

*CORSO di laurea
Scienze dell'Educazione*

DISPENSA
di
LETTERATURA PER L'INFANZIA
(6 cfu)

a cura della docente

Silvia Blezza Picherle

Anno Accademico 2014-2015

RACCOLTA antologica di saggi e articoli su: La fiaba, Pinocchio di Collodi, Gianni Rodari, l'avventura, il genere fantasy.

N.B. Per sapere che cosa sono gli **albi illustrati** (*picturebooks*), ampio settore della letteratura contemporanea di cui si è molto parlato durante il Corso, si veda: www.raccontareancora.org (Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, narrativa illustrata).

La fiaba: contenuti, stile, adattamenti, valore educativo

di Silvia Blezza Picherle

**** Tutti i testi presentati di seguito sono già stati pubblicati in volumi e saggi e le indicazioni bibliografiche si trovano a conclusione di ogni paragrafo. Per qualsiasi uso se ne voglia fare, si ricordi che i testi sono protetti dal copyright.**

1. Dagli adulti ai bambini

La letteratura per bambini e per ragazzi, come complesso di opere scritte *di proposito* per essi, conta più di due secoli di vita. Essa nasce nella modernità, quando si fa *slittare verso l'infanzia testi ormai improponibili e non più idonei per gli adulti (la fiaba)*, quando si recuperano in forme colte elementi della narrativa popolare (i racconti delle *fate* nel Seicento francese) e quando emerge nella società un intento di controllo sull'infanzia (Cambi, 1996).

Il discorso della letteratura giovanile si usa farlo cominciare proprio con Gianbattista Basile, il quale pubblica una raccolta di fiabe in dialetto napoletano, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille*, che verrà edita nel 1674 a Napoli con il titolo di *Pentamerone*. Però, nonostante il titolo, l'opera è rivolta agli adulti. Tra le fiabe del volume ne troviamo alcune molto note, come *Cenerentola*, *il Gatto con gli stivali*, *La bella addormentata nel bosco*.

Il vero atto di nascita della Letteratura per l'infanzia lo si colloca invece nel 1697 con Charles Perrault (1697 - 1703), il quale dà alle stampe una raccolta di fiabe, *Contes de ma mère l'Oye (I racconti di mamma l'Oca)*, scritte per le giovanette dell'epoca. Nel volumetto erano raccolte *La Bella Addormentata nel bosco*, *Cappuccetto Rosso*, *Barbablù*, *Il gatto con gli stivali*, *Le fate*, *Cenerentola* o *La pantofolina di vetro*, *Righetto del Ciuffo*, *Pollicino*.

Alla fine del Seicento le fiabe diventano genere di letteratura di moda tra gli adulti alla corte di Parigi. La fortuna del “fatismo” (fiabe di fate) è dovuta proprio alle dame francesi, alle donne intellettuali che tra il Seicento e il Settecento trovarono congeniale un genere che era stato quasi sempre di tradizione femminile. Tale letteratura non era stata comunque pensata per ragazzi.

Il Basile e il Perrault, senza alcuna intenzione di rivolgersi ai ragazzi o di creare una “letteratura” ad essi rivolta, diedero il felice esempio di un possibile innesto o trapianto di temi narrativi popolari, nati nell’oralità, nella letteratura.

La fiaba classica è stata originariamente una narrazione trasmessa in forma orale, rivolta agli adulti, sebbene l’uditorio, colto o popolare che fosse, era composto anche da bambini e da ragazzi. Con l’Illuminismo e con il trionfo della dea Ragione, i racconti fiabistici appaiono frivoli e vengono “passati” ai bambini. Per cui, con gli opportuni “adattamenti”, divenuti veri e propri stravolgimenti, diventano di fatto letteratura per l’infanzia. Nel leggere e proporre fiabe ai bambini e ai ragazzi non dobbiamo mai dimenticare la loro origine, comprendendo che la presenza in esse di tante tematiche pesante, scabrose e orrifiche, è dovuta al loro primo destinatario, l’adulto.

Tratto da: S. Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 2003.

1.2 Tipologia di fiabe

Con il termine *fiaba* si intendono vari tipi di composizioni scritte:

- La *fiaba popolare* è quella di estrazione etnico-popolare che intende trascrivere il più fedelmente possibile la narrazione orale, così come viene proposta dalla viva voce dei "contafiabe". Tra queste ricordiamo, ad esempio, le raccolte del Pitré, del Nerucci, ecc.
- La *fiaba classica* è quella di origine popolare in cui gli autori, pur dichiarando espressamente di voler rimanere fedeli alla versione originale orale, di fatto nella trascrizione scritta operano abbastanza liberamente. Essi, infatti, modificano il testo orale, concedendosi quelle libertà dovute all'influsso della cultura del loro tempo ed alle loro personali idee e valutazioni. Tra queste ricordiamo, ad esempio, le raccolte dei F.lli Grimm, di G.F. Straparola, di G.B. Basile, di Afanasiev, di I. Calvino.
- La *fiaba d'arte, d'autore o letteraria* è quella che presenta tematiche nuove e non legate al passato oppure, pur traendo motivi e temi dalla tradizione popolare orale, li rielabora poi in un linguaggio letterario artisticamente raffinato e personale. Si tratta spesso di racconti nati proprio come testi scritti ed in tutti i casi con una struttura ed un linguaggio che si discostano fortemente dall'oralità. Tra queste si ricordano, ad esempio, le raccolte di H. C. Andersen, di C. Perrault, di Hoffmann, di Hauff, ecc.
- Per *fiaba moderna e/o contemporanea* si intende ogni racconto fiabesco, che è un'invenzione nuova ed originale dell'autore, sia per il contenuto sia per la struttura ed il linguaggio. Essa, comparsa nell'800 con H. C. Andersen, è una composizione nata volutamente ed esclusivamente per lo scritto e quindi adatta particolarmente ad essere letta piuttosto che raccontata. Per G. Rodari la *fiaba contemporanea* è quella che «tenterà d'inserire nella dimensione fiabesca cose, persone, problemi del nostro tempo: o che semplicemente userà il linguaggio fiabesco per parlare, con i bambini di oggi, delle cose di oggi: o che, muovendosi su la stessa linea, tenterà di rinnovare il linguaggio fiabesco» (in M. Argilli, 1995). Tra gli autori di fiabe contemporanee troviamo, ad esempio, G. Rodari, M. Argilli, L. Tumiatì, S. Marianelli, R. Piumini, ecc.
- H. C. Andersen, ad esempio, è stato l'inventore della fiaba moderna e le sue sono considerate fiabe d'arte o artistiche, proprio per l'originalità e la raffinatezza dello stile. C. Perrault scrive fiabe "classiche" nei contenuti ma il suo stile prezioso e letterario fa sì che le sue fiabe siano considerate d'arte o artistiche.

Tratto da: S. Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia 1996, pp. 198-200.

1.3 Una rappresentazione della vita

a) Un mondo fantastico e meraviglioso

La fiaba classica di origine popolare è un racconto in prosa che si caratterizza per la sua connotazione fantastica, cioè per l'essere imperniata sul "meraviglioso". Essa ha solitamente come protagonisti gli esseri umani, a differenza della favola, composizione per lo più in versi, dove invece i personaggi principali sono animali che incarnano i vizi e i difetti degli uomini (ad esempio Fedro, Esopo, La Fontaine).

Nel mondo fiabesco accadono avvenimenti straordinari, inseriti però in realtà consuete e conosciute, come animali ed oggetti che prendono vita e parlano, oppure uomini che comprendono la lingua degli animali, e così via. Sono straordinari molti personaggi, come maghi, fate, streghe, orchi, draghi, gnomi, folletti, che spesso assommano in sé caratteristiche umane e bestiali.

Nelle fiabe non mancano altri *aspetti fantastici e prodigiosi*, cioè le *formule* e i *doni magici*, che permettono all'eroe di superare le prove più dure e più ardue del suo viaggio esistenziale. In particolare gli "oggetti segnale" o "doni magici" (focaccia, scodella, scarpina, bacchetta, lampada, anello, ecc.) indicano subito che si produrrà qualche inatteso cambiamento e qualche strana trasformazione (Solinas Donghi, 1976). Secondo Lüthi questi doni non sono considerati come dei mezzi finalizzati a soddisfare i bisogni dell'eroe-protagonista o ad aiutarlo a sollevarsi dalle difficoltà economiche, bensì costituiscono delle occasioni, stimoli o aiuti che il destino gli fa trovare o elargisce affinché si compia l'avventura (Lüthi, 1982). Nonostante queste fantastiche straordinarietà, per Roger Caillois il fiabesco è un universo meraviglioso dove gli incantesimi e le magie sono considerati tanto naturali da non stupire il lettore (Caillois, 1985).

La specificità del racconto fiabesco è data però non solo dai contenuti tematici, ma anche, come sostiene J.R.R. Tolkien, dall'*atmosfera*. Per lui la fiaba è "un reame che contiene molte altre cose accanto a elfi e fate, oltre a gnomi, streghe, trolls, giganti e draghi: racchiude i mari, il sole, la luna, il cielo, e la terra e tutte le cose che sono in essa, alberi e uccelli, acque e sassi, pane e vino, e noi stessi, uomini mortali, quando siamo vittime di un incantesimo" (Tolkien, 1976, pp. 14 – 15). Con queste parole lo scrittore intende dire che non è il solo contenuto a rendere la fiaba specifica nel suo genere, quanto piuttosto il suo aspetto qualitativo, cioè l'*atmosfera* di magia e di meraviglia che vi domina.

b) Rappresentare l'esistenza

La *fiaba*, secondo il parere unanime dei vari studiosi, nonostante la sua dimensione fantastica, è fortemente *correlata alla vita vera*, così problematica, difficile e conflittuale nella sua essenza.

M. Lüthi sottolinea come la fiaba popolare europea, a differenza della leggenda, non intenda interpretare, spiegare, abbellire o trasfigurare il mondo. Essa non mostra come le cose *dovrebbero andare* nel mondo, quanto piuttosto come esse *stanno* in realtà. La sua tipica caratteristica consiste quindi nel riuscire a rappresentarle in modo trasparente e chiaro, mentre nella vita esse appaiono intricate e complesse. La fiaba «intende contemplare ed esprimere con le parole come le cose *stanno* in realtà in questo mondo (...), non ci mostra *un* mondo in ordine, ci mostra *il* mondo in ordine. (...) Anche agli orrori e le brutture della vita (morti, atrocità, prove) trovano una loro collocazione, cosicché tutto risulti in ordine» (Lüthi, 1982, pp. 110 – 111). Bruno Bettelheim, che ha analizzato alcuni racconti fiabeschi con criteri psicoanalitici, ritiene che la fiaba pone gli adulti e i bambini di fronte ai principali problemi esistenziali (amore, gelosia, abbandono, separazione, paura, vecchiaia, morte) e lo fa in un modo chiaro, essenziale e conciso (Bettelheim, 1982). Ed il messaggio che essa trasmette, ai grandi e ai piccoli, è «che la lotta contro le gravi difficoltà della vita è inevitabile, è una parte intrinseca dell'esistenza umana, che soltanto chi non si ritrae intimorito ma affronta risolutamente avversità inaspettate e spesso immeritate può superare tutti gli ostacoli e alla fine uscire vittorioso (...); che una vita gratificante e positiva è alla portata di ciascuno nonostante le avversità, ma soltanto se non si cerca di evitare le rischiose lotte senza le quali nessuno può mai raggiungere una vera identità» (Bettelheim, 1982, pp. 13-14).

Pure lo scrittore Italo Calvino, nell'introduzione alla sua raccolta di *Fiabe Italiane*, ritiene che le fiabe sono *vere*, in quanto forniscono in forma simbolica una *spiegazione generale della vita* (Calvino, 2002, p. XXII). Infatti esse costituiscono una sorta di «catalogo dei destini che possono darsi ad un uomo e ad una donna» nel corso della loro esistenza, «dalla nascita che sovente porta con sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano» (Calvino, 2002, p. XV). Nei racconti fiabeschi, sottolinea Calvino, si ritrovano tutti i grandi *problemi* e le *difficoltà esistenziali* che gli esseri umani hanno incontrato ed incontreranno nel loro cammino terreno. A livello più generale essi raccontano «la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale, nonché la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini di una dialettica interna ad ogni vita» (Calvino, 2002, p. XV). In essi si narra anche l'eterna lotta tra il bene e il male, tra la bontà e la cattiveria, tra la vita e

la morte, tra la fortuna e le avversità, nonché il continuo conflitto umano tra il condizionamento e la libertà, mettendo in rilievo «la comune sorte (degli uomini) di soggiacere a incantesimi, cioè di essere determinati da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo compiuto per liberarsi e autodeterminarsi, inteso come dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando» (Calvino, 2002, p. XV). In questa narrazione di origine popolare si trova racchiusa inoltre tutta la filosofia di vita della povera gente, che si svolge, come sottolinea Dino Coltro, «tra due estremi contrapposti: la paura della morte, della fame, della miseria, del proprio “essere uomini” dentro un destino prefissato e la speranza nella vita eterna, nella buona sorte, cercata nella fortuna, assicurata dal lavoro, confermata dal guadagno, senza rifiutare le prove, la fatica, il dolore» (Coltro, 1987, p. 37).

La fiaba, pur nella sua essenzialità ed asciuttezza, ci pone di fronte alle grandi *passioni* che connotano l'*animo umano*, molte delle quali negative e dilananti (paura, solitudine, dolore, invidia, gelosia, cattiveria, odio, ecc.). Non mancano però i sentimenti positivi e gioiosi come «l'amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo; la bellezza come segno di grazia, ma che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana» (Calvino, 2002, p. XV).

Alla luce di quanto detto sopra, possiamo considerare la fiaba come un autentico *racconto d'avventura*, non solo a livello della struttura e dell'intreccio¹, ma anche per quanto riguarda i significati esistenziali che racchiude in sé. Essa infatti trasmette l'idea che la vita è un lungo viaggio avventuroso, irto di pericoli ed insidie, di ostacoli e tranelli, in cui l'uomo deve scegliere secondo ragione e cuore, imparando a cogliere le migliori opportunità. Tutto ciò al fine di costruire la propria esistenza nel modo più libero possibile, oltre i condizionamenti che oggettivamente vincolano gli uomini, soprattutto quelli più poveri e sprovveduti.

c) Il legame con il contesto socio-culturale

La *fiaba* di origine popolare può essere definita “vera” non solo perché fornisce una rappresentazione e una spiegazione della vita, ma per il suo essere un *documento storico*, in quanto ricca di informazioni sulla realtà sociale ed economica di ben precisi luoghi e periodi storici. «La storia spesso invade la fiaba in modo drammatico, mettendo a nudo, a conferma della datazione medioevale della maggior parte dei testi, la condizione della servitù della gleba, e più in generale, le strutture economiche del mondo feudale» (Cusatelli, 1994, p. 8). Ad esempio, la carestia descritta all'inizio di *Pollicino* di Perrault (1697) ricorda quella vera e ben più drammatica di Angers del 1683, mentre la povertà e la miseria di cui parlano molte fiabe (*Hansel e Gretel*, ad esempio) non fa che rispecchiare la triste realtà esistenziale dei contadini e dei poveri artigiani. Anche i cibi citati nei più famosi racconti fiabeschi di origine popolare documentano la realtà storico-economica del periodo medioevale, in cui prevale l'attività agricola, l'allevamento su base familiare, la caccia ed in misura minore la pesca. La presenza nel testo di cibi ed animali particolari, come le patate ed i tacchini ad esempio, consentono inoltre di descrivere l'ambiente geografico con maggiore precisione (Cusatelli, 1994, pp. 19-32).

Molti dei racconti fiabeschi più noti, attraverso le migrazioni dei popoli e il viaggiare itinerante dei contastorie, hanno attraversato i diversi paesi europei, sino ad approdare in altri continenti. Ecco perché possiamo trovare fiabe molto simili alle nostre europee, per il contenuto e la struttura, in India o nei paesi asiatici e africani. Però, in questo lungo cammino, il testo fiabesco si modifica gradualmente, nel senso che si carica della vita del luogo in cui viene narrato, riflettendo quindi le

¹Max Lüthi ritiene che la fiaba popolare europea abbia la struttura tipica del “racconto di avventura”, perché imperniata sull'azione e sul succedersi degli avvenimenti. Per questo «pone i suoi eroi in luoghi lontani e pericolosi e non si fissa sul tesoro, sul regno o sulla sposa che alla fine vengono conquistati, bensì sull'avventura in sé». Per cui tutti i personaggi vanno considerati all'interno di questa linea dell'azione, tanto che il protagonista, di solito sopravvalutato nel suo ruolo principale, è soltanto una figura al servizio dell'azione (M. Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Mursia, Milano 1979, pp. 108 – 110).

abitudini, i costumi, le tradizioni di un preciso ambiente geografico e sociale. Secondo Lella Gandini non cambiano le strutture, i personaggi o le vicende, bensì l'elaborazione degli "ingredienti" e le caratteristiche dello sfondo ambientale, compreso il linguaggio. «La regione o il luogo dove vengono narrate se ne appropriano e le trasformano facendole diventare parte della propria cultura. E' così che le fiabe diventano regionali e mantengono attraverso il tempo un sapore e dei saperi distinti» (Gandini, 1999, p. 68).

La fiaba dunque, sia essa originaria del posto o proveniente da realtà lontane, «è soggetta ad assorbire qualcosa del luogo in cui è narrata, un paesaggio, un costume, una moralità, o solo un vaghissimo accenno o sapore di quel paese» (Calvino, 2002, p. XXI). Ed anche la trasposizione scritta, seppure affievolisca i toni dell'espressione orale, «non arriverà mai a cancellare il suo carattere nativo, perché riflette il modo di parlare, di vivere, di lavorare della gente di una particolare zona geografica» (Coltro, 1987, p. 29).

Le *fiabe venete* ad esempio, secondo Giorgio Saviane, riflettono «la forza della montagna e la malinconia della pianura, connotati di una popolazione incline a essere riservata e insieme impulsiva, concreta ed anche un po' matta» (Coltro, 1987, pp. 5-6). In queste narrazioni fiabesche il popolo veneto appare in tutta la sua complessa identità, cioè conservatore e ribelle, duro e forte, coraggioso e tenace, disposto a sacrificarsi per migliorare la vita, profondamente religioso, con un forte senso dei legami familiari. Secondo Coltro nelle fiabe venete è fortemente presente innanzitutto la povertà, la miseria, la disoccupazione che quelle genti hanno sempre dovuto patire. Si tratta di una «povertà dura, anche se non disperata», in quanto i contadini veneti alla miseria si rassegnano, magari scherzandoci su, o combattendola con l'astuzia o con l'ausilio di poteri o oggetti magici (Coltro, 1987, pp. 31, 21). Allora il *viaggio*, l'"andare per il mondo", non assume solo un *valore iniziatico* ma diventa anche un preciso richiamo al *cammino d'emigrazione* intrapreso per sopravvivere o migliorare le condizioni di vita, un viaggio che ha lo scopo di incontrare la fortuna, cioè una vita migliore (Coltro, 2002, pp. 40, 42).

Si tratta di fiabe, continua Coltro, nelle quali si ritrovano tutte le credenze popolari, anche quelle più antiche, ed in cui si rispecchia il profondo senso religioso delle genti venete, da quello più arcaico e pagano a quello cristiano, nonché il loro pensiero morale e la filosofia di vita. Il popolo contadino crede che ognuno sia segnato, fin dalla nascita, dal destino e che soltanto qualcuno riesce ad incontrare la fortuna ed a sciogliere i legami della sorte, magari attraverso i doni magici, ma più spesso attraverso prove durissime (Coltro, 1987, pp., 37, 38). Predomina quindi un profondo senso di "fatalismo", nel momento in cui ci si affida alla divina Provvidenza, accettando il destino che il buon Dio ha assegnato a ciascuno. In questa prospettiva culturale, secondo Coltro, la rassegnazione appare una virtù che acquista il sapore di un sacrificio, sebbene ad essa si reagisca spesso, allontanandosi da casa per sfidare la sorte e cercare la fortuna.

Tratto da: S. Blezza Picherle, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in M. Gecchele (a cura di), *Il Veneto e la cultura contadina e popolare fra passato e presente*, CentroStudiCampostrini, Verona 2008, pp. 37 – 52.

1.4 Caratteristiche formali (stile) della fiaba classica di origine popolare

Le *fiabe classiche* non sono una pura e semplice traduzione o trasposizione letterale dall'orale allo scritto. Si tratta piuttosto di una trascrizione letteraria, che comporta necessariamente un "prosciugamento dell'oralità", in quanto molti elementi della narrazione orale o vengono perduti o vengono modificati (Lavinio, 1993). Gli autori, ad esempio, cambiano i tempi verbali oppure procedono ad integrazioni ed aggiunte (aggettivi, pronomi) per arricchire letterariamente il testo.

Anche i F.lli Grimm, nonostante si fossero dichiarati fedeli trascrittori della “voce narrante popolare”, non riprodussero fedelmente l'oralità; infatti essi rielaborarono i testi secondo criteri stilistici propri, effettuando cambiamenti, tagli e censure (Pisanty, 1993).

Pure I. Calvino con le sue *Fiabe Italiane* ha lavorato in modo simile ai Grimm in quanto, se da una parte ha cercato di rimanere fedele alla narrazione orale, dall'altra ha conferito all'intera raccolta un'omogeneità in cui si evidenziano il suo gusto ed il suo stile personali.

Le fiabe *classiche di origine popolare*, nonostante i cambiamenti e le modifiche che presentano rispetto alla versione originale dei narratori orali, conservano ancora, seppur in diversa proporzione nei vari autori, molti elementi caratteristici e tipici della fabulazione orale. Tra i tanti, ad esempio, ne ricordiamo alcuni.

- Le *formule fisse di apertura e di chiusura*, tra le quali, ad esempio, le seguenti molto conosciute: “C'era una volta”; “Nei tempi antichi c'era un re”; “In un paese molto molto lontano una volta”; “E così vissero felici e contenti”; “Larga la foglia, stretta la via, dite la vostra che ho detto la mia”. In particolare le formule iniziali consentono al lettore di riconoscere immediatamente il genere e di attivare quindi lo schema mentale adatto per avviare l'interpretazione (Pisanty, 1993).

- Le *ripetizioni e riprese di parole o di versicoli* all'interno della narrazione stessa. Si ricordi, ad esempio, la classica espressione: “E cammina, cammina, cammina” oppure i seguenti versi famosi: “Raperonzolo, t'affaccia, lascia perder la tua treccia!”, “Dal muro, specchietto, favella: nel regno chi è la più bella?”. Tali ripetizioni servivano al narratore per molteplici scopi: per riempire le pause mentre cercava un'altra idea, per favorire la memorizzazione, per consentire al destinatario di orientarsi con una certa facilità all'interno della fiaba (Pisanty, 1993).

- Il *dialogo* che nei testi orali è un mezzo importante cui viene affidata la ritmicità del racconto. Il “dialogato” serve soprattutto per restituire allo scritto la dimensione “drammatico-teatrale” che caratterizza e rende molto tipico ed originale il racconto orale di ogni singolo narratore (Lavinio, 1993).

In particolare Vladimir Propp, che ha studiato una serie di fiabe popolari russe di magia, ha rinvenuto una profonda analogia tra di esse per quanto riguarda la struttura morfologica. Egli sostiene infatti che la fiaba «è un racconto costituito da una serie limitata di movimenti e sequenze narrative ordinate secondo un rigoroso sviluppo sintagmatico». Lo schema compositivo della fiaba è dato infatti dall'avvicinarsi di varie *funzioni*, cioè dei vari *atti/azioni* che un personaggio può compiere (ad esempio, allontanamento, infrazione, delazione, danneggiamento, partenza, lotta, ritorno, ecc.). In questo caso l'identità dei personaggi è variabile, in quanto ad esempio, la funzione del «divieto» può essere sostenuto indifferentemente dalla mamma di Cappuccetto Rosso o da Barbablù o da altri ancora. Le funzioni elencate dal Propp sono trentuno, ma in ogni fiaba ne compare solo un numero minore. Ciò che conta infatti non è la quantità delle stesse, quanto l'*ordine* in cui si presentano nel racconto. Ad esempio, l'allontanamento avviene sempre e solo all'inizio della fiaba e mai in un altro punto della stessa. Perciò le fiabe prese in esame dal Propp presentano tutte più o meno la successione di uno stesso schema: succede un avvenimento che arreca un danno o crea un problema (una disgrazia, un furto, un rapimento, un assassinio, una trasgressione); entra in azione un eroe, che affronta le difficoltà e le prove, anche con l'aiuto di mezzi magici; la situazione si risolve positivamente con la vittoria del protagonista, che viene premiato in contrapposizione con l'antagonista che viene invece punito.

Secondo Beatrice Solinas Donghi la *fiaba* è un racconto di avventure con dei precisi congegni narrativi che procede «in un succedersi di aspettative realizzate e di sorprese prevedibili come rime; di tensione e risoluzione, sistole e diastole». M. Lüthi rileva come nello sviluppo della trama, si nota che la fiaba è, per la sua specifica struttura, un *racconto di avventura*, imperniato sull'azione e sul succedersi degli avvenimenti. Per questo motivo essa «pone i suoi eroi di fronte a grandi compiti, li invia incontro a lontani pericoli, e, in fondo, il suo interesse non si fissa sul tesoro, sul regno o sulla sposa che alla fine vengono conquistati, bensì sull'avventura in se stessa». Anche i *doni magici* che l'eroe riceve non sono considerati come dei mezzi per soddisfare i suoi bisogni o per sollevarsi dalle difficoltà economiche, bensì come occasioni, stimoli o aiuti che il destino gli fa trovare o elargisce affinché si compia l'avventura. In tal senso quindi anche i personaggi vanno considerati all'interno di questa avventura e secondo la precisa linea dell'azione che vi si sviluppa. Per cui, secondo Lüthi, il *protagonista*, che in genere viene sopravvalutato per il suo ruolo prestigioso, in realtà *sarebbe da considerare a livello paritetico rispetto alle altre figure secondarie*, perché, proprio come loro, serve solo per sostenere l'azione avventurosa. Infatti, all'interno dell'azione narrativa fiabesca, anche i personaggi secondari mantengono una loro autonomia, perché rappresentano importanti possibilità esistenziali. Inoltre la fiaba (soprattutto quella popolare di origine europea) è a tutti gli effetti un *racconto di avventura*, anche perché *non si sofferma a descrivere né gli uomini né gli animali né gli ambienti*. Ai personaggi, rileva ancora M. Lüthi, manca infatti lo spessore corporeo e la profondità psichica, nel senso che non si descrivono i cambiamenti del corpo o le malattie, né tantomeno di parla di emozioni, sentimenti o qualità che si esprimono invece soprattutto attraverso le azioni.

La fiaba classica, secondo B. Solinas Donghi, come ogni altro racconto letterario, per poter funzionare come "meccanismo", deve servirsi di particolari *congegni narrativi*. Si tratta di trovate ed espedienti correlati all'immaginazione e alla fantasia che, inseriti all'interno della narrazione, aprono la strada all'avventura e consentono lo svolgersi insperato degli avvenimenti. Sono vere e proprie "molle" del racconto, le quali fanno scattare determinati sviluppi ed eventi. C'è, ad esempio, tutta la categoria dei *divieti* (la stanza segreta), stringenti ed autorevoli, che però "devono" essere trasgrediti. Oppure vi sono i famosi *oggetti segnale* o i *doni magici* (focaccia, scodella, scarpina, bacchetta magica, lampada, anello), i quali indicano subito che si produrrà qualche cambiamento inatteso e trasformazione strana. Altri esempi di simili trovate narrative sono i seguenti: il ballo; la cenere e la sporcia come travestimento, simboli della caduta in basso e preludi di un riscatto finale; la morte o la scomparsa della madre, che lascia i figli in balia a difficoltà ed ingiustizie; la reclusione della fanciulla nella torre, come premessa per l'incontro con un innamorato, che trova il modo di rompere la clausura; la fuga magica, accompagnata dalle varie trasformazioni degli inseguitori e dagli imprevedibili ostacoli da superare.

Tratto da: S. Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia 1996, pp. 199 - 201

1.5 Tra conformismo e sovversività

La fiaba viene vista di solito come un racconto finalizzato alla conservazione delle tradizioni ed alla creazione di un modo di vivere conformistico, dove si accetta lo *status quo*. Ecco perché, sia nelle fiabe europee che in quelle regionali italiane, vengono esaltati gli atteggiamenti acquiescenti del popolo, in particolare la rassegnazione di fronte all'ingiustizia sociale, confidando in un compenso oltremondano più che in un'eguaglianza terrena. Eppure il racconto fiabesco, lungi

dall'assumere una mera funzione conformativa e consolatoria, è sempre stato, soprattutto nelle narrazioni orali e nelle migliori e più fedeli trascrizioni, il "luogo" della trasgressività.

Secondo la studiosa Alison Lurie le *fiabe popolari* sono dei testi *sovversivi*, in quanto molto spesso, sebbene in forma mascherata, difendono i diritti della popolazione più debole (i poveri, le donne, i bambini) contro il sistema vigente e l'ordine costituito (Lurie, 1993, pp. 25-34). Si tratta di un aspetto importante e significativo, presente soltanto nelle trascrizioni che sono rimaste fedeli alla versione orale, nella quale i contastorie, fossero essi dei poveri contadini o delle donne, si prendevano la rivincita nei confronti del potere opprimente e dell'emarginazione sociale. Per quanto va sottolineato che questa tensione sovversiva non si trasforma in agire, in quanto, secondo Lombardi Satriani, «la denuncia e la protesta si svolgono nella sfera dell'immaginario e la rabbia si scarica nella protesta di tipo fantastico, ritornando alla vita quotidiana sgombri dal malessere accumulato» Coltro, 1987, p. 26.

Anche nelle fiabe venete l'ordine vigente non è accettato passivamente, in quanto «non sempre il povero accetta una disuguaglianza "sfuggita di mano al Padreterno"», cosicché non è raro scoprire nei testi uno spirito sovversivo che capovolge i ruoli della società reale (Coltro, 1987, p. 43). L'uomo vuole quindi spezzare le catene del destino o cercando il "dono magico" o allontanandosi da casa, al fine di sfuggire alle condizioni di miseria cui sembra condannato. Ma la disuguaglianza sociale e lo strapotere dei ricchi si combatte soprattutto con l'astuzia, che diventa l'arma di difesa contro i soprusi e le ingiustizie, capace di capovolgere una realtà predestinata e "sofferta" (Coltro, 1987, pp. 39, 42).

L'aspetto indubbiamente più trasgressivo delle fiabe popolari è rappresentato dal ruolo forte e intraprendente che in essa rivestono le donne. Già Italo Calvino notava come una vecchia narratrice siciliana, l'analfabeta Agatuzza Messina, «facesse muovere personaggi femminili attivi, intraprendenti, coraggiosi», apertamente contrastanti con l'idea di donna passiva e chiusa, tipica della Sicilia (Calvino, 2002, p. XXIX). Aspetto questo che si ritrova in molte fiabe classiche, non solo di origine europea, dove le donne sono altrettanto abili ed attive degli uomini. Basti pensare che è stata Gretel e non Hansel a sconfiggere la strega, mentre l'eroe o l'eroina sono per lo più soccorsi da una fata-madrina o saggia donna, ed a creare guai è sempre una strega o una perfida matrigna (Lurie, 1993, p. 27). Sono stati i successivi adattamenti che hanno modificato i tratti femminili, in modo che il personaggio rispondesse ad un modello ideale di donna.

Oggi troviamo sul mercato nuove edizioni di fiabe europee ed extraeuropee, spesso magnificamente illustrate, nelle quali si scopre un'interessante rappresentazione della figura femminile, inedita rispetto a quella delle fiabe tradizionali. In esse compaiono delle vere e proprie eroine, forti ed intraprendenti, che non accettano la sottomissione al padre o al signorotto di turno, ma trovano il coraggio di affrontare prove ardue pur di ottenere la libertà. Queste figure decise e dinamiche, spesso vincenti, dimostrano una viva intelligenza e una fine astuzia, oppure una pensosa saggezza, non disgiunte quasi mai dalla bellezza e dal fascino. Come accade, ad esempio, nel volume di B. Doherty, *Storie di meraviglia* (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000.

Le protagoniste di molte fiabe, pur conservando i loro intimi tratti femminili, si trasformano in veri e propri cavalieri che lottano contro nemici terribili e insidiosi, non solo con la volontà ma anche con una grande forza fisica. Sono donne che non aspettano di essere salvate, ma diventano loro stesse le salvatrici, perché combattono contro le magie e gli incantesimi malefici. Esse però, a differenza degli uomini, non sono spinte dalla volontà di potere o dal desiderio della vittoria, bensì dall'amore, dalla passione e dal senso di giustizia. Riescono inoltre a contrastare e a raggirare lo strapotere dei nobili ricchi e potenti con l'astuzia, la saggezza, la lungimiranza, come pure con il possesso di poteri magici.

Gran parte di queste eroine rivelano il coraggio della sovversione nel momento in cui rifiutano di accettare quelle abitudini che, seppure consolidate nella tradizione, risultano lesive della loro dignità. Come accade ad una bella ragazza, abitatrice misteriosa di un lago, che trova il coraggio di abbandonare il marito dopo essere stata ingiustamente percossa, nonostante egli le avesse promesso

che mai l'avrebbe fatto (B. Doherty, *Storie di meraviglia*, (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000).

Allora lei lasciò andare il cavallo e guardò il marito, diventando pallida come la luna. Poi si voltò e scappò via come un puledro selvatico, e mentre correva chiamava gli animali (...). E quando lei arrivò al lago ci corse dentro, e tutti gli animali la seguirono, e scomparvero assieme a lei nelle acque profonde.

L'uomo era rimasto immobile, a guardare, e non poteva credere di essere rimasto solo. E ogni giorno tornava triste a sedere sulla riva del lago, guardando per ore e ore l'acqua, in attesa di rivedere la moglie. Qualche volta, alla fine dei pomeriggi d'estate, gli sembrava di vedere nell'argento quieto della superficie la sua faccia che lo guardava, ma forse era solo un suo pensiero.

Lei non tornò più a fargli compagnia, in quella casa solitaria vicino al lago silenzioso, in mezzo alle montagne brune. (B Doherty, *Storie di meraviglia*, (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000, pp. 14, 15).

Come si è visto, i personaggi femminili più autentici della fiaba popolari sono dotati di forza fisica e psicologica, di astuzia e saggezza, di coraggio e intraprendenza, tutte doti squisitamente femminili che i compilatori di fiabe hanno per lo più omesso, probabilmente per trasmettere un'immagine ideale di donna che fosse rispondente alle aspettative sociali.

Tratto da: S. Blezza Picherle, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in M. Gecchele (a cura di), *Il Veneto e la cultura contadina e popolare fra passato e presente*, CentroStudiCampostrini, Verona 2008, pp. 37 – 52.

1.6 Modalità di rielaborazione

**** Vedi anche capitolo VI di S. Blezza Picherle, Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura, Vita e Pensiero, Milano 2004.**

Gran parte dei compilatori di fiabe hanno operato "silenziosamente" gravi omissioni e deformazioni, considerando quasi necessaria l'eliminazione di alcuni elementi considerati immorali e inadatti ai bambini: le parti che si riferiscono al sesso e alla morte; le descrizioni ritenute brutali o crudeli; le battute e le espressioni considerate troppo grossolane. Così la produzione per bambini è spesso il frutto di rifacimenti e di alterazioni profonde della versione integrale del testo fiabesco (Salviati, 1981).

Queste operazioni di riduzione e di adattamento, che modificano profondamente il testo a livello strutturale e linguistico, sono ormai una consuetudine "negativa" nella letteratura per ragazzi. Ciò accade perché si pensa - erroneamente - che la letteratura per ragazzi possa essere manipolata in tutti i modi per "scopi didattico-educativi". Spesso la fiaba diventa una imitazione sciocca e leziosa: si eliminano alcune parti; si immettono elementi (episodi, personaggi, ambienti) che non sono presenti nel racconto originale; si trasformano le caratteristiche fisiche e psicologiche dei personaggi; si riscrive la fiaba con parole diverse immiserendola e impoverendola; si cristallizza il testo in un linguaggio stereotipato e banale; si modificano qua e là i dialoghi e le frasi; si eliminano temi, motivi o elementi venuti da un lontano passato trasformando in un'attualizzazione e di una razionalizzazione deliberata; si fa assumere al racconto un tono paternalistico (Bleza Picherle, 1996; Denti, 1999; Tolkien, 2000; Cassini, 2002).

In una ricerca Carla Ida Salviati ha approfondito lo studio degli interventi testuali nelle fiabe evidenziando i diversi tipi: la *riduzione*, la *correzione*, l'*attenuazione*, la *censura* e l'*aggiunta* (Salviati, 1981).

a) Riduzioni e adattamenti

L'intervento di *riduzione* altera il testo originale tendendo a riassumere ciò che l'autore ha detto in modo più ampio, oppure opera anche dei veri e propri tagli realizzando lacune più o meno rilevanti sul piano narrativo. Chi si accinge a ridurre un testo si pone la discriminante della lunghezza, cui spesso è legato per esigenze editoriali. Talvolta il riduttore rischia però di produrre un testo pesante, venendo meno l'agilità e la scorrevolezza della versione integrale (Salviati, 1981; Cassini, 2002).

È inoltre difficile verificare quando la riduzione, mediante riassunto o taglio, non implichi una censura, ossia un intervento, ad alta valenza ideologica, caratterizzato dall'esplicita volontà di celare

alcuni contenuti. La riduzione può essere valida nei casi in cui stempera ed attenua gli eventuali episodi e descrizioni particolarmente paurosi, angoscianti, orrorifici, truculenti o macabri, purché non rovinino o snaturino la fiaba stessa (Blezza Picherle, 1996).

La *correzione* consiste nell'alterazione del testo originale qualora esso manifesti delle incongruenze sul piano narrativo e logico. È curioso come molti curatori sentano il "dovere" di correggere tutto ciò che nel racconto fiabesco pare incongruente con la logica del quotidiano. Con una attenta lettura comparata è possibile individuare molti esempi in cui i curatori hanno corretto con meticolosità alcuni episodi o espressioni ritenuti incongruenti. *Biancaneve* dei F.lli Grimm dorme nel "settimo letto", mentre nelle versioni riadattate si dice che "Si coricò sui lettini". In una versione della fiaba *I tre capelli d'oro del diavolo* dei F.lli Grimm la "scatola che, gettata in un profondo corso d'acqua non va a fondo", diventa una "cassa che essendo di legno rimase a galla".

Altro intervento è l'*attenuazione*, cioè la sostituzione di uno o più termini, evidentemente ritenuti troppo coloriti e pesanti, e quindi poco adatti ad una lettura infantile. Talvolta i nuovi termini appaiono meno vivaci e più vaghi, mentre spesso se ne adottano altri di significato molto diverso dall'originale, il che altera profondamente il testo originale. Tale tipo di intervento va dalla pura e semplice trascuratezza fino ai più gravi controsensi, insinuanti e pericolosi (Salviati, 1981; Denti, 1984). Allora in *Cenerentola* di Charles Perrault il termine "Culdicenera" è spesso eliminato; in altre fiabe "gattabuia" diventa prigioniera; "porco" diventa "maialino"; "cavallo sauro" diventa "cavallo rosso"; "mammella" diventa "seno"; "gracchiare" diventa "dire"; "montone diventa "cinghiale"; "casa" diventa "abitazione", ecc.

b) Censure

La *censura* è un intervento che può essere interpretato alla luce della precisa e cosciente volontà di agire sui contenuti, al fine di modificare ed alterare il messaggio. Spesso l'attenzione dei censori è rivolta ai contenuti piuttosto che alla globalità della narrazione, la quale è la prima a farne le spese. La censura, che trasforma i contenuti ritenuti immorali in modo che il bambino non sappia, andrebbe evitata come principio di base e, solo in casi veramente limitati ed eccezionali, si può dimostrare necessaria per alcuni brevi passaggi (Salviati, 1981).

Un primo tipo di *censura* riguarda la sfera *religiosa*. Quando capita in qualche fiaba di imbattersi in divinità che non sono le solite fate, ma si allude a Dio e agli Dei, allora in molte edizioni per bambini sono censurate. Il termine "Dio" allude a un concetto di divinità che, nella nostra cultura, appartiene eminentemente alla sfera religiosa: l'intervento censorio può dunque trovare una spiegazione nell'intento di mantenere perfettamente scisse, anche nei richiami più lontani, la dimensione del sacro e quella del profano. Nelle versioni censurate si assiste a curiose metamorfosi anche nel titolo: una famosa fiaba dei F.lli Grimm, *I tre capelli d'oro del diavolo*, diventa *I tre capelli d'oro dell'orco* o *I tre capelli d'oro* (Salviati, 1981).

Oggetto di *censura* sono alcuni comportamenti all'interno della *famiglia*, perfettamente plausibili sul piano reale ma considerati anticonformisti dai riduttori. L'intento dei curatori può trovare spiegazione nella volontà di rappresentare sempre la famiglia, ossia il rapporto fra i due coniugi, tra genitori e figli, tra fratelli, secondo i più tranquilli e idilliaci dettami di fedeltà, di equilibrata coabitazione, di rispetto e di amore. Forse si teme che la semplice allusione, pur in un contesto fantastico, ad una realtà meno idealizzata, possa insinuare il temuto veleno della disgregazione familiare.

Le fiabe oggi pubblicate, dalle versioni più edulcorate e meno vicine alla versione integrale a quelle rese popolari da Walt Disney, hanno censurato lo spirito di iniziativa femminile. La *donna* nella fiaba popolare è altrettanto abile e attiva degli uomini, a tutte le età e in tutte le classi sociali: è Gretel a sconfiggere la strega; l'eroe è per lo più soccorso da una fata-madrina o da una saggia donna, oppure è messo nei guai da una strega o da una perfida matrigna; innumerevoli sono le donne dotate di poteri sovrannaturali. Ma la figura femminile, che è spesso il personaggio principale di molte fiabe (*Biancaneve*, *Cenerentola*, *Le Fate*, *Cappuccetto Rosso*, *Barbablù*, *La bella addormentata nel bosco*, *Pelle d'asino*), viene modificata nei suoi tratti per meglio corrispondere al

classico modello della donna di casa, gentile, obbediente, passiva, in attesa del suo principe azzurro (Lurie, 1993).

Il tema pauroso, cruento e orrorifico è una costante nella fiaba popolare, sotto forma di trasformazioni, mutilazioni e rapimenti che giungono all'improvviso, non essendo preceduti da un crescendo di tensione o da una premeditazione. Ebbene i racconti fiabeschi più caricati di descrizioni cruente ed orrifiche sono stati eliminati da una autentica autocensura da parte dei curatori. Le case editrici offrono ai bambini un numero limitato di fiabe classiche, ristampando innumerevoli volte *Biancaneve*, *Cenerentola*, *Pollicino* (con le censure per particolari riferimenti al sangue e al delitto), mentre sono poco o nulla diffuse moltissime altre, tra cui quelle che contengono elementi particolarmente paurosi (Salviati, 1981).

In alcune versioni censurate ho notato come siano evitate in assoluto gli spargimenti di sangue e la morte dei malvagi. In *La bella addormentata nel bosco* di C. Perrault l'orchessa, che dovrebbe essere divorata dalle bestiacce, si pente e diventa buona; in *Le fate* di C. Perrault la sorella della protagonista non «Se ne andò a morire in fondo a un bosco» ma «Fece del suo meglio per modificare il suo tremendo carattere»².

In altre versioni, meno edulcorate, gli antagonisti fanno sempre una brutta fine, ma questa viene addolcita in modo che non appaia mai crudele, quanto piuttosto giusta, talmente giusta che, talvolta, l'esecuzione viene più fatalmente sostituita da una morte naturale.

In *Biancaneve* dei F.lli Grimm la matrigna non «dovette calzare le scarpe roventi e ballare, finché cadde a terra, morta», ma «per l'angoscia e lo spavento, morì subito. Questo le evitò il castigo che era stato preparato per lei: delle pantofole di ferro incandescenti con le quali sarebbe stata costretta a ballare»³.

c) Integrazioni

Molto spesso gli autori, dopo aver abbondantemente tagliato e ridotto la versione originale delle fiabe, inseriscono poi personaggi, episodi e frasi inesistenti nel testo integrale.

Le *aggiunte esplicative* di solito spiegano le relazioni tra i personaggi e chiariscono o completano tutto ciò che l'autore ha detto in forma concisa, essenziale, oppure sfumata. Con tale tipo di aggiunta il curatore si dilunga in petulanti dettagli, attributi ed elementi, cercando di semplificare e rendere più chiare possibili le situazioni. Facendo ciò, però, nella versione viene meno l'essenza stilistico-formale della fiaba, che non indugia nella descrizione di personaggi e di situazioni ed usa pochi ed essenziali aggettivi. Gli interventi di tal tipo individuati nelle letture comparate non sono pochi. In *Biancaneve* dei F.lli Grimm il curatore, non soddisfatto del semplice «specchio magico», scrive che «ha il potere di rispondere a qualsiasi domanda» o che «è parlante»⁴. In *Cappuccetto Rosso* di C. Perrault la tentazione del lupo frenata dal fatto che «lì nella foresta c'erano alcuni taglialegna», non risulta essere abbastanza chiara, così il curatore spiega che «sicuramente le grida della bambina avrebbero richiamato la loro attenzione e l'astuto lupo non aveva alcuna intenzione di correre rischi»⁵.

Le *aggiunte rafforzative* tendono a rafforzare i sentimenti positivi o negativi nei confronti di un personaggio, facendo trasparire il tentativo di incanalare, su binari quanto più consueti, le emozioni del lettore. Nelle letture comparate ho notato come talvolta tale aggiunta consista semplicemente in un aggettivo positivo o negativo. In *Le fate* di C. Perrault si definisce la vedova come "antipatica e orgogliosa", mentre in una versione rielaborata, molti sono gli aggettivi a lei riferiti, come «antipatica, superba, aria arcigna, severa e cattiva, tono severo, molto seccata»⁶.

2 *Le favole di Perrault*, testi a cura di Antonella Bonaria, La Lucciola, Varese, 1992.

3 *20 racconti di ... Perrault, Grimm*, Lito, Milano, 1998.

4 *Le favole di magia*, testi a cura di Enza Bove, Reverdito, Trento, s.d.

5 *20 racconti di ... Perrault, Grimm*, Lito, Milano, 1998.

6 *Le favole di Perrault*, testi a cura di Antonella Bonaria, La Lucciola, Varese, 1992.

Talvolta l'aggiunta consiste in periodi, anche lunghi, che travisano il contenuto della fiaba. In *Le fate* di Perrault la battuta della protagonista, «Ahimè, signore! Mia madre mi ha cacciata di casa» diventa «La mamma mi ha picchiata ingiustamente e io sono fuggita di casa»⁷.

Le aggiunte *moraleggianti* si prefiggono di smussare con linee sapienti e tutt'altro che casuali una materia mille volte riproposta ai bambini e mille volte guardata con sospetto. Il livello narrativo, però, ne esce appesantito dal didascalismo pedante e ripetitivo: la banalizzazione del racconto raggiunge i massimi esiti quando esso viene rimpinguato da descrizioni, osservazioni e aggiunte che tendono ad attribuire un'atmosfera bamboleggiante e sdolcinata alla fiaba infantilizzandola e rallentandone il ritmo narrativo (Salviati, 1981). I curatori inventano interi periodi, a volte anche episodi, per far apprendere le buone maniere, l'amore incondizionato per i genitori, la bontà, il perdono, il pentimento.

Un altro tipo di integrazione può riguardare il cambiamento dei vocaboli. Così, ad esempio, si sostituisce il termine "padre" e "madre" con quelli di "papà" e "mamma", determinando nel lettore una maggiore vicinanza e un più forte legame affettivo nei confronti di tali figure. Si eccede anche nell'utilizzo di un linguaggio "infantilistico", ossia nell'uso di diminutivi e vezzeggiativi, per cui spesso nella fiaba la casa diventa casupola e casetta; la vecchia diventa vecchina; il buco diventa buchino, ecc. Tale linguaggio, che rimpicciolisce e deforma le dimensioni degli oggetti offrendo una rappresentazione del mondo irreali e falsata, rivela un'idea d'infanzia e di letteratura per l'infanzia estremamente riduttiva e semplicistica (Bleza Picherle, 2002).

Le fiabe sono tra le opere classiche quelle che hanno subito e subiscono maggiori alterazioni in fase di traduzione e di riscrittura per i bambini. Trincerandosi dietro l'anonimato dei curatori, molte case editrici pubblicano opere con un testo notevolmente travisato. I diversi interventi di manomissione fanno perdere la letterarietà del testo fiabesco, e quindi anche il valore della fiaba come opera d'arte, di cui aveva parlato Bruno Bettelheim. Si propongono invece tante fiabe in versioni brevi e svilite, che non consentono al bambino di cogliere appieno il fascino di tali racconti.

Le fiabe, accuratamente selezionate in modo da essere adeguate all'età del bambino, dovrebbero essere proposte *in versione integrale* proprio il loro valore artistico, *oppure* si dovrebbero scegliere quelle *versioni adattate* che, pur nella loro riduzione, rimangono *fedeli* il più possibile *all'originale* (Bleza Picherle, 1996).

Tratto da: S. Bleza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 2003, pp. 68-75.

1.5 Le molteplici funzioni educative della fiaba classica

Il genere letterario della fiaba classica e popolare è stato ampiamente studiato, secondo metodologie pertinenti a diverse discipline (letteratura, etnografia, psicoanalisi, semiologia, critica letteraria, pedagogia, sociologia, ecc.). Ai fini di un'educazione alla lettura attraverso la *Letteratura per l'infanzia* ci sembra interessante evidenziare le molteplici funzioni educative che la fiaba può assumere, guardata da diversi punti prospettici disciplinari.

La fiaba, da sempre presente nelle tradizioni popolari e nella narrazione orale, è entrata profondamente in crisi negli anni '70, quando è stata messa al bando da vari studiosi, perché considerata antieducativa e antipedagogica. La si accusava innanzitutto di abituare il bambino a vivere in un mondo fantastico, che poteva rappresentare per lui quasi un'evasione dalla realtà. In tal modo, quindi, egli non aveva la possibilità d'imparare a capire e ad affrontare con decisione la vita vera. Un'altra critica (che ogni tanto emerge ancor oggi) era rivolta all'eccessivo potenziale ansiogeno in essa presente, che avrebbe potuto provocare danni molto profondi nella psiche dei bambini.

Sarà soprattutto con gli studi psicoanalitici, ed in particolare con il volume *Il mondo incantato* di Bruno Bettelheim (1976), che la fiaba classica di origine popolare verrà rivalutata ed acquisterà

⁷ Ibidem.

grande rilevanza per il suo valore formativo ed educativo. Attualmente, infatti, ad essa si assegnano compiti e funzioni importanti per l'integrale sviluppo della personalità, a livello intellettuale, linguistico ed emotivo-affettivo. Anzi spesso nutro una certa perplessità per l'eccessivo numero di possibilità formative che molti genitori, docenti, operatori culturali e studiosi assegnano a tali composizioni fiabesche.

E' importante invece raccontare e leggere fiabe classiche ai bambini sin dalla scuola dell'infanzia e poi ai ragazzi, poiché esse soddisfano, sotto la veste del meraviglioso e attraverso la forma narrativa, bisogni interiori profondi che sono comuni ai bambini ed agli adulti. Ci si riferisce, ad esempio, ai bisogni di conoscere il mondo e la vita e di conoscere anche se stessi. Le **principali funzioni educative della fiaba** sono – senza alcuna pretesa di esaustività – le seguenti:

A) Conoscenza del mondo e della vita

Il racconto fiabesco classico infatti, pur essendo sorto in realtà storiche di stampo contadino e artigianale, è imperniato sul *meraviglioso*. Ma sotto questa veste "meravigliosa" la fiaba classica in realtà fornisce in forma simbolica una *rappresentazione generale della vita*. Piace perciò ai bambini e ai ragazzi che sono proprio alla ricerca di iniziali risposte ai vari quesiti esistenziali. «Le fiabe - scrive Italo Calvino - sono vere (perché) sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto; la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita; l'amore incontrato prima ancora di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potere liberarsi da soli, il liberarsi liberando; la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo; la bellezza come segno di grazia, ma che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana; e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste» (Calvino, 2002).

Anche lo psicoanalista Bruno Bettelheim concorda con quanto detto finora da letterati e critici. Egli sostiene che le fiabe classiche di origine popolare pongono di fronte ai principali problemi esistenziali in un modo chiaro, essenziale e conciso ed è la semplicità e la linearità della trama che rende possibile tutto ciò. Tale accessibilità ai problemi umani universali è possibile principalmente perché i personaggi vengono delineati in modo netto e preciso. Ad esempio, il bene ed il male che sono onnipresenti nella vita, si incarnano in essi in modo unico e non ambivalente. Per cui ad ogni personaggio si abbina una ed una sola qualità: se un fratello è stupido, l'altro è intelligente; se una sorella è virtuosa, le altre sono pigre e spregevoli; se un genitore è buono, l'altro è malvagio. In questo modo, secondo l'interpretazione di Bettelheim, affiancando ed opponendo i diversi caratteri, il bambino riesce a comprendere ed a differenziare i caratteri degli uomini ed i diversi valori che guidano l'esistenza.

La fiaba, quindi, diverte e piace al bambino e al ragazzo proprio perché soddisfa il suo *bisogno di conoscere la vita* così com'è: con il bene ed il male, i lati positivi e negativi ed anche con quel lato oscuro che è nascosto in ogni uomo o bambino (aggressività, asocialità, egoismo, ira, ansia, distruttività, ecc.).

B) Conoscenza di se stesso

Ma, seguendo la lettura psicoanalitica di Bettelheim, bisogna riconoscere che la fiaba consente al bambino di imparare a *conoscere soprattutto se stesso*: chiarisce gradualmente i suoi processi interiori, i suoi sentimenti, i suoi conflitti, i suoi desideri. Sono i personaggi della fiaba, con i loro caratteri unidimensionali (o tutto coraggio o tutto paura, o felice o disgraziato, o intelligente o stupido, ecc.) che personificano e rappresentano tali emozioni e sentimenti. Per cui il bambino,

identificandosi di volta in volta in uno di essi, impara ad esteriorizzare il suo mondo interiore e quindi a conoscerlo meglio. Secondo Bettelheim tale narrazione, mediante immagini semplici e dirette, aiuta il bambino a separare e identificare i suoi complessi e ambivalenti sentimenti, che prima costituivano un tutt'uno confuso ed indistinto. Il fatto che i personaggi siano fate e streghe, giganti e matrigne, oppure che non abbiano dei veri nomi propri bensì descrittivi (sporca come la cenere e quindi Cenerentola; con un cappuccio rosso e quindi Cappuccetto Rosso) oppure molto generici (un principe; una principessa; una matrigna; un povero pescatore; ecc.) facilita indubbiamente il processo di proiezione e di identificazione, e quindi di chiarificazione interiore.

La fiaba dunque, sempre secondo Bettelheim, parla alla mente conscia, preconsocia e subconsocia del bambino in forme simbolica e allusiva, ma *mai esplicita*. Per cui essa lascia all'ascoltatore la libertà di lavorare con la propria fantasia e quindi di decidere se godere semplicemente della narrazione in quanto tale, oppure se applicare alla propria vita interiore quanto è rivelato dalla storia. Ogni bambino quindi adegua quella fiaba, anche la stessa, riletta o riproposta, alla sua presente situazione psicologica e la carica di un significato personale, che può anche variare di momento in momento.

Avvalendoci ancora del contributo della psicoanalisi, possiamo rilevare come la fiaba sia importante in *funzione terapeutico-catartica*. Il bambino, infatti, ha la possibilità d'incontrare personaggi particolari (orchi, draghi, lupi, streghe, briganti, giganti, mostri), che incarnano gli aspetti negativi della vita. Identificandosi quindi in essi, egli esprime, estrinseca e proietta su questi le proprie paure, ansie, desideri distruttivi, ed anche sentimenti di vendetta. Nel momento in cui questi inquietanti stati interiori si oggettivizzano e vengono innocentemente vissuti nella fantasia, il bambino riesce a liberarsi da essi ed a sentirsi più sereno. Se, ad esempio, evidenzia Bettelheim, la paura di essere divorati o sopraffatti assume nel racconto la forma concreta di una strega, per il bambino è sempre possibile affrontarla, sconfiggerla e sbarazzarsene bruciandola nel forno. Ascoltando le fiabe il lettore impara gradualmente a misurarsi con le proprie paure (di essere abbandonato, non amato, sopraffatto) ed a saperle piano piano dominare e controllare.

C) Educazione morale

La forma simbolica e i messaggi impliciti rendono il racconto fiabesco particolarmente adatto a soddisfare anche il bisogno di *educazione morale* del bambino e del ragazzo. Essi, seppure in diverso modo, sentono la necessità di capire che cosa sia giusto o ingiusto, lecito o illecito, non attraverso concetti etici astratti ma mediante l'accostamento ad una realtà comprensibile e facilmente riconoscibile. La fiaba, secondo Bettelheim, racchiude la possibilità di iniziare all'educazione morale, *non tanto impartendo insegnamenti direttamente etici o consigli espliciti*, bensì suggerendo, per mezzo delle *azioni dei personaggi* con i quali il bambino si identifica, *messaggi impliciti* che parlano in modo al suo inconscio in merito all'intuizione dei principali problemi ed aspetti della vita.

D) Educazione alla creatività e soddisfacimento dei fantasia e di trasgressione

Secondo J.R.R.Tolkien la fiaba offre, in misura e con modalità peculiari, oltre all'arte, al ristoro, all'evasione, alla consolazione, anche la fantasia (*Albero e foglia*, 1976). L'artista, secondo lo scrittore, diventa un *subcreatore*, in quanto crea un mondo non concretamente presente e rende effettivamente reali le *visioni della fantasia*. Perciò quando il bambino, ascoltando, incontra questi mondi, entra nel regno dell'immaginario, dove tutto è possibile: le regole abituali e consuete sono stravolte, l'ovvio e il codificato non esistono più, mentre accadono gli avvenimenti più strani ed impensabili.

La fiaba educa alla creatività, secondo Guido Petter, anche perché contiene elementi *trasgressivi*, che contravvengono all'ordine delle cose e alla normale logica causale degli avvenimenti. Vi sono le trasgressioni che riguardano i "rapporti spaziali", come, ad esempio, lo stomaco e la pancia del lupo di Cappuccetto Rosso che riesce stranamente a contenere due persone, oppure la lampada di Aladino che cela al suo interno un gigante. Per quanto riguarda i rapporti temporali si rammenta *La*

bella Addormentata nel bosco in cui il tempo all'interno del castello di ferma per cento anni, mentre fuori la vita prosegue regolarmente. Oppure, ancor più frequenti, si trovano trasgressioni ai “rapporti causali”, nel senso che un certo risultato non si ottiene con procedimenti o oggetti normali, bensì magici (tappeto volante, formule magiche, oggetti o aiutanti magici, ecc.).

Il “C'era una volta” è una formula quasi magica che permette al bambino di entrare in un universo atemporale, dove può proiettare tutti i suoi desideri fantastici, anche quelli più bizzarri e assurdi. Per questo motivo le fiabe, secondo Tolkien, non sono connesse con la *possibilità* bensì con la *desiderabilità*. Ai bambini e ai ragazzi non interessa la veridicità o meno del testo e neppure preme loro verificare se le cose possano accadere (o siano accadute) veramente nel modo in cui sono presentate. Amano invece sentir risvegliare i loro desideri (che toccano le radici stesse della fantasia), ai quali i racconti fiabeschi danno poi soddisfazione. Tolkien a tal proposito riporta alcuni esempi: «il desiderio di visitare, liberi come pesci, le profondità marine, o ancora l'aspirazione a volare senza rumore, in maniera aggraziata ed economica, come un uccello», oppure quello ancor più profondo di conversare con altri esseri viventi; o l'aspirazione a rendersi invisibili di fronte agli altri o almeno di mutare le proprie dimensioni; e addirittura il desiderio di trasformare l'universo. Il bambino così acquista un potere di dominio sul mondo, che lo rende più sicuro, soprattutto perché nella vita di ogni giorno si trova sempre in uno stato d'inferiorità e di precarietà, sottomesso agli adulti, spesso ritenuti onnipotenti. In tal senso il racconto fiabesco, secondo Tolkien, realizzando i grandi sogni dell'uomo, meriterebbe quindi di essere letto anche e soprattutto dagli adulti.

E) Educazione artistica

La fiaba assume un ulteriore valore formativo, perché, avviando ad una prima fruizione artistica nella forma del linguaggio narrativo letterario, soddisfa i *bisogni artistici* presenti in tutti i bambini e ragazzi. Essi infatti, scrive Bettelheim, *provano piacere nell'ascoltarla, proprio per le sue qualità letterarie*. Egli sostiene che «*la fiaba non potrebbe esercitare il suo impatto psicologico sul bambino se non fosse in primo luogo e soprattutto un'opera d'arte (...)*. E come avviene con tutta la grande arte, il significato più profondo della fiaba è diverso per ciascuna persona, e diverso per la stessa persona in momenti differenti della sua vita» (Bettelheim, 1982, p. 18). In tal modo viene offerta al bambino la possibilità di fruire di un'autentica opera d'arte che, forse come nessun'altra, è totalmente comprensibile per lui. In particolare secondo Tolkien, il primo valore dei racconti fiabeschi, se scritti “con arte”, è semplicemente quello che, in quanto letteratura, condividono con altre forme letterarie.

F) Assimilazione delle caratteristiche del genere letterario

Mediante l'accostamento alla fiaba popolare, *senza alcun esercizio di analisi formale ma semplicemente attraverso la lettura ed eventuali giochi interpretativi molto liberi*, è possibile assimilare, in modo molto spontaneo, i contenuti e le caratteristiche di questo genere letterario. A tal proposito Bettelheim ha rilevato come la fiaba raggiunga i suoi scopi mediante una trama non complessa e una struttura coerente, che consentono ai bambini di introiettarla facilmente. Vi si trova infatti un preciso inizio, che presenta di solito una situazione verosimile; quindi la comparsa di una “situazione problema”, con difficoltà ed inconvenienti; ed infine una risoluzione soddisfacente, che implica il lieto fine. È soprattutto attraverso la lettura e la rilettura eseguita a voce alta dall'adulto-mediatore, oltre che svolta autonomamente dal ragazzo, che il giovane lettore introietta in modo naturale, senza alcuna forzatura o analisi testuale specifica, le strutture e le caratteristiche di questo genere letterario. Per facilitare questa assimilazione si consiglia di leggere in tempi ravvicinati fiabe dalla struttura simile, per poi passare gradualmente a quelle di struttura diversa e più complessa.

In conclusione

al di là delle due fondamentali interpretazioni circa la fiaba (quella critico-letteraria e quella psicoanalitica), le valenze pedagogiche del racconto fiabesco di origine popolare, pur rilevate con accostamenti diversificati, restano condivise e sottolineate da tutti.

Secondo la mia sintesi personale i contributi educativi più rilevanti sono i seguenti: la scoperta del "meraviglioso" e del suo potenziale creativo nei confronti dell'esistenza; la capacità di rappresentare la vita per coglierne il significato; la possibilità di accostarsi al proprio mondo interiore, per una crescente conoscenza di se stessi; il suggerimento iniziale (e quindi concreto, evocativo e affettivamente pregnante) di indicazioni morali per l'azione quotidiana; l'introduzione ad una catarsi dei propri sentimenti negativi, pericolosi o bloccanti; il progressivo sviluppo del senso estetico attraverso la qualità del testo letterario; l'incipiente capacità di assimilare la struttura e la forma del racconto letterario. Il che significa, a livello didattico-operativo, non rimanere ancorati ad una sola modalità di analisi e interpretazione del testo fiabesco con i bambini.

Tratto da: S. Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia 1996, pp. 134 – 145.

Collodi e Le avventure di Pinocchio a cura di S. Blezza Picherle

Biografia (1826-1890)

Carlo Lorenzini, più noto con lo pseudonimo di Collodi (dal nome del paese natale della madre), nasce a Firenze il 24 novembre 1826. La madre, Angelina Orzali, benché diplomata come maestra elementare, fa la cameriera per l'illustre casato toscano dei Garzoni Venturi - la cui tenuta a Collodi rimarrà uno dei ricordi più cari del piccolo Carlo - e in seguito presso la ricca famiglia Ginori di Firenze. Il padre Domenico Lorenzini, di più umili origini, debole di carattere e fragile di salute, lavora come cuoco per gli stessi marchesi Ginori.

Primogenito di una numerosa e sventurata famiglia (dei dieci figli, sei ne muoiono in tenera età), Carlo frequenta le elementari a Collodi, affidato ad una zia. Malgrado il carattere vivace, inquieto e propenso all'insubordinazione, viene avviato agli studi ecclesiastici presso il Seminario di Val d'Elsa e poi dai Padri Scolopi di Firenze.

Quando il fratello Paolo Lorenzini diventa dirigente nella Manifattura Ginori, la famiglia acquista finalmente un po' di serenità e di agiatezza, e Carlo può iniziare la carriera di impiegato e di giornalista.

Nel 1848 partecipa come volontario alla prima Guerra d'Indipendenza nelle file dei mazziniani. Torna dalla guerra, oltre che «mazziniano sfegatato», uomo, e certamente arricchito da tali esperienze e così intriso di amarezza, che l'arguzia nativa gli si trasformò in umore satirico (Lugli, 1982). Nell'estate dello stesso anno fonda il quotidiano di satira politica "Il Lampione" (con lo scopo di «far lume a chi brancolava nelle tenebre»), ben presto soppresso dalla censura - in seguito alla restaurazione del '49 del Granduca Leopoldo - e riaperto undici anni dopo, per la tenacia del fondatore, in occasione del plebiscito sull'annessione al Piemonte. In quell'arco di tempo, il foglio satirico viene sostituito dal giornale di carattere strettamente teatrale "Scaramuccia".

*Nel 1856 scrive il libro *Un romanzo in vapore*, con accenti trasgressivi e pieni di humour. Nel 1859, spinto dagli ideali del patriottismo, partecipa alla seconda Guerra d'Indipendenza. Collodi, scrittore dal carattere spiritoso, versatile, da taluni considerato molto pigro, collabora, fino al 1875, a numerosi giornali; scrive pure romanzi e drammi teatrali, nessuno dei quali però di particolare valore creativo.*

Il primo testo dedicato all'infanzia, del 1876, è *I racconti delle fate*, splendide traduzioni di fiabe francesi commissionate dalla libreria editrice Paggi. Da allora, Collodi si cimenta nell'ambito della letteratura per l'infanzia, perché, impegnato nel lavoro di censura teatrale, e quindi non avendo altro da fare che leggere giornali e commedie, di tempo ne aveva. Realizza quindi una serie di testi scolastici che lo rendono un benemerito dell'istruzione pubblica nell'Italia appena unita. Nelle prime prove è ancora impacciato da schemi e da programmi pedagogici, tuttavia riesce a creare alcune figure di ragazzi, «tagliati con tanto estro — dice Bargellini — che sembrano quasi

veri, (hanno invece anche essi del manierato e sono ritagliati nella carta del libro di lettura)» (Lugli, 1980). Nasce così il *Giannettino* (1877), continuazione de *Il Giannetto* di Parravicini⁸, e poi via via, dal 1878 al 1881, *L'abbaco di Giannettino*; *La Geografia di G.*; *La Grammatica di G.*; *Il viaggio per l'Italia di G.*; *La lanterna magica di G.*, operette in cui il fine appariva chiaro perfino dal titolo. E anche in queste restavano irrimediabilmente separati i due elementi costitutivi: da una parte la narrazione, ch'era fresca e viva e divertente; dall'altra il complesso delle nozioni, il fulcro pedagogico che, pur ideato e condotto con una certa grazia, restava inefficace e fittizio (Lugli, 1982).

La vera notorietà di Collodi arriva, però, con la pubblicazione del romanzo *Le avventure di Pinocchio*, storia del burattino più famoso del mondo. Pubblicato inizialmente a puntate, a partire dal 7 luglio 1881, sul "Giornale per i bambini" di Ferdinando Martini, con il titolo di "Storia di un burattino", esce integralmente nel 1883 con l'editore Felice Paggi di Firenze. L'opera è stata pubblicata in 187 edizioni e tradotta in 260 lingue o dialetti.

Prima di aver goduto del meritato successo, Carlo Collodi muore, improvvisamente, il 26 ottobre 1890 a Firenze.

Le sue carte, donate dalla famiglia, sono conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁹.

Storia di un burattino¹⁰

La *Storia di un burattino* nacque a puntate sulla rivista "Il Giornale per i bambini", fin dal primo numero del settimanale fondato a Roma da Ferdinando Martini, che porta la data del 7 luglio 1881. Grande novità fu quella di mettere un pezzo di legno al posto di un re o di un ragazzino «per bene»: una vera rivoluzione. Ma quando scrisse la storia — tirata avanti per due anni, a stento, fra grandi pigrizie — quando la raccolse in volume col titolo nuovo *Le avventure di Pinocchio*, il Collodi non s'immaginava di certo che la sua creatura avrebbe viaggiato per il mondo in un numero quasi incalcolabile di edizioni e di ristampe, di traduzioni in tutte le lingue — perfino in latino; non immaginava che si sarebbe giunti ad innalzare un monumento al suo burattino. Se no, avrebbe reagito con quel suo «sorriso fine, leggero, in pelle in pelle, con una punta di malizia benevola che metteva l'animo in pace».

«Ti mando questa bambinata — aveva scritto al Biagi — fanne quello che ti pare; ma se la stampi pagamela bene per farmi venir la voglia di seguirla». E il Collodi l'avrebbe fatta finire presto, la *bambinata*, quando Pinocchio viene impiccato dai malandrini. Ma i ragazzi protestavano e l'editore sollecitava il seguito della storia e intanto teneva buoni i ragazzi con le promesse. Nel numero del 10 novembre 1881, il Martini scriveva: «Il Signor C. Collodi mi scrive che il suo amico Pinocchio è sempre vivo e che sul conio suo potrà raccontarvene ancora delle belle. Era naturale; un burattino, un coso di legno come Pinocchio ha le ossa dure, e non è tanto facile mandarlo all'altro mondo. Dunque i nostri lettori sono avvisati: presto cominceremo la seconda parte della *Storia di un burattino* intitolata *Le avventure di*

8 Primo vero e proprio libro scolastico scritto dal Collodi. Completo rifacimento del *Giannetto* (1837) di L. A. Parravicini, a suo tempo vincitore di un concorso che ne aveva agevolato la diffusione in tutta la penisola, ma ormai datato. Lorenzini, mentre ne conserva la struttura mista di narrazione e nozioni didattiche, innova profondamente lo stile, sia per l'uso della lingua sia per l'approccio umoristico alle vicende di Giannettino, un discolo nel quale gli scolari potevano identificarsi. Il suo successo dette origine ad un'intera serie, di cui fa parte anche *Minuzzolo*, che prende il nome da un piccolo amico di Giannettino, già presente nel primo libro. Certi recensori considerarono questo lavoro migliore del capostipite. Alcuni libri della serie, ebbero successo e furono pubblicati e utilizzati nelle scuole, con modifiche e aggiornamenti, fino a tutti gli anni '20, e fino agli anni '60 come libro di semplice lettura. La serie dei Giannettini fu chiusa da *La lanterna magica di Giannettino*, che prende spunto da un divertimento borghese allora di moda, precursore del cinematografo, per spaziare tra argomenti scientifici, geografia, storia, particolarmente la storia allora recente del Risorgimento, con uno stile aneddotico

9 Guarda il sito e visita: Fondazione Nazionale Carlo Collodi - Via Pasquinelli, 6/8 - 51014 Collodi Pescia.

10 Questo paragrafo è tratto da. A. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna, 1982, pp. 130 – 132.

Pinocchio». Fu quella l'interruzione più lunga, con un intervallo di circa tre mesi, dal 27 ottobre del 1881 al 16 febbraio del 1882 (n.7). Finché il Collodi riprese a narrare e dicono alcuni che a volte non ricordava neppure quello che aveva scritto prima.

A noi non interessa indagare i motivi che indussero il Collodi a stendere il suo capolavoro: fossero o non fossero le necessità finanziarie di un momento difficile, come alcuni hanno insinuato ed altri hanno smentito, questo fa parte di una aneddotica che non ci tocca. Gli altri motivi, quelli più intimi e poetici, non ce li potrebbe svelare che il Collodi stesso, ma «anche il Collodi, il modesto Collodi come il divinissimo cantor d'Orlando — scrive De Robertis — nulla scrisse, nulla ragionò, nulla tentò che, per via d'esempi, o aiutandoci con le sue riflessioni, ci spiegasse un poco il segreto di come fu che, a un certo momento della sua vita, egli si decise a questa opera, la cominciò, la finì » (De Robertis, 1948).

È certo che le marionette lo attraevano, per quella loro metafisica possibilità di sintesi umana: «Tutti i personaggi della vita si riassumono in questo embrione anatomico», aveva detto a un amico lucchese, contemplando un fascio di pupi di legno, l'anno prima che uscisse a puntate la *Storia di un burattino*. E aveva sulla scrittoio — come ha raccontato Paolo Lorenzini, il nipote, un fascio di opuscoli della «Commedia umana» del Sonzogno, sulla cui copertina erano raffigurate delle marionette. Ma sono tutte supposizioni.

L'unica storia che si può fare è quella delle interruzioni — una ventina ne contò A. Cammilleri che curò l'edizione critica de *Le avventure di Pinocchio* (Firenze 1946) —, delle incongruenze e contraddizioni che restarono anche nell'edizione del Paggi del 1883. Per A. Cammilleri «un autore sovrannamente indifferente alle minuzie dell'ortografia e della punteggiatura, trascuratissimo nella correzione delle bozze (dato che le correggesse, come non credo sia accaduto per la prima pubblicazione a puntate...) e che si lasciava perfino mutare parole e frasi». Tutte cose che — come disse Pancrazi — «magari giovarono: venne di lì a Pinocchio quella naturalissima aria di favola che s'inventa e che, finché dura, carambola da un imprevisto all'altro, e non si sa, questa volta davvero non si sa, come andrà a finire; che non è piccola parte del suo piacere».

Le illustrazioni che accompagnavano il testo furono, piccole e anonime, almeno fino al 1882. Da quel momento, secondo un interessante studio di Rodolfo Biaggioni, apparso sulla rivista “Schedano” (1981), si può riconoscere una medesima mano e cioè quella del disegnatore, ma anche poeta, narratore e giornalista Ugo Fleres, messinese (1857-1939), collaboratore del “Capitan Fracassa” e di altri giornali e buon caricaturista, che in quel tempo collaborò sicuramente anche al “Giornale per i Bambini”.

Molti critici sono del parere che l'ispirazione del Pinocchio non sia stata casuale e frammentaria come la sua stesura, ma anzi remota e profonda. Anche a noi sembra che il Collodi dovette avere in mente, dall'inizio alla fine, almeno un'idea conduttrice, tutta riposta nella persona del burattino, mentre la cura dei particolari, delle minuzie, e anche delle vicende degli altri personaggi e perfino delle loro caratteristiche, era affidata all'estro del momento e alla memoria dell'autore che certo vi attingeva parecchi di quei personaggi e i pezzi più importanti del paesaggio. La figurina della fata possiede una personalità mutevole: dapprima personaggio classico della fiaba francese; poi giovinetta dal tenero senso materno, cui lo strano mistero dei lunghi capelli turchini e quell'apparire e svanire accresce la seduzione struggente; poi ancora popolana nell'Isola delle Api industriali, e signora elegante e triste nel palco del Circo, sempre più vaga e inarrivabile: un sentimento più che una realtà. E proprio in questo è la forza del suo fascino voluto o non voluto che sia. Pinocchio costituiva quindi già da solo un'idea conduttrice, con profonde radici autobiografiche, forse, ma di valore umano universale. Bastava seguirlo nel suo viaggio, un viaggio che a volte sembra infinitamente lungo e a volte breve come una stagione: tal quale l'infanzia agli occhi del ricordo.

Realtà e fantasia in *Pinocchio*¹¹

Come avviene per tutti i veri capolavori, anche per *Pinocchio* si è scoperta una ricchezza straordinaria di simboli e di significati: «il legno in cui è tagliato Pinocchio è l'umanità — scrisse Benedetto Croce — ed egli si rizza in piedi ed entra nella vita come l'uomo che intraprende il suo noviziato; fantoccio: ma tutto spirituale». Piero Bargellini scopre che il motivo fondamentale di *Pinocchio* è quello della disubbidienza, e soggiunge: « Il problema del male, che in tutta la letteratura infantile del primo Ottocento preoccupava per le sue conseguenze di disordine, qui viene colto alla sua origine, come ribellione e disobbedienza (...). È un piccolo Adamo che disobbedisce al Padre ed entra nel mondo a fare la sua dolorosa esperienza. Per lui non è sufficiente la pedagogia emendativa del Giannettino e del Minuzzolo: ci vuole una vera e propria redenzione (...). Bisogna riproporre il problema nei suoi termini, quasi teologici, di bene e di male, di perdizione e di salvezza, di libero arbitrio e di giustificazione».

Interpretazioni preziose ed anche veritiere, come quell'altra, che vede nelle «avventure» una specie di odissea dei fanciulli, un'epopea dell'infanzia.

Noi preferiamo vedervi una più domestica realtà, una morale più vicina ai proverbi che non al catechismo. E ci preme soprattutto stabilire che la principale qualità del *Pinocchio* è tutta nell'equilibrio tra la freschissima vena fantastica e la realtà umana del personaggio e del mondo in cui egli si muove. Collodi, per creare la sua magia, non si libra mai in atmosfere nebbiose da sortilegio. I suoi personaggi, anche il Grillo parlante, il Pescatore Verde, la Volpe e il Gatto, vivono in una loro essenziale concretezza. Per molti di loro l'autore ha preso a modello i popolani e i borghesi fiorentini, gli agricoltori del contado: ritratti rapidi e vivi, scenari scarni e definiti. Non sono neppure ritratti e scenari, a pensarci bene: sono abbozzi. Eppure chi legge si crea nella mente, nette e inconfondibili, figure e scene.

Sulla scena di *Pinocchio* non s'incontrano mai orchi, streghe, draghi: i personaggi classici, insomma, della novellistica tradizionale. Il serpente può benissimo essere un frustone o una biscia, veduto con gli occhi di un ragazzo spaventato, e il Pescatore verde sparisce subito dalla scena, mezzo soffocato da un nodo di tosse. Su quegli orizzonti non si alzano mai castelli incantati: «una casina candida come la neve», ecco la dimora della fata. E quegli animali parlanti, sì, sono della fantasia, ma hanno la stessa voce e gli stessi sentimenti di un maestro di scuola toscano.

Lo stesso Pinocchio, come marionetta di legno, soggiace alle leggi della natura, e si brucia i piedi senza avvedersene, e rompe con la sua durezza la lama del coltello che lo dovrebbe uccidere. Eppure pensa, parla e agisce come un ragazzo, non legnosamente da burattino. Così l'unico particolare esterno che rivela il carattere sovrannaturale della fata sono quegli straordinari capelli turchini: se no, è una mamma come le altre, e Pinocchio infatti la chiama a volte fatina, a volte mammina. La sua magia non grava sul burattino: cose che tutte le mamme possono dire e fare: «ha la ridente freschezza dell'infanzia, la soave gravità della madre, la sorprendente potenza della magia; è la fata più originale e viva che si possa incontrare nel mondo delle fiabe » (G. Fanciulli).

Il paesaggio è concreto e reale, anche se appena accennato oppur formato da animali e persone in movimento. «È come se l'autore non costruisse affatto i suoi ambienti, ma li "chiamasse" da una loro generica esistenza in un paese da proverbi, il "paese" per eccellenza. Forse il segreto di Collodi è quello di classicizzare il paesaggio, di tipizzarlo con pochissimi tocchi tanto tradizionali e generici da persuaderci immediatamente (...). Alla fine, gli ambienti sono tutti calati nel nostro subcosciente, e lì vivono indisturbati ed esatti senza essere mai stati descritti» (L. Santucci). «Lo sfondo del paese è quello comune alle favole, dove si vola e si corre senza incontrare né Storia né Geografia. Ma non è già il fantastico dei racconti delle

11 Questo paragrafo è tratto da. A. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna, 1982, pp. 132- 134.

fate (...). Qui son case, osterie, stalle, colombaie, orti, capanne, dove ogni apparizione e figura assume un'aria naturale al sommo e dove tutti, uomini e bestie, entrano a parlare sempre con perfetta padronanza e verosimiglianza » (A. Baldini).

Fanciulli ha paragonato certi luoghi di *Pinocchio*, — il paese di Acchiappacitrulli, la casa della fata, l'isola delle Api industriali — a «deliziosi grandi giocattoli, nei quali è possibile passeggiare, osservare, ammirare. Guardando di dentro a uno di questi giocattoli, ci pare che anche tutto il resto, cioè anche quello che dicevamo *reale*, abbia una indefinibile apparenza di gioco; e scopriamo infine, che quei due mondi supposti divisi fanno tutt'uno, o almeno hanno interferenze innumerevoli e profonde, perché sono nati da una medesima arte » (G. Fanciulli).

Di questo *realismo fantastico* sono parte viva anche la dinamicità, il movimento, l'immediatezza dei mezzi narrativi: Collodi muta di momento in momento scene e personaggi, intreccia nello spazio di una pagina sempre nuove vicende, e il volumetto si slarga così in sconfinati orizzonti, si apre a deliziose sorprese, diviene vastissimo e straordinariamente ricco di motivi.

La consuetudine dei compassati libri per i ragazzi sembra veramente interrotta: i ragazzi quasi non credono ai loro occhi, davanti a quell'incessante variare di immagini che risponde perfettamente alla loro natura. È un giocattolo, questo, che non si consuma, che non finisce mai di svelare le sue risorse segrete di bellezza e di poesia.

Moralità e moralismo di Pinocchio¹²

Se in *Pinocchio* era racchiuso un insegnamento anche per i pedagogisti, se per la prima volta era stato scritto un apologo a dimostrare il fallimento di tutta una precettistica, è anche vero che in *Pinocchio* si combatte un'ardua battaglia tra l'autentica moralità, che si segnala naturalmente sul tessuto delle pagine, e i residui di un moralismo non convinto che Collodi accoglieva per punto d'impegno, quasi per il timore d'interrompere una tradizione, o forse, più probabilmente, pressato da influenze esterne.

È quasi certo che Collodi ha voluto dimostrare come Pinocchio giunga al suo porto definitivo non per gli influssi che gli giungono dall'esterno. Le raccomandazioni che gli fanno Geppetto e la fata, il Grillo parlante e la sua ombra, il Merlo bianco, il Pappagallo, il Granchio, la Marmotta ecc, non sono avvertite dalla sua coscienza. Pinocchio sembra ascoltare, ma poi fa di testa sua. Bisogna che viva la sua dolorosa esperienza, che provi disinganni e pene, per imparare. Proprio come avviene ai ragazzi.

Gli aiuti più efficaci li riceverà da quegli animali che non gli fanno lezioni: dal mastino riconoscente, dal tonno, dal delfino, dal colombo modesto e schivo, dal falco che recide col becco la corda a cui Pinocchio è appeso.

Ecco perché ci sembra che le raccomandazioni che Collodi fa ai ragazzi nel corso della narrazione abbiano l'aria d'esser buttate là, senza convinzione e per di più ridicolizzate: «Davvero — disse fra sé il burattino... — come siamo disgraziati noi altri poveri ragazzi! Tutti ci sgridano, tutti ci ammoniscono, tutti ci danno dei consigli. A lasciarli dire, tutti si metterebbero in capo di essere i nostri babbi e i nostri maestri: tutti, anche i Grilli parlanti». E che brutta fine fanno parecchi di rodesti consiglieri!... Il Grillo schiacciato sul muro, il merlo bianco mangiato «in un boccone, con le penne e tutto»; il granchio, con la «vociaccia di trombone infreddato », che se ne va inseguito dalle impertinenze di Pinocchio. «La morale più persuasiva, quella che penetra nel sangue al fanciullo attraverso tutti i suoi pori è giocata interamente, anticipata nel lettore da un'alternata vicenda di gioie e di dispiaceri, che si identificano con i riscatti e le ricadute di Pinocchio; da una solidarietà di simpatia con le persone che per le mancanze del burattino vengono a soffrire: Geppetto, la Fatina. Sicché finalmente

12 Questo paragrafo è tratto da. A. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna, 1982), pp. 134-136.

questo Bene, che deve pur trionfare al traguardo di tante ansie, si realizza come una sagra della buona vita, del tutti lieti: la mercede d'una felicità che andava conquistata lungo questo itinerario. Ma l'elemento più saliente di codesta moralità intrinseca del libro è quell'intervento dei fattori fisici a sanzione della colpa » (L. Santucci).

Se vi sono amarezze e cinismi (lievi e dedicati ai lettori adulti), sono riscattati da quel sorriso collodiano senza acrimonia contro le debolezze umane, e dagli slanci generosi, a volte eroici, del burattino, sostenuto anche lui da un suo ideale, un ideale dai capelli turchini.

Sul finire del libro, proprio all'ultima pagina, pare che il sorriso di Collodi si smarrisca: «Com'ero buffo, quand'ero un burattino... e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!...» - dice Pinocchio non più Pinocchio. Ma non sembra persuaso. E chi legge con un po' di malizia, ripensa subito ai vari figurini di ragazzo che costellano la letteratura per l'infanzia. «Sarà, ma io non ho memoria d'aver finito a quel modo», disse il Collodi al Padre Ermenegildo Pistelli che lo rimproverava per quel finale. E il Pistelli pensa che sia stato l'editore Paggi, «editore di tutti libri con la morale», a voler quella chiusa, preparata, probabilmente, da Guido Biagi.

Comunque, per fortuna, il libro è finito: è finito ormai qualcosa di meraviglioso, il ragazzo *perbene* non desta più interesse. La storia del nuovo Pinocchio la continuerà De Amicis, ma il vero ragazzo età proprio Pinocchio burattino.

Qualcosa sullo stile¹³

Per l'originalità del suo stile, Collodi è ritenuto uno dei maggiori scrittori italiani dell'Ottocento, prova ne siano gli innumerevoli studi critici che alle Avventure di Pinocchio hanno dedicato critici letterari e studiosi di diversa estrazione disciplinare. Quella che egli chiamò una «bambinata» si è rivelata in realtà un'opera d'arte. Quella scrittura, che sembra così spontanea e "naturale", in realtà è il frutto di esperienze letterarie con le quali lo scrittore si è cimentato nel corso della sua vita, cioè il giornalismo satirico-umoristico e la scrittura teatrale, ma anche altre.

Nello stile del Collodi emergono molteplici influenze letterarie che lo scrittore toscano riesce a fondere in maniera originale raggiungendo proprio nel Pinocchio l'esito più elevato e mirabile. Lorenzini costruisce di fatto uno stile unico che, come sottolinea Calvino, ha consentito al capolavoro collodiano «una fama estesa a tutto il pianeta e tutti gli idiomi, la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere periodi d'eclisse e d'oblio» (I. Calvino, 1981).

Alle sue competenze teatrali¹⁴ si devono i dialoghi rapidi, incisivi, spesso sarcastici ed al tempo stesso realistici, talora spietati. I dialoghi infondono ritmo alla narrazione e profondità psicologica ai personaggi, caratterizzandoli in modo forte senza appesantire il flusso del racconto. Sempre al teatro, probabilmente, si deve un stile narrativo molto sensoriale e visuale, tanto che «ogni apparizione si presenta in questo libro con una forza visiva tale da non poter essere più dimenticata» (I. Calvino, 1981).

Evidenti sono anche le influenze veriste. Non a caso "Vero artista" lo giudica Attilio Momigliano; mentre il De Robertis vede il pregio dell'opera nella «scrittura parlata al massimo», nella «sintassi tutta a gesti» (G.V. Paolozzi, 1990). Infatti il linguaggio collodiano presenta numerosi richiami al toscano, un toscano italianizzato ovviamente, in particolare a partire dal XVI capitolo. La dimensione realista in Collodi emerge anche nello sfondo ambientale e paesaggistico che richiama, sia pure in modo non esplicito, alla realtà rurale toscana. Aspetto di grande attualità nello stile descrittivo del Collodi è

¹³ Testo curato da Silvia Blezza Picherle.

¹⁴ Collodi fu critico e censore teatrale e scrisse, sia pure con esito fallimentare, anche un paio di commedie.

proprio quello di tratteggiare i luoghi in modo chiaro ed essenziale attingendo all'immaginario del lettore (V. Spinazzola, 1997). Altre influenze letterarie sono poi il Romanticismo (esaltazione della dimensione sentimentale ed emotiva sulla ragione) (I. Calvino, 1981; L. Volpicelli, 1954) e soprattutto la tradizione fiabesca e favolistica, in particolare francese, che Collodi ben conosce e rielabora spesso in chiave umoristica e di parodia.

Secondo Daniela Marcheschi lo stile di Collodi è semplice e diretto, «pronto a recepire i modi del parlato, i proverbi, ma anche gli elementi culturali e riflettervi in chiave ironica e parodica; il suo stile è fatto di ritmi veloci, quando non serrati, impressi alla prosa e ai dialoghi; di un uso eccentrico della punteggiatura dove abbondano le lineette e i due punti». Una scrittura, secondo Marcheschi, che è un «allegro con brio», capace di catturare l'attenzione del lettore. In realtà la facilità di scrittura del Collodi non deve ingannare. La scorrevolezza della narrazione, infatti, non impedisce, anzi esalta, lo stile ricercato, talora raffinato dell'autore, connotato dall'uso mirato di molteplici figure retoriche (analogie, metafore, similitudini, iterazioni), molte delle quali sono state in seguito "assorbite" dal linguaggio quotidiano (E. Petrini, 1982; V. Spinazzola, 1997).

Un tratto distintivo che pervade tutta l'opera è la comicità. Collodi, per Marcheschi, ha un modo particolare di usare la punteggiatura per sostenere la sua scrittura umoristica e la utilizza in modo stravagante ed estroso: egli adopera poche pause per non lasciare respiro, per non far cadere il ritmo che il trattino sveltisce, unendo le varie sequenze in una sorta di lunga catena melodica; inoltre usa neretti e corsivi, punti esclamativi e lineette.

Non si può, infine, dimenticare un altro aspetto cruciale che influenzò molto stile e struttura del Pinocchio, ossia il fatto che fu concepito come un romanzo di appendice che, periodicamente, veniva pubblicato a capitoli su una rivista ("Il Giornale dei bambini"). E del romanzo di appendice l'opera del Collodi ne custodisce le caratteristiche:

- capitoli brevi (ad eccezione dell'ultimo);
- catena di suspense: finali di capitoli aperti e interdipendenti con il capitolo successivo (per fidelizzare il lettore alla storia e di conseguenza alla rivista) (V. Spinazzola 1997);
- ogni capitolo è caratterizzato da almeno un episodio o avvenimento specifico che mantiene alto l'interesse del lettore per la storia, soprattutto con imprevedibili colpi di scena;
- una scrittura interattiva, che interpella spesso il lettore (tecnica tipica dei cantastorie) (L. Volpicelli, 1954).

Tutte caratteristiche che sono tratti distintivi della narrativa contemporanea per ragazzi (S. Blezza Picherle, 2004, 2007, 2010) e che rendono Le avventure di Pinocchio, a tanti anni di distanza dalla sua prima pubblicazione, un'opera incredibilmente attuale anche sul piano stilistico.

PINOCCHIO IN FUGA DA DISNEY

Consigli e indicazioni su alcune delle migliori versioni illustrate
del capolavoro di Collodi
di Luca Ganzerla

**** testo pubblicato su "Il Pepeverde", n.52, 2012, pp. 4-7, soggetto a copyright**

Carissimo Collodi, sono passati 130 anni da quando, tra il 1881 e il 1883, hai pubblicato a puntate sul "Giornalino dei bambini" *Le Avventure di un burattino*. Poi, chissà come, quel burattino si è messo a vagare, a conquistare bambini e artisti di tutto il mondo e di tutti i

tempi. Ma sai quanti illustratori dopo Mazzanti hanno illustrato il “tuo” Pinocchio? Numeri da capogiro! Che poi, ribadiamolo per l’ennesima volta, il Pinocchio è tuo e tuo soltanto. Credimi, non è così scontato. Da quel fatidico 1936, quando Walt Disney ideò e lanciò il film di animazione *Pinocchio*, quel burattino e la sua storia sono diventati altro rispetto a quanto avevi scritto e immaginato. Alcuni esempi? Pinocchio da ragazzo di strada toscano è travestito da gaudente tirolese, la fata dai capelli turchini è tramutata in una bionda e principesca fata mozzafiato dai richiami hollywoodiani, il pescecane «grande come una montagna» di colpo si è ritrovato balena, Geppetto da bizzoso ed indigente falegname è mutato in stravagante orologiaio...insomma la lista dei tradimenti continuerebbe senza posa. E, come se tutto questo stravolgimento non bastasse, il film, di ottima fattura a livello grafico e musicale, è diventato un successo mondiale senza precedenti, al punto che oggi se un bambino, un ragazzo o anche un adulto relativamente giovane, pensa a Pinocchio, se lo figura proprio come quello disegnato da Walt Disney. Peggio, è convinto che la storia di quel burattino sia una sua invenzione!

A questo punto, ti starai chiedendo «Cosa facciamo? Possiamo rimediare e restituire al mio Pinocchio la sua immagine e le sue avventure?» Suvvia, Carlo, niente drammi, so bene che non sei il tipo. Ascolta, io una certa idea ce l’avrei. Seguimi, ti porto alla scoperta dei *Pinocchio* meglio illustrati che ogni persona, bambino o adulto, dovrebbe incontrare per scoprire finalmente il vero Pinocchio e le sue tante anime.

Istruzioni per l’uso: i criteri di scelta – Prima, però, qualche puntualizzazione. Ogni selezione per essere rispettabile richiede un’esposizione dei criteri su cui poggia. Non solo per una questione di trasparenza, ma per offrire, a chi vorrà, un utile strumento per valutare autonomamente future nuove versioni di Pinocchio.

Punto n°1: Versione adattata, ridotta o integrale? Sempre e soltanto la versione integrale! Ad oggi nessuna riduzione o adattamento del Pinocchio appare convincente, anzi sistematicamente i tagli vengono operati su alcuni dei punti forti e peculiari del testo collodiano come i dialoghi e le descrizioni di movimento (Lugli, 1982; Spinazzola, 1997). *Le avventure di un burattino* sono considerate una delle massime espressioni della letteratura mondiale *tout-court* (non solo della letteratura per l’infanzia) e in quanto tale merita il medesimo rispetto serbato alla *Divina Commedia* di Dante e ad altri capisaldi della storia della letteratura. Questo permette di sfatare anche un altro falso mito sull’opera collodiana: *Le avventure di Pinocchio* non sono una fiaba! Piuttosto *Pinocchio* è un romanzo di formazione con influssi veristi (la lingua e il paesaggio toscano) che, qua e là, ha pescato ingredienti dalla fiaba (l’anima fantastica), dal teatro, dal romanzo di appendice e persino dalla biografia del Collodi medesimo.

Punto n°2: Che tipo di illustrazioni? Innanzitutto, illustrazioni adattate per bambini e ragazzi della fascia primaria, escludendo – almeno inizialmente – le versioni destinate ad un pubblico più adulto e quelle stereotipate di stampo smaccatamente disneyano. Inoltre, illustrazioni capaci di cogliere una o più delle molteplici anime che, si è visto, nel Pinocchio si annidano, si intrecciano.

La rosa dei prescelti – Sull’edizione da cui partire non c’è margine per tentennamenti. Il *Pinocchio. Storia di un burattino* illustrato da **Roberto Innocenti** (La Margherita, 2005, p. 192, € 29.00) è considerato, probabilmente, la miglior versione illustrata. Molti sono i meriti di Innocenti (uno dei più grandi illustratori a livello mondiale), non ultimo quello di essere stato il primo (a distanza di oltre cent’anni dalla prima versione illustrata) ad aver restituito la storia ai suoi paesaggi, alla sua ambientazione naturale. Forte della lezione di Carlo

Chiostr¹⁵, con Innocenti ad emergere è l'animo più realistico del Pinocchio «ci ho lavorato tra il 1987 e il 1988 dopo aver osservato bene ed anche fotografato i piccoli inconfondibili segni necessari per dare un'aria di credibile toscanità a scene inventate per collocare i personaggi» (Innocenti, 2009), senza per questo perdere in magia e meraviglia. Se invece è la componente teatrale che più vi avvince la scelta non può che cadere sulla versione “messa in tavola” da **Emanuele Luzzati** (Nuages, 1996, p. 192, € 32.00) dove «la scena su cui si agita la storia è fatta di quinte e di fondali, di assi di legno che immaginiamo spostarsi e riposizionarsi scena dopo scena, illustrazione dopo illustrazione» (Baldacci, Rauch, 2006). Arretrando nel tempo, tappa obbligata è la versione che – prima di Disney – ha forgiato l'immaginario italiano (Baldacci, Rauch, 2006). Mi riferisco alle tavole di **Attilio Mussino** (Giunti Junior, 2002, p. 222, € 12.00). La maestosa opera di Mussino (edita per la prima volta nel 1911), oltre ad essere la prima a colori, si caratterizza per una varietà di stili e di “messa in pagina” delle illustrazioni che avrà eguali, molto più tardi, solo in Mattotti. **Lorenzo Mattotti**: colui che più di tutti del capolavoro collodiano ha interpretato l'animo fantastico. Oggi purtroppo di questa splendida versione rimane in commercio una costosissima edizione dell'Einaudi (€ 75.00!!!!) in cui, oltre a comparire un numero minore di tavole, sono perduti il fondamentale formato grande e le suggestive soluzioni grafiche adottate dall'artista. Attualmente la versione “originale” (Fabbri, 2001, p. 136, € 25.00) resta disponibile solo presso le biblioteche.

Molto interessante è anche risalire alla prima versione integralmente illustrata di *Pinocchio* (1883) firmata da **Erico Mazzanti**, oggi arricchita da un cd audio con l'ammaliante lettura del grande attore Paolo Poli (Giunti, 2010, p. 240, € 12.00). Da consigliare anche l'interpretazione illustrata che **Vittorio Accornero** realizzò nel 1942 (Mursia, 1985, p. 216, € 27.00). Accornero, tra i massimi illustratori italiani del Novecento, rappresenta le avventure del burattino attraverso un impianto scenografico a tratti imponente, con «un'acquarellatura dolcissima, a cui va gran parte del merito della piacevole impressione che danno le sue tavole.» (Baldacci, Rauch, 2006).

Quando l'editore tradisce l'illustratore – Delle edizioni illustrate sin qui proposte uno degli elementi ricorrenti è il prezzo piuttosto elevato. Questione delicata, non v'è dubbio, ma considerate le esigenze tecniche di stampa per realizzare un prodotto di qualità si comprende come, in buona parte, un certo costo dell'opera sia giustificato. E poi, se un Pinocchio in casa deve esserci, che sia almeno ben illustrato!

Premessa, questa, indispensabile per rilevare come talune edizioni economiche di versioni illustrate di buon pregio abbiamo finito per svalutare oltremodo il lavoro di alcuni artisti. È il caso, ad esempio, delle tavole di **Cecco Mariniello** (Piemme) e **Fiorenzo Faorzi** (Salani). Le loro illustrazioni, forse tra le più adatte per la fascia primaria, rimpicciolite e private del colore, sono spogliate della loro forza espressiva, della loro capacità di attrarre, di rilanciare suggestioni. Nel caso di Mariniello, poi, si è persino andati oltre opprimendo l'originale versione a colori con apparati didattici e iconografici che tolgono respiro alla narrazione e ancor più alle illustrazioni.

Oltre gli «iniziatori», verso i nobili esclusi – Nella selezione proposta ci sono illustri esclusioni, inevitabile conseguenza di una scelta mirata e forzosamente circoscritta. Tali

¹⁵ Carlo Chiostr (1863-1939) è stato il secondo illustratore dell'opera di Collodi nel 1901. Segue la versione illustrata di Enrico Mazzanti (1852-1910) del 1883. Il trittico degli illustratori “storici” di Collodi si chiude con la prima versione illustrata a colori, opera di Attilio Mussino (1878-1954) nel 1911.

esclusioni non implicano un giudizio negativo, anzi. Forse, le versioni illustrate segnalate si possono ritenere una sorta di «iniziatori» per accedere in modo graduale, critico e consapevole al variegato, multiforme e mutevole universo creato dai migliori illustratori di Pinocchio. Ovviamente senza mai scordarsi la compagnia dell'aut

GIANNI RODARI

**** Tratto da P. Boero, C. De Luca, *Letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 256-261.**

Gianni Rodari (1920-80), giornalista dal 1947 a «l'Unità» di Milano e di Roma, inviato speciale e corsivista di «Paese Sera» dal 1958 all'anno della scomparsa, inizia a dirigere nel '50 «Il Pioniere», settimanale per ragazzi legato al Partito comunista, che con «Il Vittorioso» si divide il pubblico giovanile di quegli anni di faticosa ricostruzione. Dal '68 al '71 dirige «Il Giornale dei Genitori». Nel 1970 gli viene conferito il premio Andersen (premio internazionale di letteratura per l'infanzia).

Gli ampi e articolati interventi dedicati in questi ultimi anni alla produzione di Gianni Rodari pongono qualche problema a chi voglia delineare il profilo di questo autore tanto propenso ad esibire i ferri del mestiere quanto difficilmente catalogabile con una delle innumerevoli etichette che la storia della letteratura per l'infanzia sembra destinare ai suoi autori; vale la pena allora cominciare dal fatto che Rodari nell'immediato dopoguerra esordisce come scrittore per bambini sulla pagina domenicale di un quotidiano di partito e vive come cronista le tensioni sociali di quegli anni. Fra le filastrocche si legga *Il vecchio muratore*, triste e tragico documento dell'emarginazione del vecchio lavoratore sfruttato:

Ho fabbricato con le mie mani
cento palazzi di dieci piani...
ma per me e per la mia vecchia
non ho che questa catapecchia.
Dalla città che ho costruito
non so perché sono stato bandito.
Ho lavorato per tutti: perché
nessuno ha lavorato per me?

Gli esempi potrebbero continuare e risulterebbero assai interessanti visto che lo scrittore nell'edizione einaudiana di *Filastrocche in cielo e in terra* elimina proprio i testi caratterizzati dall'impegno politico e dai temi comuni a certa produzione emotiva. In ogni caso Rodari, proprio intorno agli anni Cinquanta, contribuisce a introdurre *nuovi temi* nella letteratura italiana per l'infanzia: le differenze sociali, lo sfruttamento nel lavoro, l'antimilitarismo, la solidarietà tra oppressi. L'eccessivo schematismo (buoni-sfruttati e cattivi-padroni) delle prime prove narrative, ancora peraltro godibilissime nel secondo ciclo delle elementari, *Il romanzo di Cipollino* e *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, e la loro stessa collocazione (soprattutto per quanto riguarda Cipollino) in un contesto contadino lontano dai problemi della realtà industriale, consentono di rilevare con precisione l'attenzione di Rodari verso alcuni elementi tipici della tradizione popolare, che costituiscono i motivi dominanti della sua produzione successiva: il gusto della parodia, la contrapposizione fra *infanzia* e *mondo adulto*, che riprende la contrapposizione fra *natura* e *consuetudine* presente nei testi del cantastorie Giulio Cesare Croce, i richiami all'utopia popolare dei paesi di Cuccagna, i riferimenti al *mondo alla rovescia*.

Filastrocche in cielo e in terra e *Favole al telefono* (raccolta di *fiabe contemporanee*) sono i testi che maggiormente hanno contribuito alla notorietà di Rodari nella scuola elementare. Dalle *Filastrocche* emerge uno scrittore attento ai giochi di parole, al divertimento della rima, alla libertà della fantasia. Le *Favole al telefono* «risentono di eredità addirittura remote. Si collegano all'aneddoto, di cui ricalcano la brevità, e rovesciano il senso di una più recente proposta, non perché non possiedano basi etiche, ma perché individuano, nel moralismo pettegolo e vile di tanti libri di testo, un obiettivo contro cui vale la pena di battersi»; ogni lettore, dunque, può mettere a riscontro i testi delle *Favole* rodariane (ma anche quelli successivi contenuti in *Gip nel televisore*, *Venti storie più una*, *Tante storie per*

giocare) con quelli della grande tradizione romantica e delle raccolte popolari: dal «mercante molto ricco che si chiamava Eredi Vedova Brunamonti» di Brentano agli *Affari del signor Gatto* di Rodari, dalla fiaba popolare russa *La rapa* alla *Grande carota* rodariana, dall'*Ebreo nello spineto* dei Grimm, in cui un violino magico costringe a ballare chi lo ascolta, alle situazioni narrative del tamburo magico, del disco stregato, dell'armonica del soldato, che sono utilizzate da Rodari in contesti attenti a dimostrare come i doni fatati delle fiabe possano contribuire a «rendere il mondo più buono». Il confronto risulta tanto più produttivo quanto più consente di lavorare sulla fiaba con il bambino.

Il romanzo fantascientifico-umoristico *La torta in cielo*, nato dagli incontri di Rodari con gli alunni della scuola elementare Collodi della borgata romana del Trullo, prende le mosse da un oggetto misterioso (un disco volante... una gigantesca torta dolce) sceso appunto sulla borgata: ne sono protagonisti bambini, uomini, donne, generali, soldati. Il senso ultimo del lesto (i bambini dividono amichevolmente la torta) appartiene a pieno titolo alla pedagogia rodariana: sono spesso gli adulti a far maturare nei giovani un errato senso della proprietà, un pericoloso individualismo.

Nel 1973 esce da Einaudi *Grammatica della fantasia*, straordinaria «introduzione all'arte di inventare storie», attraverso cui Rodari offre a genitori e insegnanti la possibilità di entrare nel suo laboratorio e di scoprire i segreti del mestiere: si tratta senza dubbio di un libro eccezionale perché Rodari «si fa critico di se stesso nell'unico modo adatto a *spiegare* davvero i suoi libri e i suoi procedimenti inventivi: verificando in pubblico l'uso dei propri strumenti, proponendo ad altri di adoperarli, svelando con cura l'itinerario culturale, e quello pedagogico in particolare, seguiti per giungere fino alla realizzazione di storie o di libri». Altre indicazioni sull'*officina* rodariana sono contenute nei postumi *Esercizi di fantasia*.

Esiste poi una parte della produzione di Rodari adatta a ragazzi della scuola media: le *Novelle fatte a macchina*, ad esempio, appaiono abbastanza complesse e sottintendono in più casi una smaliziata capacità di lettura visto che lo scrittore, attraverso l'uso di formule e termini oggi usati a migliaia («con la forza dei nervi distesi», «gli ha sabotato la produzione»), ironizza sui miti fasulli e sulle assurdità del nostro tempo. Analogamente un piccolo gioiello narrativo come *C'era due volte il barone Lamberto* non può essere letto che alla luce di un gusto letterario già abbastanza formato e sicuro visto che il motivo dell'adulto che torna bambino ha origini classiche ed ha un significativo precedente moderno in *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino* di Giulio Gianelli e visto soprattutto che il libro costituisce una sorta di testamento rodariano, un invito a non lasciarsi spaventare dalla parola FINE, a costruire con autonomia e intelligenza la propria storia personale.

Dopo la morte di Rodari, infine, sono stati raccolti in volume molti dei suoi testi sparsi su giornali e riviste, si sono avute in Italia mostre a lui dedicate, sono stati realizzati convegni di studio e numerose esperienze didattiche sono partite dalle sue proposte di lavoro.

La lingua di Rodari. Tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta, quando Rodari esordisce come scrittore e poeta per l'infanzia, la lingua italiana non è ancora patrimonio sufficientemente diffuso in tutta la penisola. Come si è già visto, nel 1951, in una situazione che registra quasi il 14% di analfabetismo e appena il 18% della popolazione in età scolastica risulta iscritto alla scuola postelementare, soltanto il 18,5% di italiani, pari a 7.850.000 individui, usa normalmente la lingua nazionale e ha abbandonato completamente il dialetto, mentre il 63,5% usa normalmente il dialetto in ogni circostanza. Insomma, un impiego sicuro della lingua italiana rimane, a distanza di circa un secolo dall'unificazione, privilegio per pochi; la maggioranza della popolazione affida la comunicazione all'idioma nativo che è il dialetto. Si capisce bene che date queste condizioni i libri scritti per l'infanzia – i cosiddetti libri di amena lettura, diversi da quelli scolastici – hanno poco spazio e scarsa diffusione. Sono destinati ai fortunati figli di famiglie benestanti. In quanto ai contenuti e ai toni, la gran maggioranza dei libri per ragazzi segue la tradizione di derivazione deamicisiana e pascoliana di buoni sentimenti edificanti, moralismi leziosi e logori, patetismi lacrimevoli. In una situazione di così marcato conformismo, la scelta di Rodari di «mettersi al servizio» dell'infanzia risulta per più aspetti rivoluzionaria. Lo è sul piano dei contenuti visto che le sue filastrocche e storie sono abitate da personaggi della *realtà di tutti i giorni* (pompieri, portinaie, stagnini, bidelli, ferrovieri, vigili urbani, ecc.) o da *figure di fantasia* (l'omino di neve, l'omino della pioggia, l'omino

dei sogni, lo zio Barba, ecc.) che consentono di parlare, in termini di *schietta denuncia* o di *sorridente umorismo, dei problemi del lavoro, della povertà, dell'ingiustizia*.

È rivoluzionaria la scelta di scrivere per l'infanzia, perché ha il coraggio di ritagliarsi il pubblico nelle classi povere (Rodari dirà anni dopo i suoi esordi: «Io considero mio committente il movimento operaio e democratico più che il mio editore»), ma soprattutto perché utilizza come canale di comunicazione con i suoi piccoli lettori un giornale come «l'Unità», organo ufficiale del Partito comunista.

Ovvio che scrivere filastrocche e storielle destinate in maniera privilegiata ai bambini di famiglie operaie e contadine comporta anche scelte di natura linguistica e stilistica: si impone l'abbandono dell'italiano sdolcinato, astratto, artificioso che la tradizione della letteratura infantile aveva imposto in quasi un secolo di esercizio, e diventa d'obbligo l'adozione di una lingua concreta e immediata, affrancata dalle astrattezze stucchevoli e languide, una lingua in presa diretta con la quotidianità, capace di parlare delle cose di tutti i giorni. È la lingua di una scuola speciale:

C'è una scuola grande come il mondo.
Ci insegnano maestri, professori,
avvocati, muratori,
televisori, giornali,
cartelli stradali,
il sole, i temporali, le stelle.
Questa scuola è il mondo intero
quanto è grosso:
aprì gli occhi e anche tu sarai promosso.

Ha osservato al proposito De Mauro: «Chi parla ai bambini, chi tesse favole o *nonsenses* non può parlare come un libro stampato, non può parlare solo di valor civile e immortalità dell'anima, ma deve parlare appunto delle mille piccole cose, con le mille comuni parole, e deve sapere fare scoccare scintille fra i diversi strati dell'esperienza e della lingua».

Gli strumenti adeguati ai giovanissimi suoi interlocutori, Rodari li rinviene agevolmente, oltre che nella sua naturale disponibilità all'invenzione letteraria, nell'esperienza giornalistica che gli aveva fatto maturare una straordinaria capacità di stare sui fatti ed elaborare un linguaggio chiaro e preciso, capace, al tempo stesso, di andare al cuore dei problemi. Egli stesso sottolineerà l'importanza del suo percorso osservando: «Non sono arrivato ai bambini dalla strada della letteratura, ma da quella del giornalismo», e in altra occasione parlerà del faticoso e delicato percorso di «conquista di un modo di scrivere, per i bambini, in presa diretta con il loro mondo mutevole».

Al centro dell'intera produzione di Rodari per l'infanzia, da *Cipollino* a *C'era due volte il barone Lamberto*, si trova una spinta educativa e utopica che trova formulazione netta nel motto scelto per introdurre la *Grammatica della fantasia*, «tutti gli usi della parola a tutti [...] Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo». Al centro, dunque, sta la parola, la capacità cioè di parlare e di scrivere, la creatività linguistica che consente di andare al fondo delle cose, di sottrarsi al tran-tran che «uccide il cervello», di guardar al mondo con occhi sempre nuovi. «Una parola - scrive nella *Grammatica della fantasia* - gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere».

Altre notizie:

Gli studiosi di letteratura per l'infanzia concordano sul fatto che Rodari ha subito il fascino artistico del *movimento surrealista*¹⁶ al quale in gioventù ha avuto modo di avvicinarsi (Boero, 1992, p. 34;

¹⁶ **Surrealismo:** movimento artistico e letterario d'avanguardia, sorto in Francia dopo la prima guerra mondiale per iniziativa soprattutto di Breton (1896- 1966); si proponeva di uscire dai rigidi schemi della razionalità e

Califano, 1998, p. 11). Osservando il pensiero di alcuni noti intellettuali surrealisti, si possono riscontrare le idee che poi Rodari farà proprie riuscendo a donare alla letteratura per l'infanzia un'impronta innovativa.

Nel primo *Manifesto* del Surrealismo che esce nel 1924, André Breton¹ afferma:

“L'immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica(...). E' dall'accostamento in qualche modo fortuito dei due termini che è sprizzata una luce particolare, luce dell'immagine, cui ci mostriamo infinitamente sensibili. Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori. Quando questa differenza esiste appena, come nella similitudine, la scintilla non si produce”.

Questa enunciazione sembra aver ispirato il passo di *Grammatica della fantasia* (1973), in cui Rodari dà pieno sviluppo al precedente “sistema del fortuito incontro” presentando la tecnica del “binomio fantastico” :

Occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito, perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme(fantastico) in cui i due elementi estranei possano convivere. Perciò è bene scegliere il binomio fantastico con l'aiuto del caso (Califano,1998, p.12).

Rodari è stato anche un fine *studioso di fiabe classiche*, da egli ritenute un materiale letterario importante per l'arricchimento umano. Alla tradizione si legherà comunque attraverso la fiaba di cui, negli anni Cinquanta, Rodari prende coscienza della sua importanza, cogliendone il valore iniziatico connesso ai “riti di passaggio” che caratterizzano il percorso che porta dall'infanzia all'età adulta. Attraverso la fiaba si rivivono i riti dell'abbandono, dell'isolamento, c'è il pericolo, ci sono le prove, il loro superamento e il ritorno alla comunità. Questa esperienza ancestrale è ancora un paradigma della crescita, di ciò che avviene nella coscienza del soggetto e, in parte, nella sua relazione con la società. Le fiabe rodariane però, non sono da intendersi esclusivamente in base al modello classico, in quanto Argilli e altri studiosi concordano nel nominare l'autore, *padre della fiaba contemporanea*, che è caratterizzata da un modello più innovativo e rispettoso della nuova epoca storico-sociale. È Andersen il “fiabista” tipo di Rodari perché in egli nota la capacità di saper giocare con le fiabe, e porta questo gioco in ogni aspetto della realtà, trasfigurandola. Così Andersen è considerato il maestro del ri- uso della fiaba, della sua traslazione nel mondo moderno, vincolandola all' uso della fantasia, all'appello al “meraviglioso”, anche alla sua funzione pedagogica, relativa alla creatività e alla sua capacità di abitare interpretativamente e liberamente la realtà (Catarsi, 2002, p.18).

Di Collodi ha apprezzato il fatto di aver saputo dar vita a congegni narrativi fiabici, ma allo stesso tempo, si tratta di fiabe libere, moderne, traslate in un mondo meno arcaico, anzi che si tramano di contemporaneità (Catarsi, 2002, p.16). Collodi è “il padre di Pinocchio”, di cui Rodari conosce i limiti ideologici e borghesi, ma di esso apprezza la vitalità, la dinamicità, l'intriganza, che sa catturare l'attenzione del bambino.

Secondo la critica Gianni Rodari è stato maestro soprattutto nel “racconto breve” più che nei romanzi lunghi, quindi dimostra tutta la sua genialità soprattutto nelle filastrocche, fiabe/favole e nei romanzi che sono comunque di breve respiro.

dell'osservazione realistica dei fatti per cercare significati ulteriori e legami più autentici con la dimensione più profonda dell' io.

Principali opere di Gianni Rodari

Filastrocche: <i>Il libro delle filastrocche</i> , 1950 <i>Il treno delle filastrocche</i> , 1952 <i>Filastrocche in cielo e in terra</i> , 1960	Fiabe e novelle: <i>Favole al telefono</i> , 1962 <i>Il libro degli errori</i> , 1964 <i>Venti storie più una</i> , 1969 <i>Tante storie per giocare</i> , 1971 <i>Novelle fatte a macchina</i> , 1973 <i>I viaggi di Giovannino</i> <i>Perdigiorno</i> , 1978	I Romanzi: <i>Il romanzo di Cipollino</i> , 1951 <i>Il viaggio della freccia azzurra</i> , 1954 <i>Gelsomino nel paese dei bugiardi</i> , 1958 <i>Il pianeta degli alberi di Natale</i> , 1962 <i>La torta in cielo</i> , 1966 <i>La gondola fantasma</i> , 1978 <i>C'era due volte il barone Lamberto</i> , 1978
--	--	---

Il genere “avventura”: alcune caratteristiche essenziali

1.1 L'imprevedibilità

Guardando all'etimologia della parola, avventura¹⁷ significa “andare verso le cose venture”, verso le “cose che verranno, che ancora non ci sono e che perciò ci sono ignote”. Già da questa definizione possiamo ricavare alcuni elementi del romanzo d'avventura, quali la *collocazione degli eventi in un tempo futuro*, l'*impossibilità di essere conosciuti* e la loro *straordinarietà*. Tuttavia, la componente fondamentale dell'avventura, di quella vissuta o di quella narrata, rimane l'*imprevedibilità*, cioè l'impossibilità di progettare gli accadimenti futuri e le loro conseguenze.

L'avventura è sempre e comunque imprevedibile, sia per coloro che vi si trovano casualmente coinvolti, sia per quegli uomini che vanno intenzionalmente alla ricerca dell'avventura. In questo caso si parla dei cosiddetti *uomini d'avventura*, perché esiste in loro una predisposizione interna che li muove verso di essa. Ciò che li chiama e li spinge a cercarla è qualcosa di intimo, profondo, vitale e necessario, è una vocazione all'avventura, e fa di loro uomini avventurosi, distinguendoli dagli altri.

1.2 L'ambiente

Un altro elemento che connota il racconto d'avventura è l'ambiente, cioè l'insieme dei luoghi in cui si svolgono le azioni *avventurose*. Solitamente, l'ambiente avventuroso dei romanzi si collega a viaggi in luoghi lontani ed esotici, a foreste intricate o isole deserte, dove tutto è selvaggio e dove i pericoli e le peripezie attendono l'uomo ad ogni passo. I luoghi in cui l'avventura si realizza sono ostili all'uomo e non lo facilitano, al contrario lo pongono in difficoltà, lo ostacolano, e lo mettono alla prova, sfidandolo in continuazione.

Senza dubbio queste immagini provengono dalle narrazioni di grandi scrittori d'avventura, come Emilio Salgari, i cui romanzi sono permeati dall'esotismo e dalla lontananza geografica, dall'asprezza e dalla selvatichezza dei luoghi in cui i suoi eroi lottano, in nome della supremazia e della trasmissione dei propri valori (Traversetti, 1989); o dalle avventure

¹⁷ Il termine avventura ha la propria radice etimologica nella parola latina “ad-ventura”, participio futuro, neutro plurale, del verbo “ad-venire”, cioè ‘avvenire’ (Zingarelli, 1996). Il termine avventura racchiude in sé altri significati: “caso inaspettato, avvenimento singolare e straordinario” (Treccani, 1986); “avvenimento insolito, emozionante e imprevisto” (Zingarelli, 1996); “avvenimento singolare o straordinario; anche, impresa rischiosa e affascinante” (Garzanti 2003).

di Jack London, in cui è una natura aspra e selvaggia delle terre dell'Alaska, a far da sfondo alle prove e alle sfide che l'uomo intraprende.

Tuttavia i luoghi dell'avventura non sempre devono possedere queste caratteristiche per essere definiti tali: c'è un numero indefinito di luoghi, anche nella vita quotidiana, che sono percepiti dall'individuo come avventurosi, perché in quei luoghi l'uomo è messo alla prova e sfidato a superare ostacoli. Non sempre quindi, sono necessari luoghi e situazioni estreme perché si possa vivere un'avventura, ed ogni individuo trova la propria possibilità d'avventura in luoghi diversi dagli altri individui (Grandi, 2007, pp. 23-53).

1.3 Il viaggio

Il termine *avventura*, inteso nel significato di *andare verso*, ci rimanda subito all'idea di "viaggio". Secondo Giordana Piccinini, vi sono elementi nel viaggio, quali "l'imprevedibilità degli incontri, le difficoltà da superare, l'arricchimento delle conoscenze, ma più di tutti l'imperscrutabilità dei suoi esiti", analoghi a quelli che caratterizzano il romanzo d'avventura, tanto che ella arriva a sostenere che "il viaggio è sempre avventura" (Piccinini, 1998, pp. 52-53). In realtà non è sempre così, o non lo è completamente.

Nelle narrazioni d'avventura il viaggio non può mancare: di solito è un viaggio fisico, che porta in un luogo più o meno distante, in cui il protagonista è chiamato a superare prove e difficoltà, ad accettare le sfide che viaggio e luogo gli pongono innanzi. E' il viaggio compiuto da chi l'avventura la insegue e la desidera perché non può farne a meno, e non da chi, come il turista si muove solo per soddisfare la propria curiosità.

Esiste però un altro tipo di viaggio nell'avventura, vissuta o narrata, che non sempre necessita di uno spostamento fisico, perché come sostiene Antonio Faeti, "non hanno importanza sostanziale le distanze, non valgono le frontiere" (Faeti, 1998, p. 45). Questo viaggio si può compiere senza muoversi dal luogo in cui ci si trova, non serve andare lontano perché anche nel proprio giardino di casa ci sono luoghi inesplorati in cui l'uomo non ha mai messo piede (Hamelin, 1998, p. 23).

Nelle narrazioni, il viaggio, grazie ai suoi spostamenti, alle tappe, alle peripezie o agli incontri, traccia le tappe di un vissuto interiore. E' un viaggio che *cambia* la sua direzione e le esplorazioni che l'individuo compie "non sono più orizzontali ma sono scavi in verticale", così che il viaggio si può definire "rivolto all'interno" (Varrà, 1998, pp. 22-23). Il luogo verso cui si compie il viaggio non è caratterizzato da una lontananza territoriale ma si trova dentro l'uomo; il senso del viaggio non sta nella fisicità, nel movimento fisico, ma in un movimento interiore, che cambia nel profondo il soggetto che compie il viaggio. Il viaggio, allora, ha senso e significato nel momento in cui, attraverso un agire, e attraverso l'incontro e il superamento di pericoli e difficoltà, si raggiunge quel luogo interiore, che Antonio Faeti chiama l'*Altrove*. E' un luogo interiore, verso cui l'avventura chiama ad andare per "conoscere, subire prove, percorrere l'itinerario iniziatico", ed "è misterioso e irresistibile, è fascinoso e insinuante". E' necessario rispondere a questa chiamata per vivere l'avventura, ed essa si determina proprio "quando l'eroe compie il suo viaggio verso l'Altrove" (Faeti, 2001).

La condizione per la sopravvivenza dell'avventura, tanto di quelle realmente sperimentabile quanto di quella solo connessa con l'esperienza letteraria si devono (...) cercare (...) in questa chiamata, in questo altrove, in questa necessità di andare, in questa inevitabilità di porsi in discussione, del subire prove, di sancire i passaggi (Faeti, 1998, p. 42).

Prima di questo viaggio però, occorre spogliarsi di tutto: perché nell'Altrove ci si va convinti a lasciar qui tutto, non ci sono valigie né sono consentiti bagagli (Faeti, 1998, p.

48). In questo modo, liberi da tutto, capaci di viaggiare verso l'interno di sé e di guardare all'Altrove, i protagonisti dell'avventura, quello reale e il lettore, saranno al centro di un cambiamento a livello interiore che dall'esperienza avventurosa nasce, e a lei conferisce autenticità.

A proposito del viaggio, dimensione fondamentale dei romanzi d'avventura, William Grandi ne rileva le molteplici dimensioni, quali: a) l'accettazione del rischio e l'apertura all'imprevisto; b) la rottura di un equilibrio nel momento in cui l'eroe/il protagonista si scontra con gli imprevisti e i contrattempi; c) il continuo mutamento interiore che induce il viaggio, in quanto obbliga il viaggiatore a riflettere, a meditare, a guardarsi dentro alla ricerca di risposte, di parole, di pensieri; d) una sorta di transito verso una nuova identità (Grandi, 2007, pp. 23-53). Inoltre, come evidenzia Grandi, il viaggio può trasformarsi in "vagabondaggio", nel senso che la strada in sé, cioè il camminare in libertà, assume più importanza rispetto all'arrivo e alla meta. Così, per il vagabondo, come accade in *Ramus e il vagabondo* di Astrid Lindgren, la quotidianità stessa acquista i colori dell'avventura.

Tra gli scrittori italiani di "avventura pura", a parte il veronese Emilio Salgari, va ricordato **Mino Milani**, scrittore tuttora vivente che, da quasi cinquant'anni, scrive romanzi d'avventura per ragazzi, molti dei quali di ambientazione storica. La sua è una vita intimamente legata all'avventura, che egli considera "forse il modo più diretto e più bello di crescere, con la consapevolezza che si può sbagliare, che chi sbaglia paga, che non tutte le vie hanno l'uscita di sicurezza, non tutte le vie hanno un ritorno" (Blezza Picherle, 2006). Per Milani dunque l'avventura è soltanto un mestiere o un modo di narrare, bensì una precisa e convinta scelta di vita (Faeti, 2002). In realtà Mino Milani rappresenta lo scrittore d'Avventura per eccellenza, un autentico e unico maestro di questo genere letterario troppo trascurato, se non proprio abbandonato, dagli autori contemporanei per ragazzi (Faeti, 1998; 2002). In un mondo dove l'avventura si è snaturata, sino a coincidere con il viaggio turistico e l'esotismo di maniera, ciò che rischia di scomparire è proprio l'atteggiamento avventuroso, cioè un particolarissimo modo di pensare e di vivere. Ci si riferisce a quella forte tensione che spinge l'uomo ad accettare esperienze e viaggi impegnativi alla ricerca di un Altrove, che non va identificato però con un ambiente geografico lontano (Faeti, 1998, 42). Si tratta piuttosto di una dimensione interiore a cui si perviene dopo avere affrontato, con il giusto coraggio, le prove e le difficoltà che si incontrano inevitabilmente nella vita.

Nei libri dello scrittore pavese si ritrovano tutti gli ingredienti che connotano il romanzo d'avventura, cioè l'imprevisto, il pericolo, il rischio, la sfida, i viaggi, le forti emozioni, l'ignoto, il mistero. Però egli rivisita questo genere in un modo del tutto peculiare, con quella sua personale ed inconfondibile originalità, che gli impedisce di cadere nei luoghi comuni, nei *topoi* stereotipati, nella meccanicità dell'azione. Per questo motivo Milani può essere definito non solo un originalissimo scrittore di avventura, ma "il maestro dell'Avventura", colui che ha ridato a questo tipo di romanzo nuova dignità ed importanza, vigore e freschezza inattesi, una rinnovata sapienza (Faeti, 2002).

Questa sua unicità ed originalità merita di essere riscoperta e valorizzata, perché dobbiamo offrire ai giovani lettori di oggi la possibilità di percorrere sentieri letterari significativi ed interessanti, che si diversifichino da una proposta editoriale sempre più angustamente chiusa in alcuni generi, tematiche e filoni alla moda. I ragazzi e le ragazze hanno bisogno di storie avventurose autentiche ed originali come quelle di Milani, perché "l'avventura prepara alla vita, anzi insegna che la vita può e deve essere affrontata come un'avventura" (Faeti, 2002).

La dominazione del fantasy *Esplorando la mappa del fantasy*¹⁸ di Roberta SILVA

Le ragioni di un successo: due teorie a confronto

La nostra è un'epoca dominata dal fantasy. È sufficiente entrare in una libreria, in una videoteca o in un cinema per rendersi conto che questo genere si diffonde in ogni media. Anche se si avverte la sensazione che il fenomeno abbia superato i momenti quasi “fanatici”, coincisi con l'uscita dei film di Peter Jackson, dedicati alla trilogia di John Ronald Reuel Tolkien *Il signore degli anelli*, o i momenti di picco del “fenomeno Harry Potter”, tuttavia è innegabile che il fantasy rappresenti il genere che negli ultimi anni ha goduto di maggiore popolarità.

Risulta quasi impossibile non porsi la domanda: quali sono le ragioni del successo del fantasy? Perché milioni di persone hanno riscoperto il fascino di questo genere, a metà tra avventura, fiaba ed allegoria? Risulta evidente che qualcosa di profondo in questo modo di narrare storie ha avvinto il loro immaginario, ma cosa?

William Grandi nel suo *Infanzia e mondi fantastici* (2007) descrive le fortune del fantasy come un percorso caratterizzato da una linea sinusoidale. Il primo periodo di grande diffusione della letteratura fantasy fu la fine degli anni Trenta, segnati dall'uscita di opere come *Lo Hobbit* di Tolkien (1937) o *La spada nella roccia* di Terence Hanbury White (1938). La seconda fase di “esplosione” del fantasy si identificò invece con la seconda metà degli anni Cinquanta, segnata dall'uscita della trilogia de *Il signore degli Anelli* (1954), da quella de *Le cronache di Narnia* (1956) di Clive Staples Lewis e dai romanzi della saga arturiana di T.H. White come *Re in eterno* (1958). La terza fase di diffusione del fantasy è quella attuale, che ha avuto inizio nella metà degli anni Novanta, e finora si è caratterizzata come la “curva” più ampia del suo successo. (Grandi, 2007, 92-96)

William Grandi sottolinea come, analizzando questa evoluzione, non può non colpire che i periodi in cui il fantasy ha riscosso grande successo sono coincisi con gravi crisi a livello mondiale: la fine degli anni Trenta con il fantasma della Seconda Guerra Mondiale che avanzava sull'Europa, la seconda metà degli anni Cinquanta con il periodo più doloroso della Guerra Fredda e, quanto alla nostra epoca, è evidente come il periodo di crisi aperto alla metà degli anni Novanta dai problemi sempre più pressanti causati dalla carenza di cibo nei paesi del Terzo Mondo, dalla conseguente ondata di immigrazione incontrollata, dalla squilibrio del nostro ecosistema e dalla crisi delle energie, si sono cronicizzati con l'esplosione del terrorismo e la successiva frattura tra mondo orientale e mondo occidentale. (Grandi, 2007, 116-118)

William Grandi propone a conclusione di questa lettura propone quella che si potrebbe definire come “la teoria dell'assedio”, ovvero l'idea che il genere fantasy trovi maggior successo in quei periodi della storia dell'uomo in cui si ha la sensazione di essere “sotto tiro”. Dunque epoche di dolore e di lotta, il cui esito incerto ci fa sperare che, come accade spesso nei fantasy, la fazione che sentiamo “nostra” riesca in qualche modo a prevalere. (Grandi, 2007, 118-119)

Secondo questa prospettiva il successo del fantasy risiede nel saper fornire l'immagine di un mondo, complesso ma coerente a se stesso, entro il quale esistono delle regole sicure, entro cui la virtù viene premiata, il coraggio trova la sua consacrazione, la bontà il suo trionfo. Un mondo insomma che, per quanto stravolto dal dolore, dall'ingiustizia, dalla paura, dalla violenza e dall'incertezza, alla fine di lunghe traversie trova un proprio ordine. E la fiducia in questo “happy end”, comune a molti fantasy anche se non necessariamente *de rigueur*, costituisce un elemento fondamentale del suo fascino.

Tuttavia Maria Nikolajeva sottolinea come, anche se questa sia una visione del fantasy particolarmente diffusa tra critici ed esperti, esiste anche un'altra corrente di pensiero che ritiene il

¹⁸ La dominazione del fantasy. Esplorando la mappa del fantasy, “*Il Pepeverde – rivista di letture e letterature per ragazzi*”, n. 37, luglio-settembre 2008, pp. 3-5.

genere particolarmente adatto per riflettere, attraverso complesse analogie e metafore, sul mondo odierno. (Nikolajeva, 2006, 58). Sono note, ad esempio, le similitudini che sono state lette, a volte anche andando ben oltre le intenzioni dello stesso autore, all'interno de *Il signore degli anelli*. Vi è chi, ad esempio, ha voluto vedere nella collocazione delle Terre di Mordor a est un'analogia con i pericoli che in piena Guerra Fredda venivano collocati a Oriente. Altri vi hanno visto un paragone con le vicende che hanno sconvolto l'Europa durante la Seconda Guerra Mondiale. Altri ancora hanno visto una parabola ecologista centrata sull'opposizione tra popoli che sanno vivere in accordo con la natura, come gli elfi e gli hobbit, e coloro che invece la sfruttano e la devastano, come Saruman e i guerrieri Huruk-hai. (Carpenter, 1990, 344-346)

Insomma secondo quest'ottica il fantasy non è solo un universo immaginario in cui richiudersi per non vedere quello che c'è attorno a noi, ma un modo per ragionare su questioni che interrogano fortemente la nostra coscienza e il nostro mondo, attraverso però una modalità diversa, più interpretativa e "analogica". In questo senso il fantasy ha un valore fortemente ideologico, perché spinge i lettori, in particolare i giovani lettori, ad aderire a valori e ideali quali il coraggio, l'integrità, il senso di responsabilità, la giustizia, il rispetto di sé e degli altri e la lealtà. (Nikolajeva, 2006, 62)

Alla ricerca di una terza via

Si è dunque passati da una visione del fantasy come qualcosa di consolatorio e "conservatore", che racchiude il suo fascino nella capacità di trasportarci in un "altrove" totalmente nostro, colorato esclusivamente dalla nostra fantasia, a una sua lettura quasi "rivoluzionaria", che fa di esso un genere in grado di scatenare in noi reazioni forti e compiere una vera e propria "educazione ideologica" attraverso i valori di cui è portatore.

Se così non fosse non si spiegherebbero le forti reazioni della società civile nei confronti di molti romanzi fantasy. Ne è un esempio l'ampissimo dibattito suscitato nel 1976 negli Stati Uniti, dal romanzo di Marion Zimmer Bradley, intitolato *La catena spezzata*. Da una parte l'ala radicale del femminismo americano sosteneva che il romanzo fosse reazionario e rinnegasse le recenti conquiste delle donne all'interno della società civile; dall'altra l'autrice, e un movimento di opinione pubblica nato a suo sostegno, riteneva invece che esso, sotto il velo dell'analogia, proponesse un femminismo in grado di superare la guerra tra i sessi attraverso una riscoperta della dignità di entrambi i generi, come reale realizzazione delle "pari opportunità" tra uomo e donna. (Zimmer Bradley, 2003, 5)

Ma a mio parere non è necessario vedere queste due interpretazioni del fantasy come opposte e inconciliabili l'una con l'altra, perché forse la spiegazione più logica e completa le ingloba entrambe. Credo che il vero segreto del fantasy risieda proprio nella sua capacità di trasportare il lettore in un mondo diverso, di sostituire la sua realtà con la nostra, riuscendo però allo stesso tempo a lasciarci, al momento di chiudere la copertina del libro, con un'idea, una suggestione, una sensazione forte da trasportare nella nostra realtà. Lo scopo del fantasy è dunque quello di farci riflettere, in modo inconsapevole e proprio per questo più profondo, sui temi del nostro tempo, al fine di costruire un universo valoriale di riferimento. E quindi la chiave del suo successo consiste proprio nel suo saperci dire qualcosa di noi facendoci allo stesso tempo immergere in mondo lontani.

A mio parere il fatto che il fantasy ottenga maggiore popolarità nei momenti in cui predomina un clima di incertezza, acquista un senso molto preciso se pensiamo a quanto, in particolare nei momenti di grande complessità, risulti più facile ragionare "per analogia". Il ragionamento per analogia costituisce infatti una risorsa naturale dell'intelligenza umana proprio nei momenti di difficoltà, e cioè quando, abbandonando le solide sponde del conosciuto, ci avventuriamo verso realtà di cui non abbiamo esperienza e che ci spaventano. In questo caso riuscire a stabilire connessioni e similitudini, anche inconsce, attraverso quella che viene definita da Dedre Gentner come "teoria del mapping", tra ciò che ci è noto e ciò che ci apprestiamo a conoscere, rappresenta una modalità conoscitiva allo stesso tempo efficace e rassicurante (Cacciari, 1991, 274)

Non risulta quindi improbabile l'ipotesi che, proprio quando la realtà attorno a noi diventa più intricata e minacciosa, rivolgersi a un mondo forse altrettanto sinistro ma nel complesso più semplice e comprensibile come quello del fantasy, può risultare un modo spontaneo e disteso per entrare in contatto con tematiche e valori come il coraggio, la lealtà, la responsabilità e l'amicizia, ma più in generale per riflettere sulla natura del uomo, sulle sue motivazioni e sulle relazioni che intesse con gli altri esseri umani e con la società in cui è inserito.

Dunque in questa ottica il fantasy sfrutta la sua grande capacità di astrarre il lettore, di portarlo in un'altra dimensione, per liberarlo dai lacci che lo legano alla realtà quotidiana. Esso diventa quasi un microcosmo, solo apparentemente isolato dall'universo che lo circonda, in cui mettere alla prova la nostra visione del mondo per poi tornare alla vita di tutti i giorni arricchiti dalle scoperte che siamo stati in grado di fare grazie al confortevole isolamento che esso è stato in grado di regalarci.

E proprio per questa ragione credo sia importante, per chiunque si interessi di letteratura ma particolarmente per coloro che si occupano di letteratura per l'infanzia, negli ultimi anni così chiaramente influenzata dal fantasy, iniziare un percorso di analisi, approfondito ed equanime, volto a esaminare con attenzione questo genere, così da poterne portare alla luce caratteristiche e peculiarità, e soprattutto così da potersi confrontare con il *mare magnum* della sua produzione alla ricerca di ciò che di meglio essa ha da offrirci.

Oltre il recinto sacro *Nel mondo del fantasy*¹⁹ di **Roberta SILVA**

Nel bosco del fantasy

Come ha acutamente sottolineato Ermanno Detti nel suo articolo "Ma sul fantasy bisognerà fare giustizia", pubblicato nel numero 37 di questa rivista, il fantasy è oggi un fenomeno invasivo, un fenomeno che ha segnato una generazione di lettori in modo chiaramente ambivalente. E tuttavia spesso appare ancora come una sorta di "recinto sacro" entro il quale o si entra con adesione totale e, prevalentemente, acritica, o si rimane tagliati fuori. Appare quindi più che mai necessario seguire il consiglio dello studioso e proseguire la ricerca di una "chiave nuova per interpretare" il fantasy, nel tentativo di soppesarne potenzialità e limiti, luci ed ombre.

A mio parere quest'analisi non può che partire da una mappa del genere, che ci aiuti a studiarne i confini. Tuttavia chiunque si sia avvicinato al fantasy ha ben presto compreso come esso sia caratterizzato da una forte molteplicità di strutture, cosa che ne rende difficile una definizione chiara e univoca. Se scorriamo la *Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, curata da Jack Zipes, fino alla voce "Fantasy", ci accorgiamo in primo luogo che Maria Nikolajeva, a cui è stato affidato il difficile compito di redigere questo lemma, sottolinea come il termine abbia in sé una complessità e un'ambiguità non completamente definibile. Una divisione abbastanza diffusa, anche se in un certo senso generica, divide il genere tra il fantasy "classico" (come ad esempio le opere di Tolkien o di Lewis) e il fantasy in cui predomina uno stile più "epico", legato alle saghe nordiche, noto come *heroic fantasy* o anche "*sword-and-sorcery*", il cui massimo rappresentante è Robert E. Howard, noto per la serie dedicata a Conan il Barbaro. Questa definizione però è solo apparentemente chiara e semplice poiché non solo non è universalmente accettata, ma anche perché, alcune comunità di appassionati hanno contestato l'identità tra *heroic fantasy* e "*sword-and-sorcery*", rivendicando sottili ma a loro parere rimarchevoli differenze tra i due sottogeneri.

¹⁹ Oltre il recinto sacro. Nel mondo del fantasy, "Il Pepeverde – rivista di letture e letterature per ragazzi", n. 38, ottobre-dicembre pp. 5-8.

Inoltre proprio la sua complessità, e forse anche la sua attuale fioritura, ha inevitabilmente portato il fantasy ad articolarsi in una pluralità piuttosto ampia di identità: possiamo trovare il fantasy gotico o *dark* (come *Twilight* di Stephenie Meyer), lo *science fantasy* (come *I predatori blu* di Eoin Colfer), il fantasy contemporaneo (come *Le fate sotto la città* di Holly Black) oppure quello storico (come *Il libro del drago* di Matthew Skelton), e ancora molte altre espressioni in cui il genere si è ramificato.

Questa molteplicità di prospettive, a cui si somma l'odierna tendenza alla contaminazione dei generi letterari, rende difficile tracciare una "carta d'identità" del fantasy che sia esaustiva e completa, tuttavia ci sono alcune caratteristiche che ritornano frequentemente e che, in modo più o meno canonico, si ricollegano al genere.

Le carta d'identità del fantasy

Qualunque discorso sul fantasy non può che iniziare dai debiti che tale genere ha con la **fiaba** e con il **mito**. Riguardo a ciò la testimonianza senza dubbio più autorevole è quella di Tolkien; nel suo saggio *On Fairy Stories*, pubblicato all'interno del volume *Tree and Leaf* (*L'albero e la foglia*) del 1964, l'autore dichiara il debito esplicito del fantasy nei confronti della fiaba, poiché entrambi si collocano in un "secondo mondo" (*Secondary World*) caratterizzato dalla magia e dal fantastico, diverso da quello della nostra quotidianità (*Primary World*). Secondo Tolkien la differenza fondamentale tra fantasy e fiaba risiede nel fatto che mentre nel primo rimane sempre un rapporto, anche solo allegorico, tra *Primary* e *Secondary World*, nella fiaba l'immersione nel *Secondary World* è totale. Inoltre lo scrittore sostiene che l'immersione nel *Secondary World* si possa "attivare" solo grazie a un processo simile a quello che si instaura nei confronti della religione o, più anticamente, del mito. Egli infatti parla per il fantasy di un "credenza secondaria" (*Secondary Belief*) paragonata alla "credenza primaria" (*Primary Belief*) che si innesca nei confronti delle convinzioni religiose, attraverso quella che definisce la "sospensione dell'incredulità" (*Suspension of Disbelief*) [Tolkien, 1992].

Detto questo bisogna sottolineare come nel fantasy esistano degli elementi e delle caratteristiche ricorrenti, che costituiscono delle costanti. Una di questa è senza dubbio la **magia**: William Grandi ha sottolineato come la magia nei libri fantasy assuma caratteristiche peculiari in virtù del suo saper essere non solo maligna e inquietante, come avviene ad esempio nell'horror, ma anche "positiva, salvifica e divertente" [Grandi, 2007, p. 87]. A questo proposito Jean Rogers osserva come alcuni autori, tra cui Terry Pratchett e J. K. Rowling, hanno saputo dosare magia ed umorismo, sfatando il mito secondo cui il fantasy è un genere cupo e lugubre [Rogers, 2000]. Inoltre appare interessante osservare come in molti romanzi la magia, in particolare la magia "bianca", sia rappresentata come qualcosa di strettamente connaturato ai protagonisti, di intimamente connessa con il loro essere: Harry Potter trova la sua vera dimensione solo quando scopre la sua "essenza" magica, Gandalf fa fluire dentro di sé la magia della Natura, mentre i protagonisti della saga di Darkover usano il *laran*, i poteri paranormali in possesso dei *Comyn*, con la naturalezza con cui si usa un dono naturale.

Un caratteristica del fantasy che spesso si lega alla magia è l'utilizzo del **meraviglioso**, dell'inusuale, utilizzato quasi come una sorta di cartina di tornasole, come un segnale che ci indica il nostro ingresso in un mondo diverso, quello appunto del fantastico. Il ricorso al meraviglioso viene spesso utilizzato anche per "catturare" il lettore, facendo leva sul fascino strisciante che esso esercita su di noi. A questo proposito sempre Jean Rogers osserva come molto dell'umorismo presente in un personaggio come Arthur

Weasley, il padre di Ron nella serie di Harry Potter, è dovuto al fatto che tutto il richiamo che “l’uomo comune” sente per il meraviglioso egli lo avverte per quelle che vede come le “magie” del mondo babbano, come le prese elettriche o il telefono.

Un'altra caratteristica del fantasy è senza dubbio il ricorso al concetto di **Altrove**, che William Grandi, richiamando la teorizzazione di Antonio Faeti, identifica come “uno spazio e un tempo fortemente differenziati dal nostro presente concreto” [Grandi, 2007, p. 85]. In realtà tale elemento ritorna sovente nei romanzi d’evasione, partendo dai racconti d’avventura fino ad arrivare a quelli “rosa”, tuttavia nel fantasy la dimensione di una realtà “altra”, lontana ed esotica rispetto alla nostra, ritorna in modo abbastanza costante e peculiare.

Un Altrove spesso utilizzato nei romanzi fantasy è il **passato**. Anche se oggi, come sottolineato parlando delle diverse “articolarzioni” del genere, fioriscono fantasy con ambientazione contemporanea se non addirittura metropolitana (come quelli di Stephenie Meyer o di Holly Black) il fantasy “classico” si è sempre nutrito di passato, in particolare di un passato colorato di Medioevo, caratterizzato da atmosfere oscure, da scontri epici e da grandi passioni [Grandi, 2007, p. 84]. Scott Bakker associa questa caratteristica del fantasy con il rifiuto di un mondo in cui la scienza rischia di soffocare l’uomo, facendo emergere la **nostalgia** per un “illusorio stato di amore, bellezza e bontà”, che diventa un altro *leitmotiv* di una parte del genere, associandosi spesso alle atmosfere crepuscolari e al rimpianto per un’innocenza perduta [Bakker, 2000].

Un elemento che spesso si lega alla nostalgia e al passato è il ruolo rivestito dalla **natura**: sovente al rimpianto per un’epoca in cui “amore, bellezza e bontà” erano ancora possibili, si associa quello per un mondo in cui la potenza e la sfavillante bellezza del creato costituivano la cornice dell’agire umano. Appare interessante osservare la possanza e la maestà con cui, in molti fantasy, viene rappresentato l’elemento naturale, come nella descrizione della distruzione della Torre di Isengard da parte degli Ent, i pastori d’alberi, ne *Il Signore degli anelli* o come quando una giovane Comyn scatena la violenza della bufera contro gli assediati ne *La signora delle tempeste* di Marion Zimmer Bradley. Quella che emerge è dunque una visione della natura intimamente compenetrata delle forze del creato, culla di una dimensione intensa e selvaggia entro cui si possa ancora trovare spazio un sentire umano puro, volitivo e intrepido.

Gli stilemi

A tali caratteristiche si associano spesso degli stilemi, o meglio dei *topoi* ricorrenti che, pur non essendo esattamente delle peculiarità fondanti, ritornano con una certa frequenza nel genere. Uno di essi è senza dubbio quello legato alla **morte e immortalità**. Se prediamo ad esempio due tra i romanzi fantasy più amati dal pubblico, le già citate saghe di Harry Potter e de *Il Signore degli Anelli*, ci si può facilmente rendere conto di quanto tali temi siano centrali. L’intera epopea di Tolkien è pervasa dallo spettro della morte, sia morale che fisica, ma anche dal suo legame con l’immortalità, simboleggiato dall’amore tra Arwen, re combattente e mortale, e Aragorn, figlia immortale del re degli elfi. Per quanto riguarda i libri della Rowling in essi la morte è sempre presente, a partire dalla condizione di orfano di Harry fino ad arrivare alla scomparsa di Silente, tuttavia è l’ultimo episodio della saga quello che, fin dal titolo, si dimostra centrato sul tema della morte e dell’immortalità. In *Harry Potter e i doni della morte* infatti Harry si scoprirà destinato a sacrificare la sua vita in olocausto per la distruzione di Lord Voldemort, ma scoprirà anche che “vi sono cose

assai peggiori nel mondo dei vivi che morire” [Rowling, 2007, p. 662] e che l’immortalità del cuore e dell’anima può sconfiggere la mortalità dei corpi.

Un altro stilema che ricorre frequentemente nei romanzi fantasy è quello della **ricerca**, che, riallacciandosi ai cicli bretoni, riprende le lunghe traversie dei cavalieri di Artù all’ “inseguimento” del Graal. Anche in questo caso appare opportuno citare *Harry Potter e i doni della morte*, poiché l’intero romanzo è centrato su una ricerca che, come nella migliore tradizione del genere, riguarda degli oggetti magici, ed è caratterizzato da lunghe peregrinazioni. William Grandi riguardo al tema della ricerca ha acutamente osservato come *Il Signore degli Anelli* sia in realtà la storia di una ricerca “al contrario”, poiché in esso il lungo viaggio non porta alla scoperta dell’oggetto magico bensì alla sua distruzione [Grandi, 2007, p. 106].

Un *topos* che si rivela basilare, e che appare strettamente legato con quelli appena illustrati, è la **lotta tra bene e male**. Anche se tale elemento non rappresenta un *must* e oggi molta produzione sceglie di discostarsi da una dicotomia manichea tra questi due poli, tuttavia nella maggior parte dei fantasy si ritrova questa contrapposizione che generalmente termina con la vittoria del bene, impersonato dall’eroe.

La **presenza dell’eroe**, infatti, costituisce un altro elemento ricorrente: l’eroe, e in particolare l’eroe puro, che passa in mezzo al dolore, all’angoscia e anche alla disperazione senza macchiare con l’odio o l’insensibilità la sua limpidezza, costituisce una figura centrale in molti fantasy. Sharon Black, basandosi sulle delle teorie di Joseph Campbell e Bruno Bettlheim, definisce l’eroe del fantasy come il simbolo della speranza, insita in ognuno di noi, che esista, ancora qualcosa di incontaminato, di buono e di luminoso per cui combattere, e qualcuno che sappia assumere su di sé la responsabilità di farlo [Black, 2003].

William Grandi identifica nella **responsabilità** un *topos* del fantasy: egli tratteggia questa tematica come strettamente connessa al concetto del libero arbitrio, così come appariva nella visione di Tolkien che fece di esso un punto nodale della sua poetica, strettamente unito al concetto di tradizione e di autorità. Tuttavia Grandi ricorda anche come esistano scrittori di fantasy, tra cui Philip Pullman, che esprimano il concetto di responsabilità in modo nettamente diverso, non più come rispetto della tradizione ma piuttosto come presa di posizione individuale. A questo proposito Kristine Moruzi sottolinea come i suoi protagonisti di Philip Pullman scoprano a proprie spese il dolore e il sacrificio insiti nella necessità di fare scelte indipendenti, liberandosi dalla dipendenza e dal condizionamento; essi rappresentano il valore della disubbidienza che sa assumere su di sé la responsabilità delle proprie scelte e sa opporsi a ciò in cui non crede [Moruzi, 2005]. Similmente in *Harry Potter e l’ordine della Fenice* Harry si ribella alle ipocrisie del Ministero della Magia e infrange le assurde regole della Umbridge, disposto a sopportare le sadiche punizioni della donna piuttosto che a rinnegare ciò che sa essere la verità.

Esplorando la mappa del fantasy

Quella qui descritta non vuole certo essere una fotografia dettagliata dei volti in cui il fantasy si offre; è forse più simile a una di quelle mappe, sfumate e intuitive, che a volte si trovano in appendice ai romanzi del genere. Si tratta insomma di una struttura indicativa che vorrebbe sostenere il lettore durante il viaggio nel complesso labirinto del fantasy, fornendogli un piccolo appiglio su cui far leva nella scoperta di un mondo così vasto e, a volte, così magmatico.