del mondo – tra *bassi*, cemento e tradimenti – alle ironie amare dei dispositivi di difesa feroci o innocenti, tra fiaba, scherzo, viaggi e *disincantamenti*.

Il libro risponde all'esigenza, che anche gli autori hanno, di ritrovare scampoli d'infanzia tra le pieghe delle storie narrate; di tutte le storie; di quelle che nascono 'per' l'infanzia e di quelle che provano a fuggirne i profili per poi doverne riconsiderare sguardi e innegabili presenze.

Da Dante a Defoe, da Collodi a Ortese fino alle amare disillusioni partenopee di Erri De Luca, l'infanzia si colloca quale *trait d'union* di storie, racconti e orizzonti di senso. Per una pedagogia della narrazione vicina a una fanciullezza letteraria e tanto più vera.

LEONARDO ACONE insegna Letteratura per l'infanzia e Storia della Scuola presso il Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione dell'Università degli Studi di Salerno. Si occupa in maniera specifica dei rapporti tra letteratura, musica, arti ed infanzia, frutto di studi iniziati nel 2000 presso le Università Paris 8 e La Sorbonne di Parigi.

Accanto agli studi su tali rapporti interdisciplinari Leonardo Acone approfondisce anche un ambito di ricerca relativo all'intersezione tra la letteratura per l'infanzia e l'infanzia nella letteratura, con specifici riferimenti agli orizzonti storico-pedagogici riscontrabili nella produzione letteraria italiana e straniera.

Tra le pubblicazioni si segnalano: *L'infanzia inventata* (2005¹-2007²); *Da Lilliput a Metropoli* (2008); *La Sila dei briganti* (2009); *Il fanciullino di legno* (2012); *Le mille e una nota* (2015).

NUNZIA D'ANTUONO è dottore di ricerca in Italianistica. Studiosa di forme e tipologie romanzesche dell'Otto e del Novecento, ha pubblicato saggi su Cuoco, Borgese, Morante, Ortese. Ha all'attivo due monografie: *L'Asino che ride. Saggi e ricerche su Luigi Settembrini e Il romanzo a Napoli (1833-1854): forme e tipologie*. Oltre ai *Dialoghi* di Settembrini, ha riedito di Carlo Mele, *Degli odierni uffici della tipografia e de' libri* (2002) e *Storia di un nuovo pazzo* (2003); di Antonio Ranieri, *Ginevra o l'orfana della Nunziata* (2005) e *Frate Rocco* (2007). Collabora con il Dizionario biografico degli Italiani.

GIOVANNI SAVARESE è professore di Italiano e Storia negli Istituti Superiori e dottore di ricerca in Italianistica. Lavora in collaborazione con le cattedre di Letteratura per l'Infanzia e Storia della Scuola del Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione dell'Università degli Studi di Salerno.

Tra i suoi lavori, ricordiamo articoli sull'Umanesimo, su Alberto Savinio, su Giosuè Carducci, sulla scuola napoletana del primo Ottocento e su Basilio Puoti. Proprio di quest'ultimo, oltre alle *Regole della scuola*, ha pubblicato nel 2010 un epistolario inedito presso la prestigiosa casa editrice "Edizioni di Storia e Letteratura" di Roma. Negli ultimi anni si è occupato, tra gli altri, di Ermenegildo Pistelli, di Sauro Marianelli e di Giovanni Arpino.