



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE, DEI BENI CULTURALI E DEL TURISMO

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN

HUMAN SCIENCES *curriculum* THEORY OF EDUCATION

CICLO XXVI

TITOLO DELLA TESI

*Il racconto di favole quale strumento letterario nel percorso  
pedagogico: Leonardo Sciascia*

RELATORE

Chiar.mo Prof. Giuseppe SPADAFORA

DOTTORANDO

Dott.ssa Maria Fontana ARDITO

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Michele CORSI

ANNO 2014

Utilius homini nihil est, quam recte loqui

...

Ego, quondam legi quam puer sententiam,  
"Palam mutire plebeio piaculum est,"  
dum sanitas constabit, pulchre meminero.

Fedro

## Introduzione

Il modello del «primo lemma»<sup>1</sup> di Leonardo Sciascia sarà qui assunto e indagato non tanto per valutarne l'incidenza nella complessiva opera dello scrittore agrigentino, come cercheremo di dimostrare, ma principalmente, e soprattutto, per verificarne la sua valenza pedagogica.

Si cercherà di verificare, dunque, la validità di un assunto chiaramente anticrociano, ovvero il cosiddetto bifrontismo letteratura/pedagogia<sup>2</sup>.

Pertanto, le *Favole della dittatura* (1950), opera prima di Leonardo Sciascia esclusa intenzionalmente dall'autore nell'*Opera Omnia*<sup>3</sup>, con motivazioni di cui si

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento all'intervento critico di Gianni Scalia, *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, pp. 151-156, in Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, Manduria, Piero Lacaita Editore, 1985.

<sup>2</sup> Cfr. Cambi F., *Letteratura per l'infanzia: teoria e storia*, pp. 221-243, in Cambi F., Orefice P., Ragazzini D. (a cura di), *I saperi dell'educazione. Area di ricerca e insegnamento universitario*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

<sup>3</sup> Nei tre volumi a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano: *Opere 1956-1971 del 1987*; *Opere 1971-1983 del 1989*; *Opere 1984-1989 del 1991*.

tenterà di comprendere le ragioni, diventeranno terreno di indagine di questo lavoro che si articolerà in quattro capitoli.

Nel primo capitolo verrà affrontata la complessa problematicità legata ad opinioni contrastanti circa la duplicità letteraria e pedagogica della letteratura per l'infanzia. E, infatti, le posizioni critiche post-crociane aprono un dibattito su cosa debba intendersi per testo per l'infanzia, valorizzando ora l'aspetto artistico ora quello pedagogico, fino a presumere anche una estetica infantile con il riconoscimento del suo specifico destinatario, anch'esso, come il destinatario adulto, ritenuto capace di attitudine estetica.

Il secondo capitolo riporterà in sintesi la storia della favolistica, a partire ovviamente da Esopo, modello unanimemente riconosciuto, e quindi da Fedro, il suo continuatore latino, cui Sciascia direttamente si ispira, per giungere fino a Jean de La Fontaine e a quell'ultimo Settecento in cui, di fatto, viene ufficializzata in Italia una letteratura per l'infanzia. Letteratura che registrerà poi autori ben noti e paradigmatici con le loro opere di questa letteratura *speciale* (tra i quali Nievo<sup>4</sup>, Capuana<sup>5</sup>, Gramsci<sup>6</sup>, Calvino<sup>7</sup>, Sepulveda<sup>8</sup>, Tamaro<sup>9</sup>).

Nel terzo capitolo si proverà a dare una lettura delle ventisette brevi *Favole della dittatura* che costituiscono l'opera, oggetto di questo lavoro. In particolare, si

---

<sup>4</sup> Nievo I., *Le confessioni d'un italiano*, Milano, RCS Rizzoli, 1986.

<sup>5</sup> Si è posto l'accento soprattutto sulla produzione a tendenza realistica, di cui *Scurpiddu* rappresenta uno dei lavori migliori: cfr. Capuana L., *Scurpiddu*, Torino, Paravia, 1949.

<sup>6</sup> Gramsci A., *Favole di libertà*, a cura di Fubini E., Paulesu M., Firenze, Vallecchi, 1980.

<sup>7</sup> Calvino I., *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1966; Calvino I., *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>8</sup> In particolare, le seguenti opere, tutte pubblicate da Guanda, Parma: *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, 1993; *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, 2002; *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico*, 2012; *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*, 2013.

<sup>9</sup> Della Tamaro cfr. in particolare: *Cuore di ciccìa*, Firenze, Giunti, 2011; *Per voce sola*, Milano, Mondadori, 1997; *Ascolta la mia voce*, Milano, Rizzoli, 2006; *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994; *Papirofobia*, Firenze, Giunti, 2011; *La testa fra le nuvole*, Venezia, Marsilio, 1999.

cercherà di dimostrare come esse rappresentino non solo il *continuum* favolistico mutuato soprattutto da Fedro, ma in particolare l'*incipit* della futura produzione letteraria sciasciana con la sua indiscussa specularità pedagogica.

L'ultimo capitolo, infine, avrà l'intento di focalizzare il *connubio* di pedagogico e letterario in tutta l'opera sciasciana che si snoda attraverso testi *engagé* sulle urgenze sociali e politiche a lui contemporanee, in particolare sui temi della giustizia e della legalità riassunti e sintetizzati soprattutto ne *Il Giorno della civetta* (1961), nel postumo *A futura memoria* (1989) e infine nelle *Parrocchie di Regalpetra* (1956), sintesi perfetta di quel bifrontismo di pedagogico e letterario che giustifica questo lavoro di ricerca.

## **Capitolo primo.**

### ***Il bifrontismo<sup>10</sup> della letteratura per l'infanzia***

#### **1.1 Premessa**

In questa prima parte, si cercherà di ripercorrere i momenti più significativi della letteratura infantile e giovanile, con particolare riferimento alla produzione italiana e opportuni rimandi anche a quegli autori più rappresentativi della cultura occidentale, laddove essi siano considerati patrimonio della letteratura infantile mondiale non localizzandosi entro specifici confini nazionali. Tale, ad esempio, è il nostro *Pinocchio*, classico imprescindibile del genere infantile e «libro italiano più famoso all'estero, tradotto in numerosissime lingue e addirittura in tanti dialetti»<sup>11</sup>.

L'attenzione sarà rivolta in particolare alla produzione favolistica, non escludendo, tuttavia, opportuni riferimenti a quella fiabesca, soprattutto nel caso in cui un medesimo autore si sia cimentato in entrambi i generi, sperimentando un tipo di narrazione realistica accanto a storie dai toni più specificamente magici e straordinari.

---

<sup>10</sup> Il termine è derivato da Cambi il quale parla propriamente di «Giano bifronte del testo letterario per l'infanzia» (cfr. *Letteratura per l'infanzia: teoria e storia*, cit., p. 237).

<sup>11</sup> Giancane D., *I ragazzi e la lettura: percorsi di storia della letteratura per l'infanzia*, Bari, Levante, 2002, p. 30.

Tra gli autori più emblematici nei diversi periodi storici, si farà una opportuna scelta, in particolare evidenziando il loro apporto peculiare e originale nell'ambito della letteratura infantile e giovanile, sia per ciò che riguarda l'aspetto *letterario*, propriamente artistico della loro opera, sia sotto l'aspetto *pratico*, pedagogico, che non si pone assolutamente come secondario, bensì complementare, sostanziale e costitutivo di questa specifica letteratura, in una sorta di *bifrontismo* dove le due facciate sono co-essenziali e indispensabili l'una all'altra.

Si farà riferimento, inoltre, ad alcune delle più rappresentative storie della letteratura per l'infanzia prodotte a partire in particolare dal Novecento, quando si sviluppa con maggiore coerenza e scientificità la consapevolezza della specificità di una produzione infantile in corrispondenza di una specificità dell'oggetto "infanzia".

Quando si intenda trattare di produzione infantile, punto di partenza imprescindibile sembra essere la posizione di Benedetto Croce, la cui autorevolezza ha fortemente condizionato e alimentato l'acceso dibattito sulla "questione". E da qui si ritiene, infatti, opportuno avviare ogni argomentazione.

## **1.2 Problematicità e nascita della letteratura infantile**

La letteratura dell'infanzia si pone per sua stessa natura in termini problematici. Il soggetto al quale essa si rivolge è *misterioso* e niente affatto definito né

compiutamente definibile, ma variegato e diverso a seconda delle culture di riferimento e soprattutto della percezione da parte dell'adulto in tali culture<sup>12</sup>.

È evidente che la nascita di una letteratura infantile segna la consapevolezza dell'esistenza e della individualità del soggetto bambino, non *uomo-miniatura* bensì persona con sue specifiche peculiarità. attivo

La nascita della storia della letteratura infantile – sarebbe meglio dire «giovanile» secondo il suggerimento della Lollo<sup>13</sup> - si colloca non casualmente nel Settecento, in un periodo di grandi trasformazioni sociali e culturali operate dalla Rivoluzione industriale che portò anche le grandi masse alla necessità di istruirsi, venendo in tal modo a contatto con l'oggetto-libro, non più solo ad esclusivo appannaggio delle classi colte.

Si può affermare che nel corso del secolo nasce e si sviluppa nel contesto europeo la letteratura di massa per l'infanzia, tenendo conto delle esperienze dei singoli paesi, come l'apparire della nuova figura professionale dello scrittore libero professionista in Inghilterra, della "lesesucht", cioè la mania di leggere in Germania, della *Bibliothèque blue*, caratterizzata dai (si potrebbe dire) libri "usa e getta" per chi non è avvezzo alla lettura, in Francia.

---

<sup>12</sup> Si può parlare sostanzialmente di due infanzie antitetiche: la prima, passiva, è asservita al mondo degli adulti che ritengono necessaria una fase di addestramento prima che il bambino possa essere considerato componente attivo della società; la seconda, capace al contrario di intervenire sulla realtà e di modificarla fino a reinterpretarla e a riprodurla sicché i bambini, come al centro di un movimento circolare da essi spontaneamente causato, sono considerati attori e artefici nella propria cultura come in quella degli adulti (Cfr. Corsaro W. A., *The Sociology of Childhood*, Thousand Oaks, CA, Pine Press, 1997; trad. it., *Le culture dei bambini*, Bologna, Il Mulino, 2003).

<sup>13</sup> L'età di riferimento della letteratura infantile può «comprendere, con differenti attenzioni e competenze, l'intero arco formativo che sfocia nell'età adulta» (Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 2003, p. 7).

Una massa di libri circola per soddisfare le nuove esigenze di alfabetizzazione e di conoscenza da parte di una plebe che fino a quel momento era vissuta nell'ignoranza del libro stampato e nel limbo della memoria trasmessa oralmente.

In Italia, la letteratura dell'infanzia si fa concordemente iniziare nel 1775, data del primo concorso per "novelle morali e istruttive", utili per i fanciulli tra i dodici e i quattordici anni. L'iniziativa, opera del conte bresciano Bettoni che mise a disposizione cento zecchini d'oro, fu organizzata dalla Società patriottica di Milano. Nella prima edizione non ci furono vincitori, ma furono segnalate *Le novelle morali* di Francesco Soave, che ebbero notevole successo e numerose edizioni e traduzioni in diverse lingue, e *La novella delle Novelle* di Girolamo Padovani.

L'opera infantile, come ogni altro prodotto letterario, deve porsi il problema del destinatario. Al di là, infatti, del giudizio che la critica possa esprimere su una data opera, «è sempre il lettore che giudica l'opera»<sup>14</sup>, ed è sempre il lettore infantile, quale *consumatore*<sup>15</sup> del prodotto, che ne determina il successo o l'insuccesso.

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>15</sup> Sull'argomento cfr. Zipes J., *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori, 2002, che offre un'analisi (lo studio, pur riguardando il contesto americano, può essere esteso a tutte le società industrializzate e mercificate, dominate dalle logiche di una pedagogia culturale globalizzata) delle complesse problematiche inerenti la letteratura per l'infanzia, a partire da quella del suo effettivo valore a quella della sua valutazione e del suo riconoscimento in campo accademico fino al ruolo dello scrittore per ragazzi, ai diversi tipi di pubblico e di censure di cui le opere per l'infanzia devono tenere conto, ai grandi circuiti commerciali (di cui fanno parte le case editrici) diretti da capitani d'industria e quindi alla trasformazione sempre più massmediatica della cultura e fino addirittura a mettere in dubbio l'esistenza della letteratura per l'infanzia e l'esistenza stessa dell'infanzia. Cfr. anche Jan I., *Genitori, ragazzi e libri: origini e sviluppi della letteratura per l'infanzia*, Roma, Armando, 1970, che offre spunti di riflessione nella prospettiva del libro per ragazzi quale strumento culturale di una società del benessere, interrogandosi sulle sue origini e sulla sua evoluzione e su cosa debba effettivamente intendersi per letteratura per l'infanzia.

Dietro ogni opera diretta a un pubblico giovanile si cela un adulto che, consapevolmente, trasmette un dato contenuto in una data forma. Vi è, dunque, «un ideatore» che ha una precisa «responsabilità autoriale», una persona adulta «che ha un'idea, un'ispirazione, un dato di partenza e sente il bisogno di dare a tutto questo che abita e preme in lui una "forma" che lo rispetti e lo identifichi attraverso la parola»<sup>16</sup>. Scrittori, in definitiva, che, si presuppone, abbiano consapevolezza del proprio lavoro e siano educatori con una «mordente coscienza dei loro compiti»<sup>17</sup>.

L'opera infantile non si esaurisce nel rapporto autore-lettore, rapporto che nasce contestualmente all'atto creativo da parte dello scrittore e alla successiva visibilità di tale creazione mediante la stampa. La letteratura infantile è qualcosa di più e di più profondo, diventando strumento di un dialogo ben più ampio, fra generazioni, quella degli adulti e quella della generazione successiva in un dato momento storico. «È un dare attraverso l'opera un riconoscimento di esistenza alla generazione che viene, mentre le si testimonia [...] il sistema di valori di riferimento, il patrimonio culturale da tramandare, le utopie o le fedi che rinviano, nonostante e attraverso le differenze, alla scelta progettuale del futuro».

E, tuttavia, il libro infantile non è solo ciò che dice ma è anche, evidentemente, il "come" viene detto quel dato contenuto, venendo a costituire in un tutto inscindibile quella, e soltanto quella, opera; «una "forma" che integra la cosa detta con il modo di dirla ed in questa sintesi manifesta insieme il proprio sigillo d'autore e la disponibilità non illimitata ma anche non prevedibile a lasciarsi interpretare»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, cit., p. 8.

<sup>17</sup> Volpicelli L., *Dall'infanzia all'adolescenza*, Brescia, La Scuola, 1952, p. 36.

<sup>18</sup> Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 10-11.

### 1.3 Arte sì, arte no: ma quale arte? Per una lettura critica<sup>19</sup>

Quando si vuole dare un giudizio critico sulla letteratura per l'infanzia, non si può prescindere dalla posizione autorevole espressa da Benedetto Croce all'inizio del secolo, valutazione che condizionò la critica ben oltre il periodo in cui il filosofo ebbe modo di operare.

Così egli si espresse a proposito della produzione infantile del Capuana, pronunciandosi nettamente sulla «pregiudiziale» dell'arte per bambini:

Ma l'arte per bambini – ecco la pregiudiziale – non sarà mai arte vera. Dal punto di vista pedagogico, ossia dello sviluppo dello spirito infantile, a me sembra che difficilmente si possa dare in pascolo ai bambini l'arte pura, che richiede troppa maturità di mente, troppo esercizio di attenzione, troppe esperienze psicologiche, per essere gustata. Lo splendido sole dell'arte pura non può essere sostenuto dall'occhio ancor debole dei bambini e dei fanciulli. Né a siffatta difficoltà si ovvia con lo scegliere per argomento storie di bambini; perché i bambini non comprendono neppure la rappresentazione schiettamente artistica dell'anima bambinesca. Onde ad essi si confà un certo genere di libri che hanno bensì dell'artistico, ma contengono anche ingredienti extraestetici, curiosità, avventure, azioni ardite e guerresche, e simili, non intimamente motivate dall'insieme o non bene intonate. Ognuno di noi ricorda che i libri che gustavamo meglio nella nostra fanciullezza, erano quelli artisticamente imperfetti, diminuzione dei capolavori che imitavano: *Marco Visconti*, per esempio, più dei *Promessi Sposi*. Ciò mi sembra del tutto inoppugnabile; ma ciò condanna ogni sforzo che si faccia per comporre opere d'arte per i bambini. Basta il semplice riferimento al pubblico bambinesco, come ad un dato fisso di cui faccia d'uopo tenere stretto conto, per turbare il lavoro artistico, e introdurre ora qualcosa di superfluo ora di manchevole, non ubbidiente più alla libertà e necessità

---

<sup>19</sup> Cfr. l'Introduzione in Faeti A., *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 1-32.

interna della visione. Ad ogni modo, se anche i bambini riescono a gustare un'opera d'arte pura, questa sarà fatta non per essi ma per tutti, e per ciò non apparterrà più alla letteratura *per bambini*. Si dica il medesimo dell'arte popolare, che o non è arte o non è popolare.<sup>20</sup>

Il giudizio di Croce sulla letteratura per l'infanzia è dunque tutt'altro che benevolo e in maniera severa manifesta «cosa essa non sia, o meglio cosa essa non possa onestamente illudersi di poter aspirare ad essere»<sup>21</sup>.

La questione si pone sostanzialmente in questi termini: l'arte pura, vera, non può avere committenze, l'arte vale, e deve valere, in quanto arte, di per sé e per sé; nel mentre, la letteratura *per l'infanzia* è inficiata per la sua stessa natura, ossia per essere non per se stessa, bensì *per i bambini*.

La posizione del filosofo è decisa anche quando si pronuncia sull'opera del De Amicis, per niente intimorito dal grande successo di vendita e di pubblico e dalla grande fama che lo scrittore ebbe non solo in vita ma anche negli anni successivi<sup>22</sup>.

L'arte dello scrittore di *Cuore* non è vera arte, qualificandosi come arte inferiore; essa obbedisce, infatti, ad altre leggi, diverse da quelle irrinunciabili e imprescindibili dell'arte pura.

Nessuno dei suoi personaggi o delle sue commozioni, nessuna di quelle tante descrizioni fa sentire la sua origine da un centro poetico. Artista dei particolari, De Amicis è moralista nel disegno e nell'ispirazione. E come la sua arte non è profonda e indipendente, così anche il suo pensiero non esce dall'ovvio, dal comune, dal facilmente

---

<sup>20</sup> Cfr. in particolare Croce B., *Luigi Capuana-Neera*, in «La Critica», vol. III (1905) II ed. 1912, Bari, Laterza, 1912, pp. 352-353.

<sup>21</sup> Faeti A., *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 3.

<sup>22</sup> Per la popolarità del De Amicis, cfr. Bertolo F. M., *Un secolo di editoria italiana*, in *Letteratura italiana del Novecento*, vol. III, Milano, Rizzoli-Larousse, 2000, pp. 450-451.

accettabile, anzi dall'accettato. Le idee egli le trova nell'ambiente: sono le idee dei benpensanti, la morale sana ma della vita spicciola, che si presenta come assioma ma non come problema. E, sebbene sia scrittore di edificazione patriottica, non ha per altro mente politica [...] Ma anche l'ovvia morale, la psicologia delle situazioni ordinarie, l'osservazione della vita di tutti i giorni, debbono avere i loro scrittori. E se la Musa del De Amicis non è una delle divine Pieridi, e nemmeno quella dell'alta filosofia, è pur sempre una signora rispettabile: è la bonaria Musa della Pedagogia.<sup>23</sup>

Croce pone il problema della letteratura per l'infanzia in termini antipodali, laddove i due poli sono rappresentati rispettivamente dall'Arte e dalla Pedagogia, non potendo a suo parere, assolutamente, i due estremi congiungersi in una sintesi ed escludendo quindi, a priori, qualunque possibilità di sussistere l'una insieme con l'altra.

Al critico non interessano «i finalismi impliciti» che portano ogni autore a scrivere né gli interessava considerare «che la libertà insopprimibile del "dire" poetico potesse, senza limitarsi né diminuirsi, alimentare la propria identità nella relazione con un ideale destinatario infantile, così come lo poteva e lo può con il destinatario adulto idealmente evocato, che non è, comunque vi si rifletta, "universale" in sé»<sup>24</sup>.

In sottesa contrapposizione con Croce, Lombardo Radice guarda in concreto alla scuola e ai libri di lettura in uso nelle scuole, evidenziandone i limiti e in particolare quella «retorica didattica»<sup>25</sup> che egli condanna come *vizio* da evitare in

---

<sup>23</sup> Croce B., *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, Bari, Laterza, 1974, p. 154.

<sup>24</sup> Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, cit., p. 50.

<sup>25</sup> Per «retorica didattica» Lombardo Radice intende «quell'accento di "indulgente degnazione", che si incontra quasi sempre nei libri per ragazzi e nelle conversazioni coi ragazzi». Bisogna evitare «quel pargoleggiare del maestro che lo diminuisce continuamente di fronte allo scolaro. Questo pargoleggiare e predicare è una forma di retorica, venuta su colla scuola». In tali libri, «l'alunno non deve sentire lo sforzo didascalico di colui che gli parla – dalle pagine di un libro o dalla cattedra – impicciolendosi o pargoleggiando con lui... Con nessuno sta meglio un piccino che con

ogni caso. «È buon libro per ragazzi», suggerisce, fornendo «una buona regola» per scegliere appropriatamente libri per l'infanzia, «quello che può essere gustato, senza restrizioni e riserve, anche dagli adulti. Non tutto ciò che è scritto per gli adulti, vale per il bambino, ma tutto ciò che vale per i bambini deve valere anche per gli adulti, se è *opera d'arte*»<sup>26</sup>.

In una posizione intermedia, in qualche modo antitetica ed equidistante dai due critici prima citati, si colloca il Volpicelli. Abbandonata ogni possibile lettura esclusivamente estetica, evidenzia che il testo per l'infanzia ha un preciso scopo pedagogico; dal momento che l'adulto e il bambino sono «due lettori diversi, il problema vero di un'arte infantile non è di ordine estetico: definire un'arte infantile in sé; ma è problema pratico, di scelta, vale a dire, fra le opere d'arte, di quelle che più convengono anche al bambino, giacché consentono un grado di esperienza e un ordine di problemi in cui può ritrovarsi l'inesperienza e la semplicità del fanciullo»<sup>27</sup>.

Un contributo utile, e tuttavia trascurato dalla critica, per la indagine estetica sulla letteratura dell'infanzia è fornito da Giuseppe Fanciulli che, pur non in aperta polemica con le posizioni crociane, di fatto se ne discosta aprendo nuovi spunti di riflessione.

Ne *La coscienza estetica* (1906) l'autore si occupa del rapporto tra natura e arte, sancendo la superiorità di quest'ultima. Di grande attualità è l'affermazione che esiste non una sola arte, bensì più arti, «vari tipi di quella» che egli chiama

---

quelli che discorrono con lui come se non fosse un bambino» (Lombardo Radice G., *Lezioni di didattica*, Firenze, Sandron, 1951, pp. 215-216).

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 217.

<sup>27</sup> Volpicelli L., *Dall'infanzia all'adolescenza*, cit., pp. 38-42.

«“coscienza estetica dello spettatore” in rapporto alle varie arti, dalla Decorazione alla Poesia».

La novità del Fanciulli sta proprio nell'essersi preoccupato di considerare il rapporto tra lo spettatore e l'artista<sup>28</sup>, mettendo «in luce il fruitore, il destinatario, considerato portatore di attitudine estetica in quanto *umano* prima che in quanto *adulto*»<sup>29</sup>.

Nel saggio sull'*Umorismo* (1913), ampliando la sua indagine si occupa della relazione fra attività estetica e morale rilevando come scopo dell'azione estetica sia una *lotta* «crociata» indirizzata «contro il Male infinitamente vario»<sup>30</sup>; cosicché «l'attività artistica, frutto di esperienza di bellezza da comunicare a sua volta come tale, non solo è intrisa di sentimento profondo ma per ciò stesso lo è di moralità».

È del tutto evidente che il Fanciulli si riserva «spazi di ricerca (come la concretezza dell'espressione artistica) obiettivamente non del tutto allineati al pur

---

<sup>28</sup> Fanciulli discorre sulla posizione crociana (condivisa sia pure con alcune precisazioni) di una «identità di natura» tra quella dell'artista e quella dello spettatore, tra le quali la differenza è solo quantitativa, motivo per cui le opere d'arte non rimangono incomprese, in virtù proprio della ripetizione, da parte dello spettatore, del processo psichico dell'artista impegnato nell'atto creativo. «Che fra il genio creatore e l'uomo comune – capace di gustare la bellezza – esistano delle notevoli affinità, nessuno vorrà negare; [...] Tutti gli uomini in origine sono stati artisti e solo più tardi con lo spontaneo processo di specificazione si è costituita una casta eletta – i produttori della Bellezza – mentre agli altri delle primordiali tendenze restava solo una traccia, una potenziale capacità [...] Ed anche la corrispondenza stabilita fra il processo della produzione estetica e quello della contemplazione è giustissima [...] Lo spettatore [...] passa per tutti gli stadi che l'artista ha già percorso, permettendosi solo qualche modificazione nell'itinerario. Ebbene, possiamo dire per questo che “produzione e riproduzione” estetica siano un fatto solo? Che ognuno crei contemplando? O piuttosto quelle “variazioni di itinerario” non implicano una sostanziale differenza? Non ci vorrà molto per accorgersi che la verità è nella seconda alternativa. [...] il compito dello spettatore non si limita all'apprensione della pura materia, egli deve intuirne il significato, l'essenza, deve cioè ritrovare la sintesi estetica che quella materia esprime; ma appunto *perché la materia esprime*, la sua ricerca sarà facile e breve [...] lo spettatore non deve creare – per quanto grande sia il suo orgoglio – ma semplicemente *ritrovare*, semplicemente *vedere*» (Fanciulli G., *La coscienza estetica*, Torino, Bocca, 1906, pp. 11-15).

<sup>29</sup> Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, cit., p. 57.

<sup>30</sup> Fanciulli G., *L'Umorismo. Note di estetica psicologica*, Firenze, La cultura filosofica, 1913, pp. 44-45.

non discusso pensiero estetico crociano. In più emerge il dato della ricerca morale all'interno della scrittura umoristica, senza che si avverta la preoccupazione del possibile dissenso critico crociano»<sup>31</sup>.

Altro contributo alla riflessione critica sulla letteratura per l'infanzia che merita di essere menzionato è offerto da Bertin il quale, negando un'assolutizzazione delle diverse posizioni e problematizzando la "questione" della letteratura infantile, apre a diversi orizzonti critici. In primo luogo, muovendosi nella prospettiva crociana, egli sottolinea che il bambino o il ragazzo è particolarmente attratto dalla «letteratura che gli presenta un mondo *stra-ordinario*, un mondo del tutto opposto al mondo *ordinario* della sua vita, conchiusa nell'ambito della costrizione, grande o piccola che sia, cui egli è sottoposto in famiglia, a scuola, nell'ambiente degli adulti in genere».

L'attenzione del Bertin si sofferma sui gusti delle letture dei ragazzi che corrispondono «a un bisogno di evasione dalla *quotidianità*» alla ricerca di «soddisfazioni nell'eccitante gioco dell'immaginazione. Qualsiasi contenuto si offra a questo desiderio dello *stra-ordinario* – sia esso il fiabesco, l'avventuroso, il magico, il delittuoso, lo stesso comico ecc. [...] esso è ben accetto, purché sappia mantenersi su un piano di alta eccitazione psicologica, che solleciti l'irrequietezza e la febbrilità dell'immaginazione infantile e adolescenziale. Il libro che *diverte* risponde a questo requisito, il libro che *annoia* ne manca, qualsiasi possa essere il suo valore artistico o culturale; è un libro *di scuola*»<sup>32</sup>.

Questa particolare attrazione, sottolinea Bertin, non deve essere semplicemente qualificata come «evasione» né tanto meno come «fuga», ma

---

<sup>31</sup> Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 63-64.

<sup>32</sup> Bertin G. M., *Stampa, spettacolo ed educazione*, Milano, Marzorati, 1956, p. 15.

risponde «autenticamente alle esigenze, ai bisogni, ai presupposti psicologici dell'età infantile e di quella adolescenziale»<sup>33</sup>.

L'«avidità» a nutrirsi di tutto ciò che travalica l'ordinario non è altro che «la forma in cui si manifesta, in un periodo evolutivo ancora immaturo, l'esigenza dell'*orizzonte aperto* contro l'*orizzonte chiuso* in cui può stagnare la vita quotidiana [...]; l'esigenza del superamento di quanto c'è (e stringe e limita e angustia) contro l'adattamento e il conformismo, della emozione contro la noia, del rischio contro la quiete, della lotta contro la viltà, dell'avventura contro la *routine*»<sup>34</sup>.

E a proposito del valore estetico della letteratura infantile e nel contempo della sua funzione pedagogica, il Bertin sottolinea che:

Affinché la stampa per ragazzi abbia valore sociale, basta che essa sia costruita con *senso d'arte*. Evitare l'eccessivo, il disarmonico, il convenzionale, lo standardizzato (nei caratteri, nelle trame, nelle illustrazioni) significa infatti rispettare i canoni fondamentali della psicologia e della pedagogia, che sono avverse a tutto quello che può disordinare ed esasperare la psicologia del fanciullo, perché contribuisce a isterilire, nella mostruosità del sensazionale, quell'avidità dello straordinario di cui abbiamo veduto l'alto significato psicologico e pedagogico.<sup>35</sup>

In definitiva, la validazione estetica delle opere destinate a un pubblico di non adulti «non mira a legittimare tali opere per l'appartenenza a un presunto regno dell'arte pura [...] ma mira soltanto a prendere atto della loro esistenza in un genere a sé, caratterizzato dagli aspetti che abbiamo individuato: accessibilità alla comprensione infantile, accettazione da parte del destinatario ecc.».

---

<sup>33</sup> Faeti A., *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 20.

<sup>34</sup> Bertin G. M., *Stampa, spettacolo ed educazione*, cit., p. 16.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 19.

Il Bertin non mette in dubbio che si possa legittimamente valutare anche da un punto di vista critico-letterario un'opera destinata a un pubblico infantile. Tuttavia, «l'apprezzamento estetico di tali opere, analogamente a quello rivolto a ogni produzione letteraria, non ha il suo fondamento in criteri obiettivi che permettono di distinguere, crocianamente, ciò che è arte da ciò che arte non è; ma è funzione di un gusto che ha una sua matrice storica e socio-culturale, ed una sua limitazione strutturale, nel fatto che accanto ad esso (o contro di esso) si possono far valere gusti diversi da cui conseguono valutazioni diverse». Conseguentemente, bisogna accettare «che un'opera, pur essendo discutibile nel suo valore letterario in confronto al gusto adulto, può non soltanto piacere ai ragazzi, ma anche avere un'innegabile efficacia educativa».

E, d'altro canto, perché non presumere «un'*estetica infantile*» che si occupi dei gusti diversi dei giovani lettori? E perché non «ipotizzare una nuova *didattica dell'esperienza estetica* la quale [...] studi le condizioni per il progresso del gusto nella coscienza infantile»? In tal modo Bertin si fa anche promotore di una educazione alla lettura, da intendersi come cura del gusto letterario e sensibilizzazione «alla scoperta graduale e al riconoscimento [...] dei valori artistici e pseudoartistici contenuti nelle opere che più appassionano i ragazzi»<sup>36</sup>.

#### **1.4 Il doppio volto delle opere scritte per il pubblico infantile**

---

<sup>36</sup> Bertin G. M., *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Roma, Armando, 1971, pp. 194-197.

La letteratura infantile, considerata *sorella minore* della letteratura *per adulti*, fatica ancora oggi a trovare pieno riconoscimento – anche in ambito accademico<sup>37</sup> si tratta di un riconoscimento molto recente – come dimostrano peraltro le storie della letteratura<sup>38</sup> laddove generalmente non si fa menzione delle opere destinate ai ragazzi nelle quali, pure, grandi autori hanno ritenuto non solo legittimo ma anche dignitoso cimentarsi<sup>39</sup>.

La *problematica* collocazione<sup>40</sup> della letteratura per l'infanzia deriva dalla sua innegabile complessità, a fronte invece di testi che appaiono semplici e di una conseguente troppo semplicistica valutazione di tali testi. Complessità insita nella

---

<sup>37</sup> Al riguardo la Ascenzi sottolinea che essa «ha trovato solo ultimamente una piena cittadinanza, come disciplina autonoma nei *curricula* dei Corsi di laurea in Scienze dell'Educazione e in quelli destinati alla formazione dei docenti di scuola primaria [...]». Occorre aggiungere che la collocazione della letteratura per l'infanzia tra le materie afferenti al settore scientifico-disciplinare M-Ped/02 (Storia della pedagogia) conferma e avvalorava insieme una consapevolezza già emersa in sede di ricerca e nella coscienza dei cultori della disciplina a partire dai primi anni Ottanta: la letteratura per l'infanzia e la gioventù può essere compresa a pieno, anche nelle sue movenze e nei suoi indirizzi più recenti e attuali, solo se indagata in modo sistematico nelle sue radici e nei suoi sviluppi storici, ossia solo se considerata come un genere letterario che si inserisce, quale variabile di sistema, nel quadro più complessivo dei processi storico-culturali ed educativi del paese» (Ascenzi A., *La storia della letteratura per l'infanzia oggi. Prospettive metodologiche e itinerari di ricerca*, in Ascenzi A. (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 111-112).

<sup>38</sup> A tal proposito Boero e De Luca denunciano questa «latitanza» nella «totalità dei manuali di storia letteraria (anche quelli monumentali). Qui la letteratura per l'infanzia gioca davvero la parte della "grande esclusa"». E inoltre, «è del tutto normale che anche le bibliografie più accurate dei nostri narratori e poeti omettano le opere scritte per l'infanzia» (Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. VII-VIII).

<sup>39</sup> La letteratura per l'infanzia ha esercitato il suo fascino, seducendo «non soltanto gli scrittori specialisti, ma quasi tutti i narratori e i poeti di letteratura "alta", a partire da Capuana, Gozzano, Pascoli, Moretti, e fino a Calvino, Moravia, Malerba, Morante, Tamaro» (*Ibid.* p. 7).

<sup>40</sup> «I libri per l'infanzia non stanno sospesi in una sorta di limbo, senza relazione alcuna con l'insieme delle manifestazioni letterarie: sono, invece, parte integrante della letteratura universale e devono essere soggetti agli stessi metodi di indagine critica» (cfr. Smith H.L., *The Unreluctant Years*, Chicago, American Library Association, 1967; trad. it. *Uomini, ragazzi e libri. Generi e criteri di scelta della letteratura per l'infanzia*, Roma, Armando, 1971, p. 7).

duplice natura caratterizzante l'identità dei testi narrativi rivolti al soggetto-bambino.

La letteratura per l'infanzia si nutre di una radicale ambiguità: partecipa a pieno diritto all'universo dei discorsi narrativi (mitici, poetici, romanzeschi) e alle loro tensioni creative, alle loro istanze di autonomia e di libertà, ma al tempo stesso si innesta – altrettanto a pieno titolo – nei discorsi pedagogici, nella loro normativa e nella loro ottica conformatrice, sottoponendosi così a un doppio regime eidetico e logico. La letteratura per l'infanzia narra, ma anche educa ed educa narrando, come pure enfatizza ed esplicita l'azione educativa sempre presente in una narrazione. Anche la *Divina Commedia* o *I promessi sposi*, infatti, educano il lettore, anche se nascondono e sfumano il loro intento pedagogico, che, invece, nella letteratura per l'infanzia si afferma come principio genetico, come orizzonte primario della narrazione. Da questo dualismo che produce oscillazioni e conflitti, che ha determinato svalutazioni e ironizzazioni sulla letteratura infantile, che ha declassato tale “genere letterario” a forma spuria e quindi impropria di narrazione, soprattutto a partire dai postulati fissati dall'estetica romantica (il primato dell'espressione, la purezza dell'arte, il lirismo, ecc.), emerge però – e con chiarezza – la più vera identità di questa forma d'arte: la sua intrinseca complessità connessa al pluralismo delle funzioni e quindi dei registri.<sup>41</sup>

Questa doppia funzione delle opere per l'infanzia è ulteriormente complicata da una sorta di «triangolazione» intorno alla quale essa si sviluppa e si realizza, ossia l'iniziazione, la fantasia, la prospettiva pedagogica, rappresentate emblematicamente da tre grandi autori della letteratura per l'infanzia: Collodi, Rodari, De Amicis<sup>42</sup>. In essi, pur ritrovandosi una combinazione originale dei tre fattori costitutivi del testo infantile, si constata il prevalere di uno di essi.

---

<sup>41</sup> Cambi F., *Letteratura per l'infanzia: teoria e storia*, cit., p. 221.

<sup>42</sup> Questi autori, pur rappresentando tre diversi modi di concepire e di guardare all'infanzia, sono accomunati da una stessa passione e soprattutto da una stessa serietà e profondità con cui hanno analizzato questa particolare età della vita, nel rispetto delle leggi e dei principi che le sono proprie. Non è assurdo dire che le loro voci rappresentano «i contributi più illustri e più organici della nostra cultura nazionale alla comprensione

E infatti «*Le Avventure di Pinocchio* riattivano il viaggio iniziatico e il processo della fiaba, anche se poi vi fanno interagire anche gli altri elementi (di fantasia/gioco e di pedagogismo: si pensi al ruolo degli animali; si pensi al finale)».

Il percorso iniziatico è fondamentale nella crescita e nella formazione del bambino e si realizza attraverso il superamento di ostacoli, difficoltà, sofferenze che aiutano ad acquisire consapevolezza di sé e del mondo. È in particolare il mondo della fiaba che ha assorbito tutto quel patrimonio delle culture antiche che ha trovato espressione nei racconti popolari, nei miti, tramandato e rinsaldatosi in diverse forme attraverso i secoli fino a diventare, in età moderna, eredità trasmessa dal mondo degli adulti a quello dei bambini, divenendo «strumento di governo e di identificazione dell'infanzia [...]. Le fiabe sono lo strumento forse più adatto per esercitare questo ruolo di identificazione e di governo: hanno l'autorità dell'arcaico, hanno legami profondi con l'inconscio (collettivo e individuale), hanno la forza di evocare traiettorie di esistenza, problemi della crescita<sup>43</sup>, ecc.,

---

della vita infantile, che decisamente superano molte voci pedagogiche e si collocano, con poche altre (Maria Montessori, Gramsci) tra le posizioni autorevoli e "universali" [...]. Collodi ha guardato alle antinomie dell'infanzia e l'ha interpretata come "tragedia"; De Amicis ha colto il nesso che lega infanzia e società e ha interpretato la fanciullezza come strutturata dall'ideologia, anche se poi ha definito quest'ultima, nella sua "specificità" (nel suo "in sé") come "cuore", cioè "bontà", "fraternità", "uguaglianza"; Rodari ha letto l'infanzia come un'età creativa, dotata di propri valori anche etico-politici, connessi all'uguaglianza-giustizia e quindi rivolti a promuovere, oltre che ad alludere, una nuova realtà antropologica (più intimamente socializzata, più egualitaria, "fruitiva" anche) ed una nuova convivenza sociale» (Cambi F., *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Dedalo, 1985, p. 13).

<sup>43</sup> Raccontare e far raccontare storie aiuta i bambini ad affrontare i problemi attraverso l'immedesimazione con i personaggi, garantendo un percorso di crescita sereno. A tal proposito, cfr. ad esempio Colombo B., Fabio R. A., Saur L., *Le favole che fanno crescere*, voll. I, II, Trento, Erickson, 2004; Sunderland M., *Raccontare storie aiuta i bambini. Facilitare la crescita psicologica con le favole e l'invenzione*, Trento, Erickson, 2004; *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Univ. di Macerata, XXI (1988), Padova, Editrice Antenore; Dallari M., *La fata intenzionale. Per una pedagogia della fiaba e della controfiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1980.

esorcizzandone la negatività e operando, su di essi, una rassicurazione (cfr. Propp, 1966); Calvino, 1988; Bettelheim, 1977)»<sup>44</sup>.

Quanto all'elemento della fantasia nella triade costitutiva delle opere per l'infanzia, non sfugga che «i testi rodariani sono costruiti secondo “grammatiche della fantasia” che agiscono in modo autonomo e primario, che ne potenziano l'aspetto ludico e la radicale gratuità (si pensi alle *Favole al telefono*, ma anche a *C'era due volte il barone Lamberto*)».

Infine, il pedagogismo si diffonde e si afferma con vigore nella letteratura per l'infanzia a cominciare dall'Ottocento, «secolo-della-pedagogia che ha investito di progetti educativi (conformativi, disciplinari, ideologici) tutta quanta la società, a cominciare dall'infanzia, vista come età plastica da curare e controllare, per disporla attraverso la sorveglianza e la punizione ad assumere comportamenti socialmente produttivi, normali, senza resistenze o devianze». Tutta la società ottocentesca risponde a questo progetto di imborghesimento, coinvolgendo scuola, famiglia, religione e ogni maglia del tessuto collettivo, coinvolgendo anche la letteratura infantile che si connota «in forma profondamente borghese».

Non c'è quindi da stupirsi del successo di un autore come il De Amicis che nelle sue opere e in particolare in *Cuore* ha dato voce a un sentimento diffuso, a una condivisa percezione. Il pedagogismo del De Amicis – «un pedagogismo esplicito, anche soffocante, se pure non-ingenuo né superficiale; un pedagogismo “familistico” e patriottico ma alimentato da una forte coscienza civile» – si ritrova in tanti racconti dell'epoca, tutti incentrati sui buoni valori tradizionali, sull'onore di patria, sulla fatica, sul senso del dovere, con il risultato di vincolare anche le

---

<sup>44</sup> Cambi F., *Letteratura per l'infanzia: teoria e storia*, cit., p. 223-224.

opere destinate all'infanzia «a un forte motivo pedagogico, a una intenzionalità educativa e conformativa»<sup>45</sup>.

Ciò che si vuole sostenere è che la doppia funzione della letteratura infantile – «antinomia» e principio costitutivo della sua identità, niente affatto limitante ma fulcro della sua specificità e fonte di molteplici significati – richiede un'analisi del duplice registro, letterario e pedagogico.

Dal punto di vista letterario, la fiaba costituisce il «fattore genetico» di ogni testo destinato all'infanzia, una forma di nucleo originario e generativo da cui si snodano tutti gli altri tipi di testi, in prosa o in versi, che si prolungano e si affermano secondo una propria specificità, proprie leggi, contenuti e forma.

Della fiaba si conosce la morfologia<sup>46</sup> in strutture narrative che costituiscono una forma di «scheletro» intorno al quale, come evidenziato da Calvino<sup>47</sup>, si costruisce il testo letterario, se ne conoscono i risvolti psicoanalitici<sup>48</sup>, si conosce il patrimonio mitico e la sua funzione<sup>49</sup> così come la materia (con una prevalenza del magico, l'esorcizzazione del male e la conseguente vittoria del bene in una sorta di viatico formativo alla vita adulta)<sup>50</sup>.

Ma la fiaba, soprattutto, conferma quel duplice registro, letterario ed educativo, che è alla base di tutta la letteratura infantile, letteratura che, val la pena ribadire,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Propp V.J., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.

<sup>47</sup> Calvino I., *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Storia d'Italia*, V, tomo II, Torino, Einaudi, 1973, ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-85*, tomo II, 1995.

<sup>48</sup> Bettelheim B., *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976; trad. it. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano, 1994.

<sup>49</sup> Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale* (1958), tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1990; Propp V.J., *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*; trad. it. *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 1977.

<sup>50</sup> Cfr. anche Cambi F., Rossi G., *Paesaggi della fiaba: luoghi, scenari, percorsi*, Roma, Armando Editore, 2006.

«nelle sue produzioni alte, cioè letterariamente realizzate – non è mai rivolta ai bambini soltanto e in senso proprio, ma agli uomini in quanto incorporano – sempre – il bambino che furono e dal quale essi hanno avuto, in duplice senso, origine: esistenziale e culturale»<sup>51</sup>.

L'analisi pedagogica del testo infantile si presta non solo ad analizzare i contenuti educativi e i modelli di conformazione/emancipazione cui essi si ispirano, ma anche a comprenderli all'interno del tessuto socio-economico-culturale di riferimento che quei contenuti e quei modelli ha elaborato. Un'analisi complessa, dunque, della ideologia e della classe/gruppo che ha elaborato quel dato progetto educativo, spiegandone le motivazioni più intrinseche.

Del resto, la letteratura per l'infanzia è uno dei settori più «gelosamente» e più facilmente monopolizzabili e monopolizzati, e più conformisti, così come peraltro la scuola è uno degli strumenti più potenti per *intervenire* ideologicamente sulle menti dei giovani<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Cambi F., *Letteratura per l'infanzia: teoria e storia*, cit., p. 234-238.

<sup>52</sup> Cfr. Argilli M., *L'ispirazione democratica nell'attuale letteratura per l'infanzia*, in *Quaderni di rassegna sovietica*, Roma, 1960, p. 127. Sul potere della scuola, cfr. Barbagli M. (a cura di), *Scuola, potere e ideologia*, Bologna, Il Mulino, 1972, e in particolare il contributo di Althusser L., *Ideologia ed apparati ideologici di Stato*, pp. 15-35, per il quale «la scuola (ma anche altre istituzioni di Stato come la chiesa, o altri apparati come l'esercito) insegnano dei *savoir faire*, ma sotto forme che assicurino l'*assoggettamento all'ideologia dominante*, o il controllo della sua "pratica". Tutti gli agenti della produzione, dello sfruttamento e della repressione, senza parlare dei "professionisti dell'ideologia" (Marx) devono essere, ad un titolo o all'altro, "compenetrati" di questa ideologia, per assolvere "coscienziosamente" il loro compito [...]. Mi scuso con i maestri che, in condizioni spaventose, tentano di rivolgere contro l'ideologia, contro il sistema e contro gli ingranaggi in cui sono presi, le poche armi che possono trovare nella storia e nel sapere che "insegnano". Sono una specie di eroi, ma sono rari. E quanti sono (la maggioranza) quelli che non sono nemmeno sfiorati dal dubbio circa il "lavoro" che il sistema (che li supera e li schiaccia) li costringe a svolgere, o peggio, quelli che mettono tutti se stessi, il loro ingegno a compierlo con piena coscienza (i famosi nuovi metodi)! Sono così lontani dal dubitare che contribuiscono, con la loro stessa abnegazione, a perpetuare ed alimentare questa rappresentazione ideologica della scuola, che rende oggi la scuola "naturale" e indispensabile, e persino benefattrice per i nostri contemporanei allo stesso modo in cui la Chiesa era "naturale", indispensabile e generosa per i nostri antenati di qualche secolo fa. In effetti, la Chiesa è stata sostituita oggi con la scuola nel suo

E se raccontare storie ai fanciulli «dovrebbe essere un nutrimento creativo e non una alimentazione ideologica», si dovrebbe annientare quel vago puerocentrismo che ponendo illusoriamente il bambino al centro del narrare – perché diventi «esclusivo artefice della sua liberazione» – di fatto, consacra l'adulto-creatore<sup>53</sup> di testi, e di menti, quale «connivente impotente-impositore di tutta una serie di condizionamenti ideologici che [ne] ostacolano la liberazione»<sup>54</sup>.

Il problema si pone in termini di valorizzazione del bambino in quanto fruitore partecipe e *co-attore* nel processo creativo, e non semplicemente destinatario passivo del messaggio dell'autore. L'attenzione è quindi al processo educativo del «rapporto creatività-narrativa», secondo anche l'autorevole lezione deweyana<sup>55</sup>, in considerazione dell'incompiutezza e di fatto dell'inutilità di un'opera che trova la sua più vera realizzazione in una critica compartecipazione da parte del lettore-creativo-pensante, mai *costruito* in conformità a occultate persuasioni.

Accanto ai testi narrativi e poetici si pongono, non meno potentemente, i messaggi illustrati che rinforzano con carica persuasiva l'ideologia del racconto, contribuendo a risaldare i contenuti all'interno del pensiero dominante<sup>56</sup>.

---

ruolo di *apparato ideologico dominante di Stato*. Si accompagna alla famiglia, proprio come un tempo la Chiesa si accompagnava alla famiglia».

<sup>53</sup> Sull'"adulto-centrismo" si suggerisce il libro di Chombart De Lauwe M.J., *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971 ; trad. it. *I segreti dell'infanzia e la società. Nella letteratura, nelle comunicazioni di massa, nella ricerca teorica*, Roma, Armando, 1974, nel quale l'autrice in maniera del tutto originale analizza opere letterarie e cinematografiche francesi per dimostrare come il bambino sia un "riflesso" delle aspirazioni, dei bisogni, delle idee, del mondo dell'adulto: le varie figure di bambino sono, dunque, creazioni degli adulti.

<sup>54</sup> Valeri M., *Letteratura giovanile ed educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 7-8.

<sup>55</sup> Dewey J., *Scuola e società*, trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1949.

<sup>56</sup> Cfr. Valeri M., *Letteratura giovanile ed educazione*, cit., pp. 17-22; Faeti A., *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972; Faeti A., *Le figure del mito*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001; Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit.

Interpretare il pedagogico nei suoi processi e nelle sue logiche è un compito difficile e necessita di responsabilità; ad esso sono abilitati non solo i pedagogisti ma anche i critici letterari quando si occupano dei significati di un dato testo, dunque, sempre, dal momento che il “come dire” non può essere scisso dal “cosa dire”, costituendo il “come” e il “cosa” un tutto composito, organicamente inteso – forma *nel* contenuto – e, anzi, l’espressione sostanziando e rafforzando il dire e diventando essa stessa contenuto<sup>57</sup>.

Pedagogia e letteratura non possono che lavorare insieme, ognuna nel rispetto della propria costitutiva specificità, e confrontarsi necessariamente, se si vuole giungere a una corretta analisi del testo per l’infanzia: il quale non è riconducibile – pena la sterilità e la depauperazione della sua essenza più vera – né solo ed esclusivamente a un testo letterario, né altrettanto solo ed esclusivamente a pura pedagogia.

---

<sup>57</sup> Cfr. ad esempio De Saussure F., *Cours de linguistique générale*, a cura di Bally C., Riedlinger A., Sechehaye A., Losanna-Parigi, Payot, 1916. Trad. it.: *Ferdinand de Saussure*, De Mauro T. (a cura di), *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza [1967], 2009; Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, 1963. Trad. it. Heilmann L. (a cura di), Milano Feltrinelli, 1966, 2002<sup>2</sup>; Hjelmslev L., 1947, *The Basic Structure of Language*, *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, XIV, 1973. Trad. it., *La struttura fondamentale del linguaggio*, 1968, ora in Hjelmslev 1988, al quale si devono le seguenti considerazioni: «Per ragioni puramente logiche sembra ovvio che ogni linguaggio concepibile implichi due cose: un'espressione e qualcosa di espresso. Non può esserci semplicemente un'espressione senza qualcosa di espresso e viceversa. Queste due proprietà sono fondamentali a tutti i linguaggi. Dal momento che non siamo sicuri che un significato, sia in senso mentalistico che in senso behavioristico, sia implicato, non farò uso del termine 'significato' per denotare la cosa che è espressa. La definirò contenuto, termine scelto perché perfettamente non impegnativo, che consente di rinviare il problema del significato ad una più tarda discussione. La cosa più importante è che, anche se eliminassimo il significato considerato come coscienza del locutore o comportamento dell'ascoltatore, questi espedienti non ci permetterebbero di ridurre il linguaggio a mera espressione. Il contenuto è il complemento necessario dell'espressione. Il linguaggio resta doppio, è una struttura a due facce che implica contenuto ed espressione. Io li chiamerò i due piani del linguaggio» (p. 56).

«Il Giano bifronte del testo letterario per l'infanzia reclama, quindi, analisi sofisticate sia sul fronte letterario (strutturalistiche, psicanalitiche, formalistiche, anche decostruzioniste – per mettere in luce il taciuto, il rimosso, l'emarginato nel testo e dal testo) sia su quello pedagogico (con ricerche che vanno dall'ideologia – più netta, più esplicita, più palpabile – ai processi di formazione-socializzazione, costruzione dell'io, inculturazione, ecc. –, ai meccanismi narrativi stessi per farsi cogliere in tutta la sua varietà e tensionalità interna, in tutta la sua complessa identità e in tutto il suo articolato ingranaggio).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Cambi F., *Letteratura per l'infanzia: teoria e storia*, cit., p. 237.

## **Capitolo secondo.**

### ***Esempi di modelli di letteratura dell'infanzia***

Vi sono testi per l'infanzia dai quali non si può prescindere in quanto paradigmatici del discorso letterario e pedagogico, e ciò indipendentemente dal prevalere del loro carattere magico e fiabesco o realistico.

Senza avere la pretesa di una trattazione esaustiva, l'intento è di procedere a una analisi che si muova su entrambi i registri costitutivi della natura identitaria della letteratura per l'infanzia, cercando di spiegare le ragioni della esemplarità di un dato testo.

#### **2.1 L'antichità classica**

Per lo specifico racconto di favole, modello unanimemente riconosciuto fu Esopo<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Gli vengono attribuite dalle 400 alle 500 favole. In realtà più che di favole di Esopo sarebbe più appropriato parlare di «favole esopiche», ossia di un *corpus* «in cui è confluito tutto l'ingente numero di favole dell'antichità greca, raccolte in diverse redazioni e scritte in una lingua che si configura come un insieme dei diversi dialetti letterari greci» (Esopo, Fedro, Jean de La Fontaine, *Il mondo della favola*, Novara, Epidem, 1974, p. 5).

L'origine della favola è davvero antica, precedente sicuramente alla tradizione greca; è indubbio infatti che esisteva un patrimonio favolistico in Oriente e in Occidente, tramandato oralmente di generazione in generazione prima di cristallizzarsi in opere letterarie scritte. La stessa origine popolare e orale si ebbe anche in Grecia, che riconobbe quale «Omero della favola» lo schiavo frigio vissuto nel VI secolo, ma la cui esistenza era ritenuta mitica già in età ellenistica. È certo che le favole di Esopo, «universalmente conosciute, erano adoperate ad Atene come il primo libro di lettura nelle scuole già all'inizio del V secolo»<sup>60</sup>.

Nella vasta bibliografia esopiana, pur nella molteplicità degli approcci emerge chiaramente una coincidenza unitaria: la visione sconsolata e pessimistica della vita, giacché la stessa vita pone da una parte i deboli e dall'altra i potenti, uno spartiacque dunque tra gli «inferiori» e i «superi»<sup>61</sup>.

L'insegnamento di Esopo sarebbe quello di una scelta calcolata nel "distrarre" gli «inferiori» affinché gli stessi non entrino in competizione se non in conflitto con i «superi», perché ne uscirebbero comunque sconfitti. È questo il mondo esopiano che tratteggia «un quadro emblematico della dinamica dei rapporti umani nella sua dimensione quotidiana, assolutamente chiuso ad ogni prospettiva e a ogni slancio ideale, nonché a qualsiasi possibilità di cambiamento o di evoluzione»<sup>62</sup>. La favolistica esopiana si caratterizzerebbe come «letteratura povera, sconfitta,

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Così ad esempio si esprime il Manganelli: «Se dovessi inventare una ideologia generale del mondo esopico, il sospetto di un universo, direi che in esso si rappresenta il punto di vista delle divinità inferiori nei confronti degli dei superi» (Manganelli G., *Introd.*, in Esopo, *Favole*, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 8-9).

<sup>62</sup> Cortassa G, Maltese E.V., *I primordi della prosa: Esopo e la favolistica*, in *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, vol. I, Torino, Utet, 1998, pp. 521-522.

documento di una clandestina opposizione al mondo degli eroi». Esopo contro<sup>63</sup> Omero, quindi, in un agone che si combatte sul piano della creatività e della abilità letteraria: «il conflitto tra umili e potenti viene tradotto in un contrasto tra generi»<sup>64</sup>.

In questa direzione, l'opera di Esopo si condensa in un insieme di massime morali e prudenziali, di «salutari considerazioni» come le definisce Aulo Gellio<sup>65</sup>. E in questo si coglie nel segno mettendo a fuoco l'intento moralistico, pedagogico, dello scrittore di Chio, senza però *dimenticare* di coniugarlo, sempre, con l'altro "fronte", originale e inedito, del testo esopiano, ossia la letterarietà della *sua* favola; perché quanto al contenuto del racconto favolistico esso, vale la pena ribadirlo, era già patrimonio della maggior parte dei favolisti a lui precedenti, patrimonio che Esopo seppe concentrare in una straordinaria sintesi di letterarietà.

Il mondo esopiano – che è quello reale di ogni tempo della storia – si svolge secondo un movimento binario. Non ci sono alternative: c'è chi vince e chi soccombe. La ribellione nei confronti dei potenti non fa parte delle soluzioni contemplate da Esopo: i deboli, se vogliono sopravvivere, devono *imparare* a prevaricare a loro volta – unica e autentica, e realizzabile saggezza popolare – e diventare *lupi e volpi e leoni* nei confronti di altrettante prede.

---

<sup>63</sup> Più che "contro" sarebbe meglio dire "insieme": Esopo, infatti, «insieme con Omero, è stato l'educatore del popolo greco: e di Omero, e della morale eroica, Esopo è piuttosto che l'antitesi il necessario completamento, che dimostra altresì la profonda e varia umanità dello spirito greco» (cfr. Cantarella R., *Letteratura greca*, Roma, Dante Alighieri, 1987, p. 129).

<sup>64</sup> Manganelli G., *Introd.*, in Esopo, *Favole*, cit., p. 7.

<sup>65</sup> *Noctes Atticae*, II, 29.

E nelle vite esopiane si incontrano tanti leoni, e tante volpi, e tanti lupi a infoltire le schiere dei forti, e valga come esempio il celebre lupo che, al di là di ogni assurdo pretesto, mangiò l'agnello perché così aveva deciso.

La favola di Esopo, antimitica e antieroica, ha un intento esclusivamente moralistico: scoperta la legge su cui si basano i rapporti umani, offre quale unica soluzione quella della resistenza e del piegarsi, non essendo assolutamente contemplata «una volontà di riscatto» – nessuna giustizia, mera utopia di un mondo impossibile – dal momento che «il sistema economico, politico, culturale del mondo antico è statico ed esclude qualunque “coscienza di classe”, se è lecito esprimersi in termini moderni, lasciando spazio soltanto a soluzioni individualistiche».

La morale esopica – monocorde, sintetizzabile in alcuni lemmi: ἐπίνοια, ἰσχύς, εὐτέλεια, φρήν e pochissimi altri – è spoglia di tutti quegli ideali che rimandano al mondo classico e «non trova la forza di proporre nuovi valori [...] essa è strettamente e rigidamente conservatrice, benché denunci con amarezza una situazione di malessere e di disagio. La realtà è quella che è, senza possibilità di mutare; bisogna adattarvisi». Si può ben dire che l'atteggiamento dei favolisti ricorda tanto quello della volpe dell'uva acerba, in un «sostanziale rifiuto di trasformare il mondo e la società»<sup>66</sup>.

Il racconto di Esopo è letteratura, «umile» letteratura che si realizza in «una fulminea epifania, una apparizione». I sentimenti sono «minuscoli», non tragici, e richiedono forme espressive altrettanto semplici nella loro estrema eleganza.

---

<sup>66</sup> Esopo, Fedro, Jean de La Fontaine, *Il mondo della favola*, cit., p. 10.

Ogni favola è «un istante narrativo», «un disegno nella sabbia»: le frasi, brevi, paratattiche, poche, quasi un soffio, rappresentano piccoli punti nello spazio esopiano rarefatto, uniti con tratti lievi che incidono la mente del lettore.

Si veda ad esempio *Il capretto sul tetto della stalla e il lupo* che si racconta in appena tre righe. Nessun orpello, nessuna costruzione, c'è il dire in forma diretta del lupo, e parole semplici: ἔριφος (parola chiave, citata una sola volta), δῶμα (citato una sola volta), λύκος (parola chiave, citata due volte e non a caso); nella morale sono presenti due parole paradigmatiche del messaggio esopeo: θράσος e ἀμεινόνων che sul piano contenutistico vanno posti accanto ai due λύκος. Alla fine, c'è la morale, evidentemente giustapposta in un periodo successivo<sup>67</sup>, che non aggiunge proprio nulla alla compiutezza e alla bellezza del testo.

La favola è stata da sempre considerata «il primo gradino nella scala dell'arte», essa è anzi arte e critica, insieme, e «suppone una esperienza lunga, una mente già volta alla riflessione e alla sintesi».

Proprio qui sta la grazia e direi l'incanto di Esopo [...] c'è nelle sue favole (o in molte delle sue favole), un'invenzione prima, una spontaneità, un senso di natura che nessun altro favolista ebbe più. A dire oggi che il leone è re, a impersonare nella volpe la furbizia, nella zanzara il fastidio, nel lupo la voracità, nella formica la previdenza, nella cicala l'ozio (o la poesia?), la bonomia nel cammello, e via via nel serpe, nel cane, nella pecora, nel bove, nell'aquila, nel pavone, e insomma in cento animali mettere altrettanti vizi e virtù, questo oggi è un giuoco facile, e dove la fantasia dorme. Ma non fu così per Esopo. [...] quel rapporto tra l'uomo e l'animale, Esopo lo coglie sempre nel momento primo, al primo anello.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> La morale, introdotta spesso dal *δηλοῖ ὅτι*, consiste in «brevi appunti di interpretazione moralistica che sono aggiunti alle favole, e che ad esse sono molto posteriori [...] è del tutto evidente che il commentatore non capiva quasi mai la favola, e per volerla ridurre ai canoni di un moralismo immediatamente pedagogico, ne perdeva la svelta ambiguità, la pulita povertà strutturale» (Esopo, *Favole*, cit., pp. 9-10).

<sup>68</sup> Pancrazi P., *L'Esopo moderno*, Firenze, Vallecchi, 1947, pp. 18-20.

Esopo rappresenta in favola il suo pensiero cui rende legittima cittadinanza letteraria. Solo attraverso la *poesis* è possibile eludere l'accanimento vessatorio del potente; solo se sgorga dalla poesia, il grido di accusa e di dolore degli *inferiori* può rimanere occulto, comunque incomprensibile, e schivare sicure persecuzioni.

Come sottolinea il Marchesi, se «le favole raccontano cose che accadono sempre»<sup>69</sup> è perché da sempre l'*inferiore* deve salvarsi dal *superiore*. Che la volpe, il lupo, il leone ecc. ma anche il vegetativo rappresentino specularmente la realtà della vita minima, dei deboli che si affannano a difendersi dai forti, non è poi scoperta di Esopo. Tutto l'universo favolistico a lui precedente ha utilizzato il mondo animale e vegetale come protagonista della favola, diventa semmai scenico e centrale in Esopo per come insegna la famosa *La volpe e il becco* che rappresenta paradigmaticamente i due versanti dell'impegno creativo esopiano.

Per un verso, la favola avverte il debole di non cimentarsi in avventure pericolose, seppure in apparenza necessarie o straordinarie, e di non credere alla volpe che lo convince a realizzare un *desiderio proibito*. Desiderio che si identifica con la ricerca da parte del povero-diseredato-affamato di un benessere, destinato però quasi sempre a prendere la forma di un pozzo nel quale "da becco" rimarrà in eterna *captività*.

Il secondo versante è quello della eleganza della protesta; l'espressione può *passare* perché il potente non legge mai, sotto le vesti dell'ignoranza, la protesta, e rimane estasiato e felice delle esteriori vesti.

---

<sup>69</sup> Prefazione in Marchesi C., *Favole esopiche*, Roma, Formiggini, 1930.

Da qui, una constatazione suggerita da una riflessione del De Sanctis<sup>70</sup>: le favole, infine, dopo la raggiunta maturità letteraria di Esopo vivranno sempre come poesia e sempre racchiuse in se stesse o come in Esopo *inviluppate* nei miti, in ogni caso accorte e prudenti, distanziate dal potere.

La tradizione favolistica greca ha un eccellente continuatore in Fedro, «che apparve quasi come la reincarnazione romana del mitico Esopo». Anch'egli di origine servile, venne a Roma molto giovane ed ebbe modo di godere di alcuni benefici anche culturali grazie al regno illuminato di Augusto, del quale fu schiavo, poi affrancato dallo stesso imperatore. Gli successe nel 14 d.C. Tiberio con il quale l'impero decadde in un rovinoso degrado, come testimonia tra gli altri anche Tacito negli *Annali* (I, 7) che lamentava lo stato di servitù di consoli, senatori e cavalieri.

Furono anni davvero molto difficili, tra la vita e la morte, come documenta lo stesso schiavo macedone, accusato e processato per le allusioni contenute nelle sue favole<sup>71</sup> nientedimeno che dal crudele Seiano, potente primo ministro di Tiberio.

Solo in seguito ad un appello rivolto al successore Caligola, l'*Augusti libertus*, come Fedro amava qualificarsi, poté godere della protezione dei potenti e serenamente continuare la sua attività letteraria.

Lo scenario *senza tempo* di cui si nutrono le favole di Fedro non è dissimile da quello esopiano e contro il potere, Fedro, come il modello Esopo, non può dare liberamente voce alla propria protesta. «Perciò a questa condizione servile e

---

<sup>70</sup> De Sanctis F., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, I, Bari, Laterza, 1965, p. 86.

<sup>71</sup> In particolare, nei primi due libri delle *Favole*, composte in massima parte proprio negli anni dell'impero di Tiberio, si ha «il riflesso di quell'epoca di corruzioni e delazioni».

repressa opponeva i suoi animali parlanti, simboli evidenti di un'allegoria umana e sociale venata di cupo pessimismo<sup>72</sup>»<sup>73</sup>. La favola diventa – si riconferma – quale genere letterario prediletto, ovvero unico possibile per uomini pensanti obbligati a occultarsi in sembianze animalesche dalla cecità e dalla prepotenza dei poteri che ciclicamente si sono succeduti nella storia. E, tuttavia, letteratura che rimane misconosciuta, degradata dai ranghi della letteratura alta, se è vero che l'erede romano della favolistica esopica, «come un'ombra inavvertita tra gli scrittori dell'età sua»<sup>74</sup>, non vide riconosciuta da parte di nessuno dei suoi contemporanei<sup>75</sup> quella gloria cui egli tanto bramava, e anzi fu ignorato e maltrattato.

Nella favola *La prepotenza del leone*<sup>76</sup> il messaggio è chiaro: mai fare un'alleanza con i potenti, perché può portare solo disgrazie e nessuna utilità ai più deboli. L'attacco immediato chiarisce subito l'intento dell'autore che nei suoi testi «acuminando il taglio» delle sentenze, pone il *fabula docet* generalmente all'inizio del racconto, quasi a volere subito cogliere l'attenzione del lettore evitando possibili distrazioni; e ciò diversamente da quanto accade nel modello esopico in

---

<sup>72</sup> Il pessimismo rappresenta un ulteriore segno di comunanza tra Esopo e Fedro, come evidenziato da Antonio La Penna che, nel riconoscere in entrambi un mondo arido, desolato, cupo, determinato dalla consapevolezza amara dell'immutabilità delle leggi umane, individua anche le soluzioni messe in atto dai due scrittori per sovvertire artisticamente e umanamente le sorti dei deboli che altrimenti si congelerebbero in una troppo tragica sterilità. Esopo, infatti, si serve del riso e dell'arguzia quali antidoti alla cupa rassegnazione, nel mentre Fedro fa ricorso all'*industria* e alla *sollertia*, virtù nelle quali si percepisce il carattere romano (Cfr. Fedro, Esopo, *La favola antica*, Solinas F., Benedetti C. (a cura di), *Introd.* di Antonio La Penna, Milano, Mondadori, 2007; La Penna A., *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità*, in *Società*, 17, 1961, pp. 459 ss.).

<sup>73</sup> Esopo, Fedro, Jean de La Fontaine, *Il mondo della favola*, cit., pp. 6-8.

<sup>74</sup> Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, Brescia, La Scuola, 1972, p. 102.

<sup>75</sup> Seneca e Quintiliano non citano mai Fedro, ignorando o mostrando di ignorarne l'esistenza; inoltre, anche quando fanno riferimento al genere favolistico ne evidenziano solo il valore pedagogico.

<sup>76</sup> Fedro, *Favole*, I, 5, Milano, Rizzoli, 1999.

cui il posticcio *δηλοῖ ὅτι* manca spesso di mordente, risultando scarsamente efficace rispetto al vero e proprio racconto.

La favola sopraccitata rimanda indubbiamente alla esopiana *Il leone e l'onagro*, nella quale il leone fa valere la sua forza nei confronti del solo onagro, laddove in Fedro, quasi a voler rimarcare la prepotenza del più forte, gli alleati sono addirittura tre: una vacca, una capretta e una pecora; così che alle tre parti originarie del bottino corrispondano nella rielaborazione romana ben quattro cumuli di preda. Ma si tratta di particolari insignificanti nella economia dell'insegnamento che entrambi gli autori vogliono trasmettere, perché dopo le parti che il leone ritiene essere sue anche la terza/quarta porzione, a suo dire, gli spetta: diversamente, *κακὸν μέγα σοι ποιήσῃ οὐνvero malo afficietur*. Con la amara conclusione che: *Sic totam praedam sola improbitas abstulit*.

Il debole non può che sopportare, sempre *patiens*, secondo il suggerimento fedriano; e a questa logica non c'è rimedio.

Il linguaggio è quello tipico della favola, essenziale e nel contempo elegante. «Che fosse artista scaltrito e abile, è dimostrato non solo dalla padronanza del verso e dalla flessibilità del vocabolario: oltre che con nuovi argomenti, in parte attinti a tradizioni diverse da quella esopica, in parte inventati da lui stesso»<sup>77</sup>. Alla *brevitas* corrisponde il tono semplice e spontaneo ma molto curato del periodare, arricchito talvolta da termini di estrema raffinatezza. Perché Fedro, pur nell'*Aesopi stilo*, cerca dichiaratamente la *sua* gloria, e per quanto Esopo dia pregio alla propria opera, egli – il più grande cultore romano della favola in età tiberina<sup>78</sup> –

---

<sup>77</sup> Esopo, Fedro, Jean de La Fontaine, *Il mondo della favola*, cit., p. 11.

<sup>78</sup> Cfr. la *Premessa al testo* di Emanuele Banfi in Esopo, *Favole*, cit., p. 19.

rivendica, non solo di essere il primo<sup>79</sup> tra i romani a rifarsi al genere esopico, ma anche, a buon diritto, la propria creazione e il proprio originale e inedito contributo.

## **2.2 Il contributo del Medioevo e del Rinascimento fra tradizione e originale dinamicità**

Al di là di quanto superficialmente diffuso nella coscienza comune, il Medioevo lungi dall'essere un periodo oscuro e di barbarie fu, anche per quanto attiene il nostro discorso sulla letteratura dell'infanzia, ricco di spunti e capace di significative espressioni di fantasia in una sorprendente, seppure spesso sotterranea, dinamicità.

Il libro era merce preziosa, raramente ad uso privato, soprattutto se si tiene conto che la scuola era per pochi, nobili o destinati alla vita monastica. Il primo libro del ragazzo medievale era il trattato grammaticale, «un vero e proprio manuale di informazione e di formazione», che conteneva le regole grammaticali accompagnate da illustrazioni di *auctores* famosi.

Nella lettura scolastica, diffusa era la favolistica<sup>80</sup> dal repertorio classico, Esopo<sup>81</sup> e Fedro, insieme all'ampia produzione di Aviano che rivisitava il

---

<sup>79</sup> Così, infatti, in II, *Epil.*, vv. 5-6: «Quoniam occuparat alter ne primus foret / ne solus esset studui (quod superfruit)».

<sup>80</sup> Il gusto medievale, caratterizzato dalla ricerca dell'allegoria e del simbolo unitamente a una narrazione fantastica, spiega la diffusione in questa epoca della favola antica. Soprattutto dalla Francia si propaga in tutto il mondo occidentale una poesia didascalica che ha per protagonisti gli animali, similmente a quanto accade nella favolistica classica. Grande risonanza ebbe il *Romulus*, silloge in prosa latina, da cui discendono l'*Isopet* di

patrimonio precedente in uno stile affatto originale e con accentuati risalti del moraleggiante. Più vivace invece fu la raccolta dell'*Esopo volgare* anche per i riferimenti concreti alla sua epoca.

Contribuivano ad arricchire l'educazione del bambino e dell'adolescente le *historiae*, opere di narratori che romanzarono il fatto storico in una sorta di *Epos*.

Ma è soprattutto sulla «grande letteratura medievale» che bisogna porre l'attenzione, in quanto essa «concorre ad aprire l'orizzonte chiuso del libro e si caratterizza in modo da mettersi alla portata del popolo, della sensibilità elementare: sviluppa una tematica e inaugura alcuni dei più singolari procedimenti narrativi dei quali l'infanzia finirà con l'appropriarsi». È l'incontro tra nuovi mondi, tra Oriente e Occidente, tra il nord e il sud dell'Europa, a determinare un reciproco confluire di mitologie, leggende, tradizioni che caratterizzano il Medioevo come periodo di «particolare versatilità», alimentato da «un calore nuovo» e da «una vera e propria necessità vitale di racconto e di poesia».

Questa grande letteratura è costituita da un patrimonio diversificato e complesso che ebbe la sua patria soprattutto in Francia, rielaborato poi a volte con contributi originali in tutta l'Europa. Significativi, in particolare, sono le *Gesta* e i romanzi cavallereschi; le prime in «un'epica popolare, fresca e forte» narrano le imprese di eroi – tra le più note, senz'altro, la *Chanson de Roland* – nel mentre i secondi, in un ambiente più raffinato e colto, raccontano di eroi e avventure del mondo classico o delle leggende celtiche, fantastiche e favolose, di re Artù, della conquista del *Sacro Graal* e di *Tristano e Isotta*.

---

Maria di Francia e l'*Aesopus* dell'ecclesiastico Gualtieri (Cfr. la *Premessa al testo* di Emanuele Banfi in *Esopo, Favole*, cit., pp. 20-21).

<sup>81</sup> Soprattutto *Esopo* fu presente nelle letture ufficiali scolastiche, perché «solo parzialmente "il destino del Medio Evo fu di dimenticare l'antichità"» (Valeri M., *Letteratura giovanile ed educazione*, cit., p. 28).

Tutta questa letteratura era nota al grande pubblico popolare e giovanile, diffusa da narratori di piazza, cantastorie e giullari che pellegrinavano di città in città, di paese in paese, di borgo in borgo, diffondendo e spesso riadattando il loro variegato repertorio. In tal modo, «in margine alla *legenda* scritta, nascono le mille varianti del libro parlato, il libro esclusivo del popolo. Il quale libro, poi, nell'intimità della casa si elabora successivamente: l'istintiva prudenza familiare lo seleziona e lo commisura al fanciullo, traspone gli insegnamenti medesimi in una davvero vivente simbologia».

Nel panorama medievale duecentesco italiano si distinguono *Il libro dei sette Savi* e la raccolta *Il Novellino* di autore anonimo. L'uno, di provenienza francese e rielaborato in Italia in una cristianizzazione tipicamente medievale del magico e del fantastico, all'intero di una cornice tipo quella delle *Mille e una notte* incastona una serie di racconti che potevano essere adattati a una lettura giovanile; l'altra più significativamente raccoglie in novelle una vasta materia di origine diversa e con uno stile vivace e asciutto racconta la ricca quotidianità medievale frammista di figure mitiche e leggendarie<sup>82</sup>.

La tradizione favolistica continuando anche in epoca rinascimentale si arricchisce in Italia dei *Cento Apologhi* di Leon Battista Alberti, dei *Cinquanta Apologhi* di Leonardo, e soprattutto dell'opera del Firenzuola, *Prima veste dei discorsi degli animali*, rifacimento del *Pañcatantra* indiano. Rielaborazione artisticamente impegnata, incastona all'interno di un apologo-cornice brevi racconti e favole, donando «alla letteratura per l'infanzia un consistente materiale favolistico per successive, innumerevoli riduzioni e adattamenti specifici».

---

<sup>82</sup> Cfr. Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., pp. 114-127.

A far percepire e a diffondere il senso della nuova civiltà e del nuovo gusto rispetto alla passata stagione medievale, è il *Decamerone* che con le sue novelle si inserisce di diritto nella letteratura giovanile, in particolare quella destinata all'ultima infanzia e alla primissima adolescenza. L'influenza di questa opera fu notevole e ciò spiega il fiorire di tutta quella narrativa rinascimentale di derivazione boccaccesca che si rivolgeva anche al pubblico giovanile.

Continuano a circolare con successo e ad essere amati i romanzi cavallereschi – si ricordi ad esempio il famoso cantastorie toscano Andrea da Barberino e il suo celebre *I reali di Francia* – e nascono i grandi poemi dell'Ariosto e del Tasso, graditi anche dai fanciulli per quel particolare intreccio di elemento avventuroso e fiabesco, di cui furono fatte numerose riduzioni<sup>83</sup>.

### 2.3 Jean de La Fontaine

Nel mentre l'Italia barocca non si occupa affatto della favola<sup>84</sup>, in Francia opera Jean de La Fontaine, il più grande rappresentante e cultore della favola moderna. Le sue *Fables*, in dodici libri, pubblicate a partire dal 1668, si richiamano al vasto

---

<sup>83</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 128-136.

<sup>84</sup> Diversamente accadde, invece, per la fiaba nella quale trovarono espressione il gusto del meraviglioso e dello straordinario, dell'eccezionale e dello sbalorditivo, caratteristiche tipicamente secentesche che entrarono anche nella letteratura e nella educazione infantile e giovanile. In particolare, *Lo Cunto de li Cunti* del napoletano Basile rappresenta «il meraviglioso fiabesco di derivazione popolare» con una abilità tecnica e una scaltrezza espressiva sorprendenti. Si tratta di cinquanta fiabe, inserite in un apologo cornice e raccontate in un arco temporale di cinque giornate, così da costituire un *Pentamerone* (è chiara l'influenza del Boccaccio, seppure solo esteriore e strutturale). L'opera del Basile fu ritenuta per lungo tempo «la migliore e la più ricca raccolta di fiabe di tutti i popoli», tanto che se ne occupò anche il Croce facendone una traduzione, vero e proprio «libro d'arte» che conserva l'originalissima espressività e la ricchezza del linguaggio napoletano (Cfr. *Ibid.*, pp. 137-140).

repertorio esopiano e fedriano, nonché alla recente e ricca favolistica medievale francese.

Esse, per quanto riconosciute unanimemente come il capolavoro dello scrittore francese, non ne esauriscono la produzione che invece fu ben più vasta e della quale bisogna tenere conto per un approccio esaustivo delle *Fables*, costituendone in qualche modo la *premissa* culturale e artistica; ovvero, le favole rappresentano un'altra forma di dire le medesime cose, l'unica possibile e comunque la più consona alle *intemperie* del tempo.

La Fontaine sperimentò personalmente le angherie e i soprusi dei potenti cui i più deboli non possono che, pazientemente, sottostare. Dopo un periodo di serenità e di protezione presso il mecenate Fouquet, lo scrittore, caduto in disgrazia e persi tutti i suoi beni, dovette chiedere sostegno e tutela, in un continuo e sofferto compromesso con le sue più intime convinzioni, proprio a quei potenti che la sua indole libera e profondamente laica d'istinto rigettava. Si spiega così perché nel mentre in alcuni passi critica l'adulazione, in altri vede proprio nell'adulazione l'unica arma possibile per sopravvivere e farsi valere nel mondo superficiale e prepotente della corte.

Il potente lo colpì crudelmente, non risparmiando di *insegnargli* le regole della vita, quando censurò i suoi *Racconti* che avevano osato mettere in luce la licenziosità del clero, uno dei pilastri inattaccabili del sistema assolutistico. E La Fontaine comprese, e si fece più cauto. «L'unico spazio» possibile era quello delle *Favole*: «sotto il velo bonario del sorriso, sotto la garbata allusione che non colpisce direttamente, ma non è per questo meno efficace, egli può esprimere la sua posizione di contrasto».

Come si vede, si ripropongono le medesime condizioni psicologiche, umane e morali dei predecessori Esopo e Fedro – pur ovviamente nella diversità dello specifico momento storico e della contingente situazione socio-culturale – che richiamano la drammatica immutabilità della storia umana, per cui è impossibile il solo pensare di poter sovvertire il già costituito.

La morale di favolisti antichi e moderni – colpiti da una comune condanna di *afasia* storica – è, dunque, inevitabilmente, la stessa: anche per La Fontaine non c'è che la rassegnazione e l'impotenza, che si celano «sotto la parola sapida, sotto la conclusione tagliente, sotto l'episodio beffardo (gusto assente, quest'ultimo, dalla tradizione esopica e che veniva invece dal *Fabliau* medievale, tipica espressione del sorgere e della cultura laica)»<sup>85</sup>.

E se La Fontaine riprende temi, personaggi, trame di chi gli aveva segnato autorevolmente il percorso, inedita ne è la rielaborazione in un «continuo aggiornamento» del racconto antico; aggiunge così al testo ereditato rapide introduzioni (tipo quella un po' saccente, certamente ironica, che costituisce l'*incipit* della favola *Simonide salvato dagli Dèi*, del tutto originale rispetto all'esordio del modello fedriano *Il poeta*)<sup>86</sup> o dediche a personaggi del tempo (ad esempio *Al signor Duca de La Rochefoucauld* nella favola *L'Uomo e la sua immagine*), considerazioni morali e chiusure dai toni polemici, seppure educati e non pericolosamente offensivi (così, nella succitata favola: *L'anima umana è l'uomo vanitoso/ troppo amante di sé: gli specchi sono/ gli altrui difetti in cui come*

---

<sup>85</sup> Cfr. Esopo, Fedro, Jean de La Fontaine, *Il mondo della favola*, cit., pp. 8-9 e 11-12.

<sup>86</sup> Così in La Fontaine: *Malerba ha detto, ed io gli do ragione,/ che la lode eccessiva mai non è/ per tre classi speciali di persone:/ gli dèi, le donne e i re./ La lode il cor solletica alle belle,/ che si mostrano grate o tardi o presto,/ in quanto ai Numi si racconta questo:/ cui corrisponde in Fedro: Quanto valessero per gli uomini le opere letterarie, già l'ho detto; quanto onore abbiano ad esse accordato gli dei, lo tramanderò ora alla memoria posterì.*

*in ispeglio/ ogni nostro difetto si dipinge./ E il libro delle Massime, o mio Duca, è quel fiume che l'anima rapisce*): elementi, questi, che attualizzano il messaggio universale del genere favolistico perpetrantesi in un ininterrotto auto-rigenerarsi.

Ampliando il lavoro di analisi comparativa effettuato sul testo esopiano *Il leone e l'onagro* e su quello fedriano *La vacca, la capretta, la pecora e il leone* attraverso un ulteriore confronto con *La mucca, la capra e la pecora in società col leone* del La Fontaine, che ha evidentemente a modello la favola latina, si possono apprezzare le capacità stilistiche e l'originale e vivace rifacimento dello scrittore francese, artista universale che seppe gustare, e far gustare, le qualità intrinseche dell'arte popolare in una autentica, nonché moderna, invenzione espressiva.

#### LA MUCCA, LA CAPRA E LA PECORA IN SOCIETÀ COL LEONE

Si narra che una volta stringessero comunella  
la Pecora, la Mucca, e la Capra loro sorella,  
col gran signor del luogo che detto era Leone,  
a questa condizione:  
che ognun insieme i danni e gli utili mettesse.  
Ben stabiliti i patti avvenne che cadesse  
un cervo nella fossa un dì della capretta,  
che onesta manda a chiamare i suoi compagni in fretta.

Giunto il Leone, esclama: « Faremo quattro parti.»  
E subito con l'unghie straccia la bestia in quarti.  
La prima se la piglia e ciò per la ragione  
ch'egli è Messer Leone.  
«Un'altra parte - aggiunge, - ancor mi spetta in sorte  
perché sono il più forte.  
La terza me la piglio perché sono il Leone,

e se la quarta qualcuno osasse contrastarmi  
lo mangio in un boccone.»<sup>87</sup>

Solo, forse, in questa prospettiva, ossia nella capacità di sapere attualizzare in una sorprendente modernità il gusto antico della favola, può comprendersi il giudizio «sulla superiorità del La Fontaine nei confronti dei modelli Esopo e Fedro» espresso da Benedetto Croce nella *La Poesia* per il quale: «Una favola illustra una massima morale o prudenziale; ma le favole del La Fontaine oltrepassano spesso Esopo e Fedro, e sono piccoli drammi perfetti in sé, o anche argute notazioni dei sentimenti e delle riflessioni dell'autore»<sup>88</sup>. Perché «drammi perfetti in sé» o «argute notazioni dei sentimenti e delle riflessioni dell'autore» sono, a ben vedere, anche le favole degli autorevoli predecessori Esopo e Fedro.

## **2.4 La vera voce dell'infanzia ne "Le Confessioni di un italiano", ovvero un romanzo di formazione**

Il primo romanzo italiano in cui trova espressione la vera voce dell'infanzia, protagonista nella sua più profonda identità – e diversità – non mascherata dal falso perbenismo e dall'ideologia degli adulti, è, per unanime riconoscimento, *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo.

Non casualmente è un romanzo, trattandosi di un genere letterario che, nelle sue più diverse articolazioni a seconda delle caratteristiche e dei bisogni del

---

<sup>87</sup> La traduzione è di Emilio De Marchi, in J. de La Fontaine, *Favole*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>88</sup> Si cita da Esopo, *Favole*, cit., p. 29.

destinatario, nell'età dell'industrializzazione e dell'avvio della società di massa fu il più adatto a rispondere all'«immaginario di massa», sostituendosi al racconto popolare e alle fiabe. Ed è soprattutto il romanzo «psicologico e d'invenzione, che tra il Tommaseo di *Fede e Bellezza* e *Le Confessioni di un italiano* del Nievo aveva raggiunto traguardi di tutto rispetto già nella fase pre-unitaria della cultura nazionale»<sup>89</sup> ad affermarsi con maggiore forza.

*Le confessioni* sono il primo importante *Bildungsroman*, ovvero un romanzo di formazione, all'interno del quale è possibile rivivere le esperienze di crescita di fanciullo, poi giovane, poi uomo adulto, infine vecchio del protagonista Carlo Altoviti – Carlino, come era chiamato da ragazzo – che ottuagenario racconta in prima persona<sup>90</sup> il suo percorso di vita, spesso accidentato, sicuramente non privo di errori e di sofferenze, fino al raggiungimento dell'equilibrio e della piena consapevolezza di uomo maturo.

Accanto a lui la sensuale, accattivante, capricciosa cugina, compagna fedele, e crudele, dei giochi infantili che lo accompagnerà, nella sua indole volubile ma dotata anche di grande generosità, fino alla morte, la sua, perché Pisana – questo il nome della fanciulla, poi donna provocante e indipendente e coraggiosa, capace

---

<sup>89</sup> Cambi F., Olivieri S., *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, p. 240.

<sup>90</sup> Secondo la Pagliano, «il primo romanzo che abbracci anche l'infanzia, narrata in prima persona, non è quello di Dickens degli anni cinquanta bensì quello dell'italiano Ranieri che, nel 1837-39, pubblica *Ginevra, l'orfana della Nunziata*» (Pagliano G., *Presenze infantili nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, in Pagliano G. (a cura di), *Le presenze dimenticate. L'infanzia nell'Italia moderna fra storia, letteratura e filosofia*, Roma, Aracne, 1998, p. 119). Vale la pena anche ricordare che *Le avventure di Oliver Twist* dello stesso Dickens, apparse a puntate in prima edizione tra il 1837 e il 1839, è riconosciuto il primo romanzo in lingua inglese ad avere come protagonista un ragazzo (tale tesi è sostenuta da diversi studiosi, come ad esempio da Ackroyd (1990), pp. 216-217) nonché uno dei primi esempi di romanzo sociale nel quale si realizza un rovesciamento del romanzo di formazione (cfr. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).

di portare avanti caparbiamente scelte anticonformiste e anacronistiche<sup>91</sup> – morirà per lui, di stenti e privazioni.

Ma è soprattutto l'infanzia «il centro motore» di tutto il romanzo: due infanzie diverse<sup>92</sup>, quelle dei due protagonisti, che si completano in una scoperta reciproca.

[...] essa dopo un laberinto di giravolte susurrevoli e capricciose si protende diritta per un buon tratto queta e silenziosa, come una matterella che d'improvviso si sia fatta monaca. Il meno rapido pendio la calmava dalla sua correntia, ma la Pisana diceva che l'acqua, come lei, era stanca di menar le gambe e che bisognava imitarla e sedere. Non crediate peraltro che stesse tranquilla a lungo la civettuola. Dopo avermi fatto qualche carezza od essersi arresa al mio ruzzo di giocarellare secondo il tenore dell'estro, si levava in piedi non curante e dimentica di me come la non mi avesse mai conosciuto, e si protendeva sull'acqua a specchiarsi dentro, o vi sciaguattava entro colle braccia, o si ficcava nella fratta a cercarvi chiocciole da farne braccialetti e collane, senza curarsi allora se il guarnellino si sciupava, o se le maniche o le scarpine si immollavano. Io la chiamava allora e l'ammoniva, più per golaggine di averla ancora a' miei trastulli che per rispetto alle sue vesti; ma la non si dava neppur pensiero di rispondere. Capace di disperarsi se le si sconciava una maglia del collaretto nell'accondiscendere ai capricci altrui, avrebbe rotto e stracciato tutto, compresi i suoi lunghi e bei capelli neri, e le sue guance rosee e rotondette, e le sue manine brevi e polpute, se i capricci da accontentarsi erano i suoi. [...] Ella si ostinava per mezz'ora a voler bucare coi denti e colle unghie una chiocciola da infilarla in un vimine e appendersela alle orecchie, e se io faceva le viste di volerla aiutare, la mi grugniva contro, pestando i piedi, quasi piangendo e menandomi nello stomaco delle buone gomitate. Pareva ch'io le avessi fatto qualche gran torto; ma tutto era un gioco del suo umore. Volubile come una farfalla che non può ristar due minuti sulla corolla d'un fiore, senza batter le ali per succhiarne uno diverso, ella passava d'un

---

<sup>91</sup> Come sostiene la Gorra, la donna del Nievo si caratterizza per il «suo sorprendente anacronismo» e per la «sua energica e tranquilla autosufficienza», una donna «anacronistica in ragione appunto della sua autosufficienza, del coraggio delle proprie azioni e dell'assunzione in pieno delle proprie responsabilità» (Gorra M., *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 114).

<sup>92</sup> L'infanzia di Carlino «segue tutti i *clichés* dell'infanzia semi-abbandonata», nel mentre quella della Pisana «appare subito in una luce inconfondibile e originale» (Cambi F., Ulivieri S., *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, cit., p. 251).

tratto dalla dimestichezza al sussiego, dalla più chiassosa garrulità ad un silenzio ostinato, dall'allegria alla stizza e quasi alla crudeltà. La cagione era che in tutte le fasi dell'umore, l'indole non cangiava mai; la restava sempre la tirannella di Fratta, capace di render felice un tale per sperimentare la propria potenza in un verso, e di farlo poi piangere ed infuriare per sperimentarla in un altro.<sup>93</sup>

Nievo ha scoperto l'infanzia nei suoi aspetti più inediti, descrivendola senza pudore, un'infanzia palpitante e vera che viene «accolta nella sua dimensione pre-morale» senza pregiudizio alcuno, «un'infanzia in-sé e non per-altri, di cui si rilevano le spinte quasi anarchiche e la componente sessuale profonda e primaria, nonché la dialettica dei sentimenti amicali e amorosi, caratterizzata, insieme, dalla tenerezza e dalla crudeltà», un'infanzia che è unica per ogni individuo e che ha in sé i germi preziosi della vita adulta, un'infanzia che è irripetibile e *oscura*, niente affatto semplice né banale ma caratterizzata già da ambiguità e da una «radice essenzialmente libidica»<sup>94</sup>.

Il messaggio è inequivocabile: è questa l'infanzia con cui bisogna fare i conti. È questa l'infanzia reale. Anche se poi l'autore nel corso della narrazione intercala esortazioni morali affinché l'adulto attivi un controllo sui propri figli, se vuole farne uomini, e ne freni l'eccessiva libertà e l'istinto in nome della ragione<sup>95</sup>. Consigli

---

<sup>93</sup> Nievo I., *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 93.

<sup>94</sup> Cambi F., Olivieri S., *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, cit., p. 252.

<sup>95</sup> Così, ad esempio, dopo la descrizione delle intemperanze caratteriali e della volubilità della Pisana nel passo precedentemente citato, l'autore sembra impensierirsi e si sofferma a riflettere sulle conseguenze future delle inclinazioni naturali della giovane: «Nei temperamenti sensuali e subitanei il capriccio diventa legge e l'egoismo sistema se non sono sfreddati da una educazione preventiva ed avveduta che armi la ragione contro il continuo sforzo dei loro eccessi e munisca la sensibilità con un serraglio di buone abitudini, quasi riparo alle sorprese dell'istinto. Altrimenti, per quanto eccellenti qualità s'innestino in nature siffatte, nessuno potrà fidarsene, rimanendo tutte schiave della prepotenza sensuale». E subito dopo aggiunge, per sottolineare che il carattere dell'adulto è già *tutto intero* nella fanciullezza: «La Pisana era a quel tempo una fanciulletta; ma che altro sono mai anche le bambine se non scorci e sbizzi di donne?»

pedagogicamente fondati, che tuttavia si scontrano con la materia ben più ricca del romanzo che ovunque palpita e colpisce molto più profondamente il lettore; materia che suggerisce, neppure tanto velatamente, che l'infanzia è *altro*, comunque *altro*, nonostante i tentativi di ingabbiarla in rigidi schemi troppo facilmente precostituiti.

La lezione nieviana ripercorre strade già individuate<sup>96</sup> – non troppo lontane, sia pure ancora da sviluppare nelle sue più profonde e complesse implicazioni – sul rispetto che si deve alla naturalità dell'infanzia, riconoscendone la dignità che trova legittimità anche nel diritto di cittadinanza del bambino in una società di persone.

«In questo senso, acquista particolare rilievo la componente modernamente pedagogica del Nievo, che propende per il rispetto delle inclinazioni naturali dei fanciulli, e soprattutto delle bambine, opponendosi a qualunque intervento di carattere repressivo, che tenti di piegare una sana, prepotente istintualità»<sup>97</sup>.

Dunque, «poema della fanciullezza»<sup>98</sup>, fanciullezza che si protende traversando tutta la prima parte della vita fino alle soglie della maturità, sperimentando le esperienze più arcane e coinvolgenti dell'amore<sup>99</sup>.

---

Dipinti ad olio o in miniatura, i lineamenti d'un ritratto stanno sempre gli stessi» (Nievo I., *Le confessioni d'un italiano*, cit., pp. 93-94).

<sup>96</sup> «Sul tronco del romanzo storico», come sostiene il Milanini, si innesta innanzitutto «uno schema autobiografico-pedagogico che si riallaccia all'esempio di Rousseau, in special modo al Rousseau dell'*Émile*» (Cfr. l'*Introduzione* a Nievo I., *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. XVI).

<sup>97</sup> Savini M., «*Maschietto in gonnelle*»: *La poesia dell'emancipazione femminile in Nievo*, in Pagliano G. (a cura di), *Le presenze dimenticate. L'infanzia nell'Italia moderna fra storia, letteratura e filosofia*, cit., p. 101.

<sup>98</sup> «La fanciullezza racchiude in sé tutto il segreto dell'universo, è una fonte continua di salute, l'origine del canto, della bellezza, dell'eroismo; [...] da essa prendono sviluppo e senso tutte *Le Confessioni*, non solo la storia intima di Carlino e della Pisana, ma pure la parte sociale e politica, quella parte di esse propriamente "italiana"» (Cfr. De Luca I., *Introduzione* a Nievo I., *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1956, p. XLIV).

La lingua si piega alla materia trattata, *curvandosi* per interpretare e trasmettere la misteriosità di un'età indicibile. È, tuttavia, una lingua «mai incline all'elegia», ma capace di diventare «duttile, curiosamente penetrativa, sottile, quasi accivettata nel descrivere gli ambienti, le attrattive, i gesti, le fisionomie di quel riferimento basilare e fatale». Una lingua morbida e incisiva nel contempo che sa realisticamente ripercorrere la «psicologia nel suo boccio infantile», mettendo in luce «sentimenti e presentimenti vitali, e diffondendosi in una rivelazione dell'essere umano fino allora inedita nella letteratura, e non soltanto in quella italiana»<sup>100</sup>.

## 2.5 Luigi Capuana tra fiabesco e realismo

La produzione destinata ai bambini e ai ragazzi dello scrittore catanese Capuana si caratterizza per la presenza dei due filoni tipici della letteratura infantile e giovanile: il fiabesco con l'intervento dell'elemento magico e dello straordinario e la tendenza al realismo che se ne discosta.

Nelle fiabe del Capuana (*C'era una volta, Chi vuol fiabe, chi vuole?, Il Raccontafiabe* ecc.) si assiste alla «ricerca di una dimensione favolosa della popolarità», e se in alcune di esse l'autore riesce perfettamente «a calarsi nella vita interna della fiaba», in altre tuttavia «rimane artisticamente inferiore ad altri

---

<sup>99</sup> Il romanzo nieviano si realizza soprattutto nella «lunga vicenda amorosa di Carlino e Pisana»: essa rappresenta «il vero grande idillio delle *Confessioni*» che rappresentano senza dubbio «il poema della giovinezza», ma «giovinezza, innocenza infantile e non castità» (Cfr. Portinari F., *Presentazione*, in I.N., *Romanzi, racconti e novelle*, Milano, Mursia, 1967; Ulivi F., *Il Romanticismo di Ippolito Nievo*, Roma, Anonima Veritas, 1947).

<sup>100</sup> Savini M., «*Maschietto in gonnelle*»: *La poesia dell'emancipazione femminile*, cit., p. 93.

fiabisti». Mancanza, che non è certo dovuta alla «ipoteca veristica» che gravava sul Capuana scrittore per fanciulli e ragazzi, quanto invece al fatto che «egli non riesce semplicemente a dare migliore e più artistica mobilità al suo mondo di fantasia».

La poetica verista non nega al Capuana di credere nella fantasia, tutt'altro. Il verismo non va inteso come negazione, *tout court*, della immaginazione e come annullamento della sfera meravigliosa del sogno, piuttosto come individuazione «di nuclei e di mondi poetici».

Sull'argomento lo stesso scrittore ebbe a precisare con parole che non lasciano incertezze che: «In arte l'osservazione diretta è di una utilità molto dubbia, ove il soffio creativo della forma non sappia giovare per infondergli la vera vita»<sup>101</sup>.

I racconti sono rivolti a un pubblico di ragazzi più grandi, risultando anch'essi come le fiabe «pedagogicamente utili», offrendo nella piacevolezza della lettura «lezioni precise di bontà, di generosità, di onestà, di umana simpatia».

Ogni approccio critico sullo scrittore non può prescindere dal giudizio deciso del Croce che esprime severe riserve sulla produzione fiabesca del Capuana la quale, seppure molto lodata e di grande successo «per la fedelissima riproduzione del modo popolare del racconto, e per le popolari invenzioni, che le farebbero scambiare con le fiabe che sogliono raccogliere i *folkloristi*», si ridurrebbe per le medesime ragioni ad «abilità letteraria di contraffazione».

Il Croce tuttavia riconosce che «il largo contributo che il Capuana ha dato alla letteratura per bambini non consiste solo nelle fiabe, ma anche in novelle,

---

<sup>101</sup> Cibaldi A., *Capuana*, Brescia, La Scuola, 1959, p. 34.

bozzetti, commedie, piccoli romanzi, dei quali lavori principali sono *Il drago e Scurpiddu*<sup>102</sup>.

Quest'ultimo, in particolare, è il testo «artisticamente più concluso» nel quale si racconta di un ragazzino siciliano, Mommo, che, orfano di padre e abbandonato anche dalla madre, riesce a costruire la propria identità e a realizzarsi grazie a figure di riferimento che generosamente si propongono di aiutarlo («Ti farò io da padre, e mia moglie da mamma, se tu sei buono», gli dice Massaio Turi, dopo averlo incontrato sul ciglione della Arcura; il Soldato, che insegnando a leggere e a scrivere a tutti, e anche a lui, gli aveva detto: «Quando non hai niente da fare, ripassati la lezione»; la madre, che ricompare all'improvviso e gli rivela di non averlo dimenticato mai un solo istante: «Ho pensato sempre a te! Ho fatto scrivere al sindaco: non mi ha mai risposto. Stavo lontano lontano, sotto le montagne delle Madonie. Di là non veniva nessuno in queste parti. Sono poi stata sei mesi all'ospedale. Credevo di morire senza vederti!...Ora la Bella Madre Santissima mi ha fatto la grazia! Questo è miracolo di Gesù Cristo! Trovarti qui!...»<sup>103</sup>) e soprattutto grazie alla sua curiosità del mondo e alla sua forza di volontà.

Con *Scurpiddu*, il Capuana riconferma la predilezione del suo secolo per soggetti e storie malinconiche, rispondendo anche lui a quel *bisogno* tipicamente ottocentesco di buonismo con racconti «di derelitti, di orfanelli e di orfanelle»; e, anzi, il suo «contributo» rappresenta «una sorta di primato. Nel suo mondo l'orfano ha l'insistenza che ha il vinto nel mondo del Verga»<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Croce B., *Luigi Capuana-Neera*, cit., pp. 352-353.

<sup>103</sup> Si fa riferimento all'e-book, 1ª Ediz. elettronica del 2000 (licenza specificata al seguente indirizzo Internet: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>), tratto da Capuana L., *Scurpiddu*, cit. Le citazioni sono rispettivamente alle pp. 4, 9, 15.

<sup>104</sup> Cibaldi A., *Capuana*, cit., p. 114.

E le traversie e le difficoltà dell'orfanello acquistano un sapore ancora più vero, anche se non si sa quanto realisticamente – tuttavia la dimensione del sogno, e la sua realizzazione, non è sempre pessimisticamente esclusa dal reale – e hanno un senso nell'economia degli eventi, perché la storia di Mommo, il ragazzo «magro e sfilato come uno steccolino»<sup>105</sup>, si chiude con un epilogo felice:

*Scurpiddu* tornava per l'ultima volta coi tacchini alla masseria.

Aveva indugiato lassù, quasi per dare un lungo addio a quei luoghi che non gli erano parsi mai tanto belli come quella sera.

La vallata era tutta verde di seminati novelli; i mandorli in fiore. Stormi di tàccole passavano rapidi per andare ad appollaiarsi nei nidi tra le rocce. Due falchetti aliavano, squittendo, inseguendosi con lunghi zig-zag, librandosi su le ali, da sembrare due immobili punti neri nel cielo limpidissimo, dorato dal crepuscolo che accendeva una striscia di fuoco in cima alle rocce della Lãmia e dietro i campanili e le cupole di Mineo.

Lo zi' Girolamo scendeva per la viottola dei Saraceni, cacciandosi avanti i buoi e le vacche che facevano tintinnare i campanacci.

*Scurpiddu* non si era mai immaginato che quel verde, quel silenzio, e quei campanacci potessero dare tanta tristezza, quanta egli ne sentiva nel cuore in quel momento.

Domani sarebbe stato lontano! Domani l'altro più lontano ancora!

Il suo sogno cominciava ad avverarsi.

Al beveratoio s'incontrò con lo zi' Girolamo.

- Parto domani, - gli disse.

- Il Signore ti aiuti, - rispose il bovaro.

- E a voi zi' Girolamo, che vi dice il cuore? Faccio bene? Faccio male?

- Farai quel che ha già disposto Dio; non si muove foglia, che Dio non voglia!

- Ma il cuore che vi dice? - insisté *Scurpiddu*

E voleva che il bovaro intendesse: - Che vi hanno detto le *Nonne* per me?

- Male non fare, paura non avere! - sentenziò gravemente il bovaro.

- È vero, - rispose *Scurpiddu*.

E aveva un tremito nella voce.

---

<sup>105</sup> E-book, tratto da Capuana L., *Scurpiddu*, cit., p. 9.

Otto giorni dopo, *Scurpiddu* diventava SCAGLIO GIROLAMO nel 3° reggimento bersaglieri, 1ª compagnia.<sup>106</sup>

Il piano linguistico, compattamente con la materia, sostiene tutta l'opera del Capuana in una sostanziale organicità che ha la sua ragion d'essere in una sorta di «filo comune» che si snoda attraverso la sua «particolare "sintassi"», ossia: «immediatezza di parola e modo elementare di stabilire rapporti di sensazioni, di uomini e di cose»<sup>107</sup>. E tanto più questo accade in *Scurpiddu*, laddove l'immediatezza linguistica è accentuata dalla freschezza e dalla vivacità del registro dialettale.

Quanto poi a un giudizio sull'arte dello scrittore siciliano, valga il parere dello stesso Capuana che nelle *Cronache letterarie* afferma, senza avere alcun dubbio, che i propri scritti sono «opere d'arte»: «Mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica paesana, al racconto o al romanzo la loro natural forma, prestando attenzione anche all'intimo organismo di ciascuna opera d'arte»<sup>108</sup>.

## **2.6 Gramsci: «autenticità morale» e creatività della narrativa per l'infanzia**

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>107</sup> Cfr. Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., pp. 188-193.

<sup>108</sup> Si cita da Sanguineti E., *Il seme delle fiabe*, in *Paese Sera*, 13 novembre 1980, poi in *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, pp. 172-174.

Una figura paradigmatica che a buon diritto merita di essere menzionata nella letteratura giovanile – per quanto *acquisita* tardivamente<sup>109</sup> – è quella di Antonio Gramsci che, durante gli anni del carcere fascista, si dedicò con passione e invenzione artistica anche alla narrativa per l'infanzia.

Si tratta, in particolare, della traduzione di alcune fiabe dei fratelli Grimm (attività peraltro interrotta per il sopravvenuto divieto da parte del carcere di inviare all'esterno niente altro che non fossero lettere) e di lettere, preziosissime per l'intrinseco valore culturale e artistico, inviate dallo scrittore ai familiari e nelle quali trovano espressione brevi racconti, apologhi, favole.

È evidentemente un'attività non di mera evasione, che anzi vede l'autore impegnato in una riflessione non occasionale sulla esistenza della letteratura per l'infanzia e sulla sua connessione con quella popolare. Come, infatti, emerge da più parti dei *Quaderni del carcere*<sup>110</sup>, l'intellettuale si interroga su una letteratura per l'infanzia da intendersi proprio come letteratura popolare nella sua «dimensione essenzialmente educativa, capace di rispondere “agli interessi mentali del popolo”».

L'attenzione di Gramsci per il mondo infantile coinvolge sicuramente l'elemento del magico e del meraviglioso, come dimostra la citata traduzione delle favole dei Grimm (tra l'altro, finalizzata a esercitare la sua padronanza del tedesco), ma a suscitare vero interesse nello scrittore sembra essere soprattutto la prosa realistica, quelle «storie che, per lo più riprese da esperienze vissute nella propria

---

<sup>109</sup> Tale «riconoscimento» è arrivato abbastanza tardi, dal momento che il Gramsci come scrittore per l'infanzia è stato inserito nella manualistica solo con la *Letteratura per l'infanzia* di Pino Boero e Carmine De Luca (Cfr. Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, p. 189-192).

<sup>110</sup> Cfr. ad esempio il Quaderno 8 del 1931-32 e il Quaderno 21 del 1934-35.

infanzia e adolescenza o da racconti popolari della sua Sardegna, dipingono un mondo in cui animali e persone affrontano difficoltà e superano ostacoli»<sup>111</sup>.

L'intento educativo si afferma, sostanziando l'invenzione narrativa delle «storie» che – pur *costrette* dalla censura fascista negli spazi più o meno angusti delle lettere – si impongono per «il loro carattere di straordinario documento di cultura educativa e di creazione letteraria».

Peraltro, anche nella traduzione delle fiabe, la scelta dell'autore viene guidata da precisi criteri, innanzitutto quello della «adesione ai principi educativi» che muovono il suo operare; inoltre, vengono selezionati solo quei testi che maggiormente siano da stimolo allo sviluppo umano, intellettuale, emotivo del bambino, capaci di educare attraverso personaggi e situazioni esemplari nella piacevolezza del racconto e del lieto fine.

Nei racconti – sarebbe meglio dire «raccontini»<sup>112</sup> - il messaggio educativo passa, secondo la migliore tradizione favolistica, attraverso la lezione universale degli animali, perché gli animali sanno raccontare la vita degli uomini. Si tratta spesso di brevi apologhi, quasi un soffio, che in un linguaggio semplice e non privo di ironia *dicono* le regole del vivere umano.

*Corvi e guffi*<sup>113</sup>, ad esempio, insegna attraverso le opposte schiere delle due specie di volatili che l'odio è insito nella natura umana, ma insegna soprattutto che i nemici si vestono di panni di menzogna pur di raggiungere il proprio scopo. E a nulla valgono le parole di chi è più saggio, perché rimarranno inascoltate,

---

<sup>111</sup> Cfr. Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 187-190.

<sup>112</sup> *Apologhi e raccontini torinesi e Raccontini di Ghilarza e del carcere* insieme alle *Traduzioni dalle fiabe dei fratelli Grimm* compongono le *Favole di libertà* del Gramsci. Si fa riferimento alla 1ª ediz. elettronica 2008 (licenza specificata all'indirizzo Internet: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>), tratta da quella a cura di Fubini E., Paulesu M., Introd. di Muscetta C., cit.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

come quelle del vecchio gufo che nel consiglio mise in guardia i suoi amici, esortandoli a non accogliere il corvo che chiedeva ospitalità: «Non fidatevi. È della razza dei vostri nemici. Vi tradirà». Ma tutti risero a queste parole e vollero che il corvo restasse con loro e gli resero grandi onori e s'inchinarono dinanzi a lui come dinanzi al re. Il vecchio gufo, inascoltato e deriso, varcò il monte e sparve. Trovò una nuova tribù? Una nuova famiglia? Chissà!...»

Non ci sono formule introduttive a segnare il passo alla morale, nessun *fabula docet* nessun *δηλοῖ ὅτι*. Perché il messaggio è ovunque, in ogni frase del testo. Solo un semplice: «Non uno salvò la sua vita...», lapidario e crudele, a chiusura del racconto.

L'intento educativo gramsciano, lungi dal presentarsi sotto l'aspetto di un fredda lezione, ha spesso il sapore dell'aneddoto o più spesso di un episodio della propria infanzia vissuta tra le campagne di Ghilarza. Il racconto ha la levità e la grazia di chi, adulto, ricorda per un istante nostalgicamente una età che non ritornerà più.

Nella lettera del 2 giugno 1930, inviata alla carissima sorella Tatiana, lo scrittore riporta un episodio di scuola che rimane ancora scolpito e vivo nella sua mente. Il fatto è che lo *scurzone*<sup>114</sup>, che egli aveva visto più volte da vicino, in quanto da bambino era un «infaticabile cacciatore di lucertole e di serpi» e che sa descrivere minuziosamente – «un animale molto simile al serpe comune (biscia), solo che aveva quattro zampe, due vicino alla testa e due molto lontane dalle prime, vicino alla coda (se si può chiamare così): l'animale era lungo 60-70 centimetri, molto grosso in confronto della lunghezza, la sua grossezza corrisponde a quella di una biscia di 1 metro e 20 o un metro e 50» - il suo

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 100.

professore di storia naturale del ginnasio proprio non lo conosceva. «Egli rise e mi disse che era un animale immaginario, l'aspide o il basilisco, e che non conosceva nessun animale come quello che io descrivevo».

Ma ciò che proprio fa rabbia al giovane Gramsci è «sentirsi dar torto quando invece sa di aver ragione o addirittura essere preso in giro come superstizioso in una questione di cose reali». E aggiunge con una stoccata per niente allusiva: «penso che a questa reazione contro l'autorità messa a servizio dell'ignoranza sicura di se stessa è dovuto se ancora mi ricordo l'episodio».

La tensione del Gramsci per l'infanzia è autentica ed egli vi si avvicina con la sensibilità di chi è padre e ha «sacro rispetto per i piccoli e cura con attenta, assidua partecipazione la loro crescita». Una partecipazione vera che oppone, «al drammatico e grottesco artificio di una società che nega i valori dell'infanzia e teorizza e pratica l'assoggettamento dei giovanissimi ai riti e alla logica del "libro e moschetto"», la genuinità morale di un uomo che riesce a nutrirsi del quotidiano rapporto con i suoi figli varcando, anche, le *ottusità* storiche che lo costringono tra le pareti di un carcere.

E si conferma, senz'altro, anche nell'ambito della letteratura per l'infanzia, la creatività narrativa del Gramsci in pagine di indiscutibile valore artistico.

## **2.7 Calvino tra moralità, fantasia e realtà.**

Molti autori della cosiddetta letteratura "alta" hanno subito il fascino della letteratura per l'infanzia, dedicandovisi in modo più o meno diffuso durante la loro attività di scrittori.

Tra questi, nomi autorevoli come Arbasino, Malerba, Moravia, Buzzati, Calvino, Morante, Tamaro e tanti altri, per i quali la produzione destinata ai bambini e ai ragazzi, sia essa esperienza temporanea o continuativa, ha rappresentato un'occasione per affrontare con serietà nuovi moduli espressivi nella consapevolezza del rispetto dovuto a una creatività che ha una sua dignità e letterarietà<sup>115</sup>.

Certamente, tale coscienza appartenne a Calvino che già con il suo romanzo d'esordio, *Sentiero dei nidi di ragno*, mostrò una particolare propensione oltre che partecipato riguardo per la dimensione fiabesca. E se il *Sentiero dei nidi di ragno* – dove l'esperienza della Resistenza viene vista attraverso gli occhi di un ragazzo – si caratterizza per la «forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica di tutti i ragazzi» come ebbe a dire Pavese<sup>116</sup>, ne *Il visconte dimezzato* quello stesso fiabesco vive altrettanto fortemente nella figura di Medardo che continua a vivere nelle sue due metà, il bene e il male di se stesso, fino al sopraggiungere e all'affermarsi

---

<sup>115</sup> Sulle ragioni di questo impegno si possono postulare diverse ipotesi, e appare convincente quella di Ghidetti e Lattarulo che presuppongono una funzione di sostegno da parte della letteratura per l'infanzia nei confronti di quella "colta" nel momento in cui questa esaurisca le sue possibilità e divenga «incapace di arricchire l'esperienza e di liberarla dalla morsa della ripetizione e della depressione» (Cfr. Ghidetti E. e Lattarulo L. a cura di, *La bottega dello stregone. Cent'anni di fiabe italiane*, Roma, Editori Riuniti, 1985). La tesi tuttavia non trova conferma quando si faccia riferimento a quegli scrittori che si sono cimentati nella produzione infantile in maniera del tutto sporadica, come ad esempio Moravia, o al contrario, assiduamente, affiancando la letteratura "adulta" con quella infantile e giovanile, come è il caso della Tamaro (Cfr. Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit., ed. 2009, p. 341).

<sup>116</sup> Pavese C., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 245-247.

dell'amore che sancisce il definitivo, seppure non indolore, ricomporsi del suo inquietante doppio.

I due romanzi, significativamente, precedono la raccolta delle *Fiabe italiane* con la quale lo scrittore aveva risposto alla inedita proposta dell'editore Einaudi di organizzare organicamente tutta la favolistica italiana. Si tratta di un lavoro imponente, che raccoglie racconti appartenenti alla cultura popolare delle diverse regioni italiane, imponente anche perché Calvino si muoveva su un terreno non battuto da altri, dal momento che le fiabe italiane «non avevano ancora avuto il loro Grimm o il loro Afanasjev»<sup>117</sup>; un lavoro paziente di accurata selezione di un folto patrimonio folkloristico che «costituisce uno straordinario monumento alla cultura popolare elaborata e via via trasmessa nei secoli»<sup>118</sup>.

Un lavoro della cui importanza culturale l'autore è perfettamente consapevole, come dimostrano le sue parole che introducono l'edizione scolastica di *Marcovaldo*<sup>119</sup>, laddove quelle «specie di fiabe» cui egli fa riferimento, ossia i racconti dell'ingenuo manovale protagonista comune di tutte le storie, riconfermano e anzi risostanziano la dimensione favolistica costitutiva della produzione calviniana.

Le *Fiabe italiane* richiedono un impegno stilistico notevole dal momento che Calvino le trascrive dai dialetti in italiano, un italiano che sia in grado di conservare la freschezza del registro originale e che nello stesso tempo non sia

---

<sup>117</sup> Giancane D., *I ragazzi e la lettura: percorsi di storia della letteratura per l'infanzia*, cit., p. 197.

<sup>118</sup> Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 254.

<sup>119</sup> Calvino I., *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1966, cit., p. 12.

mai né troppo personale né mai troppo sbiadito e abbia anche quella elasticità necessaria per riuscire a rendere l'espressività tipica degli idiomi regionali<sup>120</sup>.

L'obiettivo è dunque quello di «neutralizzare la difformità dei dialetti» e nel contempo «salvaguardare la diversità per dare organicità e leggibilità» a dei testi che in realtà si presentavano come «materiale grezzo» e sul quale l'autore interviene abilmente attraverso un lavoro di personale cesellatura riservandosi un certo «margine di manovra»<sup>121</sup>.

Lo sguardo di Calvino è ancora più ampio, ponendosi diverse problematiche: innanzitutto la collocazione della fiaba all'interno della letteratura per l'infanzia e dunque del pubblico al quale essa si rivolge dal momento che ancora nell'Ottocento questo genere letterario non aveva individuato un suo pubblico specifico; inoltre le caratteristiche distintive unitamente alle finalità educative del genere fiabesco che secondo l'autore vanno individuate «non nella direzione dei contenuti ma nell'istituzione stessa della fiaba, nel fatto di raccontarle e d'udirle»<sup>122</sup>.

Ma soprattutto – ed è qui «la scoperta di Calvino» - la fiaba ingloba e racchiude in sé tutto il narrativo: «non esistono soluzioni di continuità tra la fiaba e il romanzo, nessuna censura netta, nessun limite invalicabile, perché nella fiaba c'è l'intero universo della narrativa e le sue costellazioni; la fiaba potremmo affermare contiene in sé gli attributi della narrativa di valore individuati dallo stesso scrittore

---

<sup>120</sup> Cfr. l'Introduzione di Calvino alle *Fiabe italiane*, cit.

<sup>121</sup> Giancane D., *I ragazzi e la lettura: percorsi di storia della letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 198-199.

<sup>122</sup> Introduzione di Calvino alle *Fiabe italiane*, cit., p. XL.

nelle *Lezioni americane*: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, consistenza»<sup>123</sup>.

Nel *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*<sup>124</sup> c'è tutto Calvino. C'è innanzitutto «lo scrittore morale», come sostiene Asor Rosa, capace non già di dire quale sia il bene e il male – in tal caso si avrebbe un moralista o addirittura un propagandista – bensì di «suggerire dei comportamenti e [di] additare una linea di condotta» nella profonda convinzione che «non si può rinunciare alle regole di comportamento né a perseguire con fedeltà e tenacia una linea di condotta, pena l'inabissamento nel magma dell'indistinto e dell'arbitrario». Ma c'è anche indubbiamente quello «scoiattolo della penna», come Cesare Pavese ebbe a definire Calvino, che lavorava instancabilmente sui suoi testi con un'opera infaticabile di «cesello metodico, ossessivo e "quasi maniacale"», secondo le parole di Eugenio Scalfari, suo compagno di classe al liceo.

L'attenzione alla forma, la precisione, l'esattezza: una responsabilità da «"scienziato" della parola, in grado di sezionare ogni riga, ogni parola, ogni virgola», pur di raggiungere la perfezione. E Calvino scriveva e riscriveva, in un lavoro pesante, quasi sofferente, cancellando e ricancellando in diverse grafie, sempre più minute, infine appena percettibili, perché sempre più minuzioso e puntuale era il rigore che lo scrittore imponeva a se stesso.

Tutto questo è *Marcovaldo*: in esso «c'è tutta la vita» nella sua variegata complessità e nelle sue molteplici forme; c'è «il bene, il male, l'idiozia, la noia, la

---

<sup>123</sup> Giancane D., *I ragazzi e la lettura: percorsi di storia della letteratura per l'infanzia*, cit., p. 198.

<sup>124</sup> Cfr. la *Prefazione* di Stella G. A. a Calvino I., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Corriere della sera, Milano, RCS, 2003, pp. 5-12, da cui sono tratte le citazioni che seguono.

protevia, il dolore, la povertà di un'Italia che stava faticosamente cercando di uscire dalle difficoltà del dopoguerra».

Significativo è a tal proposito il racconto di Marcovaldo e della sua famiglia al supermarket, una scena quanto mai attuale e divertente nella sua drammaticità. Ognuno ha un valore in quanto consumatore e i consumatori bramano – e devono bramare – le merci; ma dove c'è consumo dove ci sono le merci, c'è anche povertà e il disagio frustrante di non poter essere parte di quell'amalgama massificato e indistinto di consumatori e mercanzie.

Alle sei di sera la città cadeva in mano dei consumatori. Per tutta la giornata il grandaffare della popolazione produttiva era il produrre: producevano beni di consumo. A una cert'ora, come per lo scatto d'un interruttore, smettevano la produzione e, via!, si buttavano tutti a consumare. [...]

Una di queste sere Marcovaldo stava portando a spasso la famiglia. Essendo senza soldi, il loro spasso era guardare gli altri fare spese; inquantoché il denaro, più ne circola, più chi ne è senza spera: «Prima o poi finirà per passarne anche un po' per le mie tasche». Invece, a Marcovaldo, il suo stipendio, tra che era poco e che di famiglia erano in molti, e che c'erano da pagare rate e debiti, scorreva via appena percepito. Comunque, era pur sempre un bel guardare, specie facendo un giro al supermarket.

Il supermarket funzionava col self-service. C'erano quei carrelli, come dei cestini di ferro con le ruote, e ogni cliente spingeva il suo carrello e lo riempiva di ogni bendidio. Anche Marcovaldo nell'entrare prese un carrello lui, uno sua moglie e uno ciascuno i suoi quattro bambini. E così andavano in processione coi carrelli davanti a sé, tra banchi stipati da montagne di cose mangerecce, indicandosi i salami e i formaggi e nominandoli, come riconoscessero nella folla visi di amici, o almeno conoscenti.

– Papa, lo possiamo prendere questo? – chiedevano i bambini ogni minuto.

– No, non si tocca, è proibito, – diceva Marcovaldo ricordandosi che alla fine di quel giro li attendeva la cassiera per la somma.

– E perché quella signora lì li prende? – insistevano, vedendo tutte queste buone donne che, entrate per comprare solo due carote e un sedano, non sapevano resistere di fronte a una piramide di barattoli e tum! tum! tum! con un gesto tra distratto e rassegnato

lasciavano cadere lattine di pomodori pelati, pesche sciroppate, alici sott'olio a tambureggiare nel carrello.

Insomma, se il tuo carrello è vuoto e gli altri pieni, si può reggere fino a un certo punto: poi

ti prende un'invidia, un crepacuore, e non resisti più. Allora Marcovaldo, dopo aver raccomandato alla moglie e ai figlioli di non toccare niente, girò veloce a una traversa tra i banchi, si sottrasse alla vista della famiglia e, presa da un ripiano una scatola di datteri, la depose nel carrello. Voleva soltanto provare il piacere di portarla in giro per dieci minuti, sfoggiare anche lui i suoi acquisti come gli altri, e poi rimetterla dove l'aveva presa. [...]

Marcovaldo era lì, solo col suo carro di roba, e in fondo a quello spazio vuoto c'era l'uscita con la cassa.

Il primo istinto fu di buttarsi a correre a testa bassa spingendo il carrello davanti a sé come un carro armato e scappare via dal supermarket col bottino prima che la cassiera potesse dare l'allarme. Ma in quel momento da un'altra corsia lì vicino s'affacciò un carrello carico ancor più del suo, e chi lo spingeva era sua moglie Domitilla. E da un'altra parte se n'affacciò un altro e Filippetto lo stava spingendo con tutte le sue forze. Era quello un punto in cui le corsie di molti reparti convergevano, e da ogni sbocco veniva fuori un bambino di Marcovaldo, tutti spingendo trespoli carichi come bastimenti mercantili. Ognuno aveva avuto la stessa idea, e adesso ritrovandosi s'accorgevano d'aver messo insieme un campionario di tutte le disponibilità del supermarket. – Papà, allora siamo ricchi? – chiese Michelino. – Ce ne avremo da mangiare per un anno?<sup>125</sup>

*Marcovaldo* è un'opera che sa raccontare la vita con umorismo e leggerezza, anche quando si tratta di focalizzare l'obiettivo sulla povertà materiale e morale dei suoi protagonisti<sup>126</sup>. Un racconto che sa far pensare ragazzi e adulti, reso in una lingua scorrevole, immediata, duttile che sembra provenire tutta intera nella sua estrema naturalezza e delicatezza dal getto istintivo della mano dell'autore.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 101-104.

<sup>126</sup> Così si esprime lo stesso Calvino nella prefazione al *Marcovaldo* del 1966 (Torino, Einaudi, p. 7): «A contrasto con la semplicità quasi infantile della trama d'ogni novella, l'impostazione stilistica è basata sull'alternarsi di un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso [...] e il contrappunto prosaico-ironico della vita urbana contemporanea, delle piccole e grandi miserie della vita».

Creatività e rigore formale si fondono in un connubio indissolubile, rappresentando il marchio distintivo dello stile di Calvino. Il quale, durante un'intervista alla domanda postagli dal regista Maselli se «l'umanità sarà ancora capace di fantasia nel Duemila», espresse la sua diffidenza su «questo imperativo della creatività», ritenendo invece fondamentali in primo luogo «delle basi di esattezza, metodo, concretezza, senso della realtà». Aggiungendo poi che «è soltanto su una certa solidità prosaica che può nascere una creatività: la fantasia è come la marmellata, bisogna che si spalmata su una solida fetta di pane».

## **2.8 Un caso esemplare: Susanna Tamaro**

Un caso contemporaneo esemplare del rapporto tra letteratura per adulti e letteratura per l'infanzia è rappresentato da Susanna Tamaro, per la quale «la prima è tributaria della seconda, e questa si trova a imporre una propria urgenza di rivelazione»<sup>127</sup>. È infatti la letteratura per l'infanzia ad avere una posizione di preminenza nel segnare la strada maestra di percorsi e tematiche che la scrittura destinata agli adulti poi approfondisce con altre voci e altre prospettive.

La Tamaro dà diritto di parola ai bambini che nelle sue storie esprimono un punto di vista diverso da quello adultocentrico. La realtà nei suoi racconti viene sovvertita e l'adulto smascherato e denudato del suo potere impositore e di negazione dell'infanzia. Gli intrecci si dipanano in un percorso accidentato e purificatore compiuto parallelamente dall'adulto e dal bambino che si incontrano alla fine di un processo di scoperta. Ma ad apparire in qualche modo vincente

---

<sup>127</sup> Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit., ed. 2009, p. 344.

nelle storie della scrittrice triestina è il bambino: egli, sì, è adulto, sin dall'inizio; ed è lui a prendere per mano l'adulto-infante e a indicargli la via verso la consapevolezza della sua e dell'altrui identità.

In numerose pagine della Tamaro protagonista è la sofferenza dolorante dell'infanzia; ciò accade ad esempio in *Per voce sola* o nel famoso romanzo epistolare *Va' dove ti porta il cuore* e anche in *Ascolta la mia voce* che ne è la continuazione e nel quale si raccontano le vicende della giovane nipote di Olga, figura centrale del precedente romanzo, alla ricerca delle proprie origini<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Origini che sono poi quelle della stessa scrittrice, perché inevitabilmente in ogni opera c'è una parte della vita di chi quella opera la scrive, pur non dovendosi definire in senso stretto autobiografica. La giovane di *Ascolta la mia voce* si reca in Israele dove ha scoperto di avere dei parenti e qui conosce lo zio Gionata e suo figlio Arik, con i quali si intrattiene a parlare del senso della vita, del sentimento religioso, della natura, tematiche mai esaurite nella narrativa della scrittrice, sia in quella per adulti che per l'infanzia, e che ricorrono costantemente nell'anelito di nuove risposte.

È difficile non rivedere nella giovane di *Ascolta la mia voce* la stessa Tamaro che ha origini ebraiche per parte di madre e che si è recata più volte in Terra Santa alla ricerca delle proprie radici. La prima volta fu nel 1980 perché, come la stessa autrice confessa, aveva deciso di dedicarsi alla scrittura e per scrivere bisogna conoscere da dove si viene e comprendere dove si vuole andare (Cfr. l'intervista a Susanna Tamaro in occasione del convegno "La letteratura e l'impegno. Dialoghi italo-israeliani" svoltosi a Gerusalemme il 25-27 novembre 2008, reperibile su <http://www.susannatamaro.it>). Nell'intervista inoltre l'autrice si sofferma a parlare della tensione religiosa che ancora è possibile respirare a Gerusalemme per la presenza di tante fedi; vi è poi un accenno al dominio dell'idolatria nella società contemporanea nella quale l'uomo è considerato "cosa" tra le cose. La scrittura non può prescindere dall'interiorità: questo è il messaggio della scrittrice perpetrato con convinzione nelle sue pagine. Oggi invece si assiste a uno svilimento della letteratura, si legge per passare il tempo, per non pensare. La letteratura è al contrario un percorso interiore, la letteratura ha una sua sacralità, provenendo direttamente dalle Scritture che in tal senso si porrebbero come archetipo della scrittura. E lo scrittore, conseguentemente, diventa intermediario tra il mistero e l'uomo.

Opportuno sembra anche un breve accenno allo scrittore David Grossman per le interessanti implicanze con il nostro discorso. Egli infatti può essere considerato l'omologo israeliano della Tamaro, e non solo per quella forza dell'interiorità che è il motore ispiratore di entrambi gli scrittori, ma anche per un'altra affinità: il rapporto costante tra letteratura per gli adulti e letteratura per l'infanzia (Grossman ha scritto molti libri per bambini tra cui *L'abbraccio*, *Ruti vuole dormire e altre storie*, *Vedi alla voce: amore*, *Ci sono bambini a zig-zag*, *Il libro della grammatica interiore*) come se l'una fosse consustanziale all'altra, tutt'altro che scisse e invece interdipendenti e intrinsecamente di supporto l'una all'altra.

In *Per voce sola*<sup>129</sup> l'infanzia è raccontata nei suoi aspetti più drammatici, l'infanzia è ciò che non dovrebbe mai essere, ovvero la sua più obbrobriosa negazione. In cinque racconti fanno sentire la loro voce bambini soli, abbandonati, violati. Nessuno stereotipo di felicità, ma esseri indifesi, oltraggiati dalle persone che essi più amano, da quegli adulti che dovrebbero garantire quanto meno la loro cura e serenità, e invece si trasformano in orchi affamati della loro innocenza.

Nel racconto che apre il volume intitolato *Di nuovo lunedì* si racconta la triste storia di Dorrie, abbandonata quando aveva pochi giorni di vita nella spazzatura, come un rifiuto inutile. L'adozione da parte di una famiglia "normale" dovrebbe dare alla piccola quella serenità a cui ogni bambino ha diritto. E invece Dorrie ha un'ombra negli occhi e nel cuore che manifesta nell'eccessiva magrezza, un'ombra di cui ancora una volta sono gli adulti colpevoli e che rimane a lungo incompresa anche da parte di chi le vuole bene<sup>130</sup>.

La madre, in particolare, premurosa e comprensiva, e che adora Dorrie come se veramente fosse nata dalle sue carni, non può immaginare il dramma che vive, ogni giorno, ogni notte, la sua piccola, nelle mura di casa. Scrittrice di favole per bambini, è impegnata nel libro che inaugurerà la collana; la nuova favola dovrà

---

<sup>129</sup> L'opera uscì nel 1990, nel silenzio generale, tranne gli apprezzamenti di Federico Fellini e di Alberto Moravia. Memorabile in particolare l'incontro di Fellini con il libro, al quale l'autrice riconosce di averla aiutata e promossa: «Ero in libreria, c'era questo libro con un bel titolo, tutto solo, in un angolino, negletto; ho letto quasi tutto il primo racconto in piedi e intanto mi dimenticavo che stavo leggendo, il che è segno della qualità di uno scrittore. [...] Mi è venuta voglia di conoscere chi aveva saputo creare un tale concentrato di dolore, ingiustizia, mortificazione. [...] E ho visto arrivare Pel di Carota in motorino, un Lucignolo sorridente, una Gelsomina liberata, una creaturina affascinante, innocente, che mi ha dato la gioia di commuovermi senza vergognarmi: come mi è capitato leggendo *Oliver Twist* o certe pagine di *America* di Kafka (Natalia Aspesi, *La rivolta di Pel di Carota* in *la Repubblica*, 4 luglio 1991).

<sup>130</sup> Anche la scuola è incapace di comprendere il dramma di Dorrie, per incompetenza, per superficialità o disattenzione o, forse, per paura di portare allo scoperto i "segreti" degli adulti.

essere allegra, piena di fantasia e di colori, come il pullover che sta completando per Dorrie – nessuna storia terrificante: né mostri né streghe o giganti con la bava né patrigni terribili e carnivori<sup>131</sup> – e soprattutto dovrà fare sognare e avere il lieto fine. Ha deciso. Racconterà la storia, che lei ritiene felice, della sua dolce e tenera Dorrie.

«L'inizio è certo: il ritrovamento nella spazzatura. Ma la fine? Forse c'è qualche buona idea nel quaderno di Dorrie. Devo cercarlo».

Ma ciò che trova è l'inferno. L'inferno che la sua piccola è costretta a subire nel silenzio della sua camera, la sera, prima di addormentarsi, da parte di suo padre.

Dicono che gli orchi non esistono più invece gli orchi esistono ancora. Il mio papà di giorno è un avvocato e di notte un orco. Quando dormo e ho paura che la porta si apra, mi stringo a Teddy. Teddy è il mio orsacchiotto, siamo amici da sempre. Lui sembra di stoffa e invece se dico la parola giusta e lo bacio sul cuore lui diventa vivo e più forte di qualsiasi cosa. Ogni sera Teddy mi promette che se viene l'orco mi difenderà. Ogni mattina io gli prometto che quando saremo grandi scapperemo insieme. Andremo su e giù per i boschi a cercare le more più dolci e il miele dove intingere le zampe. Saremo felici, allora, come in tutte le storie che finiscono bene<sup>132</sup>.

Come si vede, una storia di bambini, ma non per bambini. Una storia ancora una volta raccontata dall'io narrante-adulto nella quale soltanto alla fine viene concesso diritto di parola alla protagonista-bambina, una parola muta, scritta, cristallizzata nella pagina.

---

<sup>131</sup> Tamaro S., *Per voce sola*, Milano, Mondadori, 1997, p. 10.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

Anche in *Va' dove di porta il cuore*<sup>133</sup> a occupare un posto di primo piano è l'infanzia, sia pure sotto le forme quiete della memoria. Il romanzo in struttura di diario racconta la storia di un nonna, Olga, che ripercorre tutta la sua vita, soffermandosi anche sull'infanzia non felice, nel tentativo di instaurare un rapporto con la nipote alla quale cerca di insegnare con la dolcezza della sua esperienza e senza imposizioni le leggi del cuore. A nulla valgono le scelte imposte dalla ragione, perché saranno sempre perdenti.

E quando poi davanti a te si apriranno tante strade e non saprai quale prendere, non imboccarne una a caso, ma siediti e aspetta. Respira con la profondità fiduciosa con cui hai respirato il giorno in cui sei venuta al mondo, senza farti distrarre da nulla, aspetta e aspetta ancora. Stai ferma, in silenzio, e ascolta il tuo cuore. Quando poi ti parla, alzati e va' dove lui ti porta<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Nonostante il grande successo del romanzo – tanto da rappresentare un caso editoriale con i suoi 15 milioni di copie vendute – da cui è stato tratto anche un film omonimo, la critica non gli ha risparmiato aspre accuse di sentimentalismo e di sdolcinata pateticità. Si cita a titolo esemplificativo il giudizio particolarmente pungente di Giovanni Raboni, apparso sul *Corriere della Sera* del 6 febbraio 1994 con il titolo *Settant'anni di vita, tutti banali*, quando il romanzo non era ancora diventato uno dei bestseller più importanti del Novecento: «Non c'è pagina, ma che dico, non c'è frase, non c'è parola [...] del breve ma interminabile romanzo che non sia intrisa di ovvietà, che non sia, anzi, l'ovvietà stessa fatta a suono e grammatica, l'incarnazione, la discesa in terra del più puro concetto di ovvietà. Credo (sulla base, soprattutto, dei suoi due libri precedenti) che la Tamaro non manchi di mezzi e di talento: per questo mi permetto di metterla in guardia contro i rischi del minimalismo intellettuale, che è qualcosa di assai diverso dal minimalismo narrativo e dal minimalismo stilistico. Nessuno è disposto a sorbirsi centosessantacinque pagine di fatterelli minutamente prevedibili per poi sentirsi dire, come premio finale, che "se la vita è un percorso, è un percorso che si svolge sempre in salita" e che "l'unico maestro che esiste, l'unico vero e credibile è la propria coscienza"». Al Salone del Libro di Torino 2011, *Va' dove ti porta il cuore* è stato inserito fra i 150 «Grandi Libri» che hanno contrassegnato la storia d'Italia. Non sono rari i casi in cui il successo popolare e di vendita contrasti con quello della critica, come dimostrano molti esempi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento quando si afferma la letteratura di massa (a tal proposito, cfr. Ardito M. F., *Il brigante è stato ucciso. La letteratura di Nicola Misasi fra tradizione e consumo*, Cosenza, Periferia, 2006, in particolare il cap. *Il pubblico della letteratura popolare*, pp. 103- 123).

<sup>134</sup> Tamaro S., *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, p. 165.

Il cuore è la parola che porta ai bambini. I bambini non hanno cattiveria né malizia, né leggi da rispettare. In loro tutto è innocenza, tutto è naturalmente profondo.

Purtroppo siamo abituati a considerare l'infanzia come un periodo di cecità, di mancanza, non come uno in cui c'è più ricchezza. Eppure basterebbe guardare con attenzione gli occhi di un neonato per rendersi conto che è proprio così. L'hai mai fatto? Prova quando te ne capita l'occasione. Togli i pregiudizi dalla mente e osservalo. Com'è il suo sguardo? Vuoto, inconsapevole? Oppure antico, lontanissimo, sapiente? I bambini hanno naturalmente in sé un respiro più grande, siamo noi adulti che l'abbiamo perso e non sappiamo accettarlo<sup>135</sup>.

Ma l'infanzia nelle sue pieghe più dolorose viene narrata paradossalmente proprio nei libri destinati ai bambini, nei quali alla grande semplicità del racconto corrisponde la profonda drammaticità delle storie.

In particolare, in *Cuore di ciccia*, con il quale la scrittrice triestina esordisce nella letteratura per l'infanzia, «trova coagulo e centro narrativo» quanto già espresso nelle opere destinate agli adulti. «In realtà l'argomento è tale da rendere il libro adatto anche agli adulti, non foss'altro per le implicazioni di carattere educativo che contiene»<sup>136</sup>.

Nel romanzo si racconta di Michele, un bambino di otto anni, figlio unico di genitori separati, del suo disagio affettivo compensato dal cibo tanto da essere «grasso come un porcello». Mangiava convulsamente in pochi minuti tutto quello che trovava nel frigo, carne cruda pasta al forno fredda senza nemmeno utilizzare le posate tubetti di maionese ingollati direttamente dal tubetto bibite e tanto e

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>136</sup> Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit., ed. 2009, p. 344.

tanto ancora, finché il frigorifero non era vuoto. Lui allora era felice, sconfiggeva in quel modo la solitudine e la noia. Frig era l'unico a volergli bene e lo attendeva sempre con affetto, spalancandogli le braccia. Frig era il suo unico vero amico. E dopo aver ingurgitato tutto il cibo che poteva, «al posto del vuoto freddo nella pancia [...] sentiva un gran caldo, un teporino affettuoso che dall'ombelico si irradiava per tutto il corpo»<sup>137</sup>.

Il romanzo rappresenta emblematicamente il rapporto adulto-bambino che nella attuale società si fonda sulle logiche egoistiche del primo a svantaggio dell'altro. Un rapporto segnato dall'incomunicabilità, nel quale a dover comprendere sono, di fatto, i bambini. E infatti «mentre i bambini capiscono sempre cosa vogliono i grandi, i grandi non capiscono quasi mai cosa vogliono i bambini. Credono sempre che i bambini vogliano quello che vogliono loro, invece non è vero: i bambini soltanto per essere gentili ubbidiscono, o almeno fanno finta di ubbidire»<sup>138</sup>.

La società è rappresentata dai genitori di Michele, perfetti modelli di adulto<sup>139</sup>. La madre vuole un bimbo perfetto e infatti consulta *Il libro del Bambino Ideale*, valutando in centimetri suo figlio, che ideale non è. Da qui, la decisione di rinchiuderlo all'Istituto *Acciughini*, una sorta di prigione per far dimagrire bambini grassi come il suo, finché Michele non scappa dando avvio al processo di conoscenza e trasformazione degli adulti.

---

<sup>137</sup> Tamaro S., *Cuore di ciccia*, Firenze, Giunti, 2011, p. 13.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>139</sup> La madre è dirigente di una fabbrica di costumi da bagno, è magra come uno scheletro e si nutre di yogurt e mele sgonfie. Il padre è anche lui magro, e vende automobili da corsa; «la domenica mattina andava a prendere Michele vestito in tuta e scarpe da ginnastica e, per tutto il giorno, mentre gli altri mangiavano le fettuccine e guardavano la televisione, loro due correavano in giro per i parchi senza mai fermarsi» (*Ibid.*, p. 21).

*Papirofobia*, altro racconto che merita attenzione per il nostro discorso, si inserisce altrettanto coerentemente nella letteratura per l'infanzia, convalidandone il doppio registro pedagogico e letterario<sup>140</sup>.

Interrogativo a cui la storia vuole rispondere è: perché bisogna leggere?, domanda posta da Leopoldo con insistenza ai genitori alla quale solo grazie all'incontro con un vecchio signore riesce a dare risposta.

Il racconto si snoda secondo lo stesso modello<sup>141</sup> esaminato in *Cuore di Ciccìa*, secondo un rapporto adulto-bambino dominato dalla incapacità dei grandi di comprendere che cosa vogliano veramente i bambini. Perché sono gli adulti, nelle storie della Tamaro, a dover imparare dai bambini. Non è casuale che Leopoldo venga compreso da un personaggio al quale l'autrice non ha la necessità di dare un nome, in quanto simbolo di saggezza e di equilibrio. Egli è semplicemente «il vecchio», un adulto che ha già imparato dalla vita.

Quanto alla scrittura della narrativa per bambini, essa risponde alle necessità del giovane pubblico, non discostandosi tuttavia – come peraltro accade anche per i contenuti – da quella utilizzata nelle opere destinate a lettori adulti. La narrativa della Tamaro si distingue per semplicità dello stile<sup>142</sup> e scorrevolezza, ed

---

<sup>140</sup> Ovviamente, il discorso può essere esteso anche alle altre opere scritte dalla Tamaro per i bambini e i ragazzi, come *Il cerchio magico* e *Tobia e l'angelo*, e anche a quelle destinate al pubblico adulto dove le problematiche dell'infanzia e dell'adolescenza occupano sempre una posizione di rilievo.

<sup>141</sup> All'interno del modello è possibile anche rinvenire moduli strutturali che si ripetono e che permettono al racconto di realizzarsi: ad esempio la misurazione puramente quantitativa del valore del bambino da parte degli adulti (in centimetri nel caso di *Cuore di ciccìa*, in grammi in *Papirofobia* per raggiungere il "Tantum Quotidianum" di libri da leggere); la necessità per il bambino della fuga e dell'allontanamento da casa, dal mondo degli adulti, per permettere a questi di avviare il percorso di consapevolezza e di trasformazione; infine il lieto fine mutuato dalla tradizione fiabesca.

<sup>142</sup> «Io amo la semplicità, amo la secchezza, amo la precisione del dettaglio. La mia attitudine naturale è quella di togliere, mai quella di aggiungere»: così si esprime la scrittrice, nella prefazione all'edizione del 1999 del suo romanzo d'esordio, *La testa fra le*

è caratterizzata piuttosto che dal periodare articolato dalla paratassi, capace di imprimere più saldamente immagini e concetti nel sentire dei suoi lettori, grandi o piccoli che siano. Si può affermare che i confini tra la letteratura per gli adulti e la letteratura per l'infanzia oggi si sono notevolmente assottigliati.

## 2.9 Louis Sepulveda e le favole con gli animali

Volgendo lo sguardo alla letteratura straniera, uno scrittore contemporaneo molto apprezzato anche dai lettori italiani, Luis Sepulveda, si inserisce tra quegli autori che pur non dedicandosi costantemente alla letteratura dell'infanzia, ha prodotto opere ad essa indirizzate di straordinario successo di pubblico e di vendite<sup>143</sup>.

In particolare, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, romanzo pubblicato nel 1996, ha venduto solo in Italia due milioni di copie; ad esso ha fatto seguito di recente, dopo ben sedici anni, *Storia di un gatto e del*

---

*nuvole*. E molti critici apprezzano della Tamaro la delicatezza, l'essenzialità e la naturalezza del linguaggio.

<sup>143</sup> Ciò è dimostrato anche dai film realizzati dalle sue opere: nel 1998, il film d'animazione *La Gabbianella e il Gatto* diretto da Enzo D'Alò; nel 2001, *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore* diretto da Rolf De Heer.

I film d'animazione rappresentano un importante capitolo che meriterebbe una trattazione specifica all'interno della letteratura per l'infanzia e per la quale si rimanda sia pur molto sommariamente ai seguenti contributi: Dallari M., *Guardare intorno. Un approccio pedagogico alla cultura visuale e audiovisiva*, Firenze, La Nuova Italia, 1986; Bertolini P., Manini M. (a cura di), *I figli della tv. Una ricerca sui bambini e televisione*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; Caronia L., Gherardi V., *La pagina e lo schermo. Libro e tv: antagonisti o alleati*, Firenze, La Nuova Italia, 1991; Bertolini P., *I bambini giudici della tv. Rapporto di ricerca su una settimana di programmazione televisiva in «fascia protetta»*, Milano, Guerini e Associati, 2002.

*topo che diventò suo amico*, che per l'apprezzamento da parte di lettori giovani e meno giovani ha buone possibilità di eguagliare il precedente successo.

D'altra parte, anche il primo romanzo dell'autore, *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, uscito in Italia nel 1993, pur non espressamente indirizzato a un pubblico infantile, vanta molti giovani lettori. Vi si racconta la storia del vecchio Antonio José Bolívar che vive ai margini della foresta amazzonica con la sola compagnia di romanzi d'amore. Egli ha «una sapienza speciale» determinata dal fatto che ha vissuto gomito a gomito con gli indios shuar nella grande foresta; egli solo è ritenuto in grado di uccidere il tigrillo, il felino al quale sono stati ingiustamente uccisi i cuccioli e che si aggira accecato dal dolore e dalla vendetta contro gli uomini.

Il romanzo è il racconto tenero, e nello stesso amaro e crudele, dell'incontro tra un uomo e un animale, che combattono alla pari, senza inganni, nel rispetto dell'avversario. La lotta è antica, ancestrale: il cacciatore e la preda, l'uno contro l'altra; le regole sono quelle scritte nella natura, nella giungla, efferate e inderogabili.

Poté vedere il sangue che schizzava dalla zampa dell'animale, e contemporaneamente un intenso dolore al piede destro gli indicò che aveva calcolato male l'apertura delle gambe, e che vari pallini gli erano entrati nel collo del piede.

Erano pari. Feriti tutti e due. [...]

Quando si alzò in piedi la ferita gli produsse un dolore terribile, e l'animale, sorpreso, si acquattò sulle pietre calcolando l'attacco.

«Sono qui. Finiamo questo maledetto gioco una volta per tutte». [...]

Il vecchio si accucciò, e l'animale, quando fu giunto a circa cinque metri da lui, spiccò un salto prodigioso mostrando gli artigli e le zanne.

Una forza sconosciuta lo obbligò ad aspettare che la femmina raggiungesse l'apice del suo volo. Allora premette i grilletti e l'animale si fermò a mezz'aria, piegò il corpo di lato e cadde pesantemente con il petto squarciato dalla doppia scarica di pallini.

Antonio José Bolívar Proaño si alzò lentamente in piedi. Si avvicinò all'animale morto e rabbrivì vedendo come l'avevano deturpato i due colpi. Il petto era una gigantesca ecchimosi e dalla schiena spuntavano resti di budella e di polmoni spappolati.

Era più grande di quello che aveva pensato vedendola la prima volta. Benché fosse magra, era un animale superbo, bellissimo, un capolavoro di vigore impossibile da riprodurre anche solo col pensiero.

Il vecchio la accarezzò, ignorando il dolore del piede ferito, e pianse di vergogna, sentendosi indegno, umiliato, in nessun caso vincitore di quella battaglia.<sup>144</sup>

Sono pagine di grande dignità e di grande insegnamento. Gli animali, protagonisti di tante storie di Sepulveda, diventano simbolo di universale fierezza; da essi gli uomini dovrebbero imparare la moralità e il decoro della vita.

Il romanzo si inserisce in quella narrativa destinata ai bambini e ai ragazzi che tratta temi di educazione ambientale particolarmente curati dalla scuola soprattutto nell'istruzione obbligatoria, una narrativa che costituisce anche un settore molto importante del mercato editoriale.

Le tematiche ambientaliste stanno molto a cuore allo scrittore cileno e ricorrono in molte sue opere; egli peraltro, dopo aver lasciato il suo Paese a causa dell'intensa attività politica conclusasi con il carcere imposto dal regime del generale Pinochet, per un certo periodo fu al seguito di Greenpeace, la famosa organizzazione pacifista sostenitrice di tante battaglie concrete a favore dell'ambiente.

E non si può non evidenziare che è la morte della gabbiana Kengah, soffocata dal petrolio – «la peste nera» che galleggia nel mare per colpa di alcuni uomini –

---

<sup>144</sup> Sepulveda L., *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, Parma, Guanda, 1993, pp. 130-131.

a dare inizio al bellissimo romanzo *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*<sup>145</sup>. La gabbiana, nonostante il peso della macchia vischiosa le incollò le ali, riesce con tutte le forze della sua giovane vita ad arrivare ad Amburgo per precipitare sul balcone di una casa e morire, non prima però d'aver deposto l'uovo che affiderà a Zorba, il gattone nero di casa. È a questo punto che inizia a svelarsi il miracolo che sempre si realizza nelle storie di Sepulveda, ossia l'incontro tra esseri diversi e l'amicizia che è fatta di rispetto e di aiuto verso l'altro, un incontro profondo nella differenza, che non allontana ma unisce in uno straordinario sentimento di solidarietà.

Ancora una storia di amicizia viene raccontata nel nuovo romanzo per bambini *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico*<sup>146</sup>; anche questa volta c'è un gatto<sup>147</sup> che però si incontra con un topo, due animali che dalla loro diversità riescono a trarre reciproca ricchezza. È una lezione straordinaria soprattutto per i più giovani che possono imparare attraverso la vicenda di Mix e Mex – il gattone dall'inconfondibile profilo greco e dalla folta pelliccia nera sulla schiena e bianca sul petto, e il topo «messicano» per sua stessa ammissione «fra i più vigliacchi che ci siano», baffi corti, vocina stridula, passi leggeri, e amante dei müsli ai frutti di bosco – a superare il pregiudizio e la diffidenza per il diverso.

---

<sup>145</sup> Pubblicato sempre da Guanda, 2002. Il romanzo è spesso proposto come libro di lettura agli alunni italiani della primaria e della secondaria inferiore.

<sup>146</sup> Titolo originario *Historia de Mix, de Max y de Mex*, riformulato nella traduzione italiana secondo il modello del precedente *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, per evidenti ragioni di marketing nel tentativo di eguagliarne il successo incidendo sulla memoria del lettore.

<sup>147</sup> Del suo particolare amore per i gatti Sepulveda dà in più occasioni testimonianza. Alla fine di questo suo ultimo romanzo, in una sorta di postfazione per dire «qualche parola su questa storia», lo scrittore ribadisce: «mi sono sempre piaciuti i gatti. Mi piacciono tutti gli animali, ma con i gatti ho un rapporto speciale. [...] Mi piacciono i gatti perché sono misteriosi, pieni di dignità e molto indipendenti». Segue poi un cenno autobiografico alla delicata vicenda che ha visto protagonista suo figlio Max in una dedizione assoluta verso il piccolo gatto Mix (Cfr. Sepulveda L., *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico*, Parma, Guanda, 2012, pp. 75-78).

Possono imparare che la cecità non impedisce di vedere, se c'è un amico che offre i propri occhi; possono ancora imparare che la vecchiaia è una condizione dell'uomo che ha la sua bellezza e i suoi pregi. Insegnamenti profondi, tanto più necessari nella nostra società che fa del corpo, e della sua perfezione, oggetto di culto idolatrico.

Potrei dire che Mix è il gatto di Max, oppure che Max è l'umano di Mix, ma come ci insegna la vita non è giusto che una persona sia padrona di un'altra persona o di un animale, quindi diciamo che Max e Mix, o Mix e Max, si vogliono bene.<sup>148</sup>

«[...] ma tu sei forte, Mix, e io ci vedo benissimo, ho due occhi fantastici, più che fantastici, due superocchi. Io potrei vedere quello che tu non vedi...»

Ascoltando le parole dell'amico, Mix sentì che i muscoli gli si tendevano, che uno strano calore gli invadeva il corpo e che la coda si agitava per l'eccitazione dell'avventura.

I veri amici si aiutano a superare qualsiasi difficoltà e così, quando arrivarono all'ultimo piolo della scala, il piccolo topo aggrappato al pelo sul collo del gatto lo informò che stavano per sfiorare la botola.<sup>149</sup>

Per tutto il tempo – lungo o breve, non importa, perché la vita si misura dall'intensità con cui si vive – che il gatto e il topo trascorsero insieme, Mix vide con gli occhi del suo piccolo amico e Mex fu forte grazie al vigore del suo amico grande.<sup>150</sup>

Sepulveda attinge all'immaginario infantile con levità e grazia. Non è difficile per lo scrittore cileno trasferire sulla pagina il mondo dei bambini per i quali è assolutamente normale che un ragazzo, un gatto e un topo possano incontrarsi e volersi bene. Non c'è differenza: essi soffrono, gioiscono, si aiutano, perché questa è la vita.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 70.

La scrittura risponde alla materia, flettendosi con eleganza all'incedere narrativo in una bellezza singolare anche sul piano stilistico. È vera, diretta, priva di ambiguità, ricca anche di poeticità per l'aderenza alla semplicità dell'infanzia di cui incarna l'essenza più profonda. Non ci sono cesure tra mondo fantastico e mondo reale per il bambino: essi costituiscono un'unica e gioiosa verità.

La leggiadria favolistica sembra avere conquistato lo scrittore cileno che dopo appena un anno dall'ultimo successo ha da poco nuovamente allietato i tanti suoi lettori con un altro racconto di animali. Non i consueti animali, né i tradizionali gatto e topo né i più moderni gabbiani, ma un animale *diverso*, simbolo di una natura scabra e terrestre: una lumaca senza nome in cerca della sua identità e delle ragioni della sua esistenza, che si accompagna per un tratto della storia a una tartaruga.

La lumaca, a differenza delle sue tante compagne, si poneva domande. Non le bastava sapere che era lenta, lei voleva sapere perché era lenta. Voleva capire, e per questo era criticata e ritenuta strana. E poi, perché lei non aveva un nome? tutti avevano un nome.

Le sembrava ingiusto non avere un nome, e quando una delle lumache più vecchie le domandava perché ci tenesse tanto, lei rispondeva come loro a bassa voce: «Perché il calicanto si chiama così, calicanto, e perciò quando piove, per esempio, diciamo che andiamo a rifugiarci sotto le foglie di calicanto. Anche il saporito dente di leone si chiama così, dente di leone, e perciò quando diciamo che andiamo a mangiare delle foglie di dente di leone non ci sbagliamo e non mangiamo ortiche».<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Sepulveda L., *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*, Guanda, Parma, 2013, pp. 17-18.

E quali erano le ragioni della sua lentezza? E perché gli altri animali differivano tanto da lei? Non accettava la rassegnazione delle sue amiche che passivamente si piegavano al loro destino.

Le lumache sapevano di essere lente e silenziose, molto lente e molto silenziose, e sapevano anche che quella lentezza e quel silenzio le rendevano vulnerabili, molto più vulnerabili di altri animali capaci di muoversi rapidamente e di lanciare grida d'allarme. Per evitare che la lentezza e il silenzio le impaurissero preferivano non parlarne, e accettavano di essere come erano con lenta e silenziosa rassegnazione.

«Lo scoiattolo squittisce e salta svelto di ramo in ramo, il cardellino e la gazza volano veloci, uno canta e l'altra stride, il gatto e il cane corrono veloci, uno miagola e l'altro abbaia, ma noi siamo lente e silenziose, è la vita e non c'è niente da fare» sussurravano sempre le più anziane.<sup>152</sup>

*Storia di una lumaca che scopri l'importanza della lentezza*<sup>153</sup> è un breve romanzo pedagogico intessuto nella lingua efficace e semplice della letteratura infantile e giovanile e anche della letteratura per adulti, dal momento che anche questa recentissima opera di Sepulveda si presta a corrispondere alle aspettative di lettori giovani e meno giovani.

Un percorso di formazione, quello della lumaca senza nome, un percorso di crescita e di conoscenza di sé e del mondo, quello che ogni essere umano deve compiere prima di potersi definire adulto.

In un prato vicino a casa tua o a casa mia<sup>154</sup> viveva una colonia di lumache sicurissime di trovarsi nel posto migliore del mondo. Nessuna di loro si era mai spinta fino al limitare

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>153</sup> Come si vede il titolo ripropone ancora la stessa fortunata struttura sintattica dei precedenti successi.

<sup>154</sup> Si riconfermano i canoni del genere favolistico: indefinitezza dello spazio e del tempo, e universalità del racconto.

del prato, né tanto meno fino alla strada asfaltata che iniziava proprio là dove crescevano gli ultimi fili d'erba. E siccome non avevano viaggiato non potevano fare confronti, quindi ignoravano che per gli scoiattoli il posto migliore era sulla cima dei faggi, o che per le api non c'era posto più piacevole delle arnie di legno disposte in fila dall'altra parte del prato. Non potevano fare confronti ma non importava, perché per loro quel prato, dove grazie alla pioggia crescevano in abbondanza le piante di dente di leone, era il posto migliore per vivere.<sup>155</sup>

La conoscenza non viene mai da sé, non si impara senza soffrire, non si impara senza il confronto con l'altro.

E la lumaca decise di abbandonare il suo mondo sicuro, e allungato il più possibile il collo, e mossi i cornini che avevano in cima gli occhi, dopo aver guardato una ad una le compagne che non la comprendevano, si mise in viaggio promettendo di non tornare nel bel prato di casa fino a quando non avesse avuto un nome e una spiegazione della sua lentezza.

Vide e conobbe molte cose. Conobbe un animale grande e forte e buono – non «una pietra parlante» come le parve in un primo momento ma «un essere provvisto di un duro carapace dal quale spuntavano quattro zampe molto robuste, un collo pieno di rughe, una bocca che non intimidiva e due occhi socchiusi che la osservavano attenti»<sup>156</sup>: una tartaruga, un animale lento come lei, che si chiamava Memoria e infatti «era imparentata con le grandi testuggini dalla vita lunghissima, che avevano bisogno di corpi enormi per conservare il ricordo di tutto quello che avevano visto, sentito, temuto, amato, dei motivi dell'ira e della

---

<sup>155</sup> Sepulveda L., *Storia di una lumaca che scopri l'importanza della lentezza*, cit., pp. 11-12.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 37.

gioia, del perché del caldo e del freddo, del fuoco spaventoso e dell'acqua rinfrescante»<sup>157</sup>.

Sarà sempre grata a Memoria perché grazie a lei ha avuto un nome – Ribelle si chiama e le piace – un nome che riflette la sua natura<sup>158</sup>.

Ma ha conosciuto anche tante altre cose: la paura ad esempio: la sua amica tartaruga «le spiegò che non bisognava aver paura e, cercando fra tutte le cose che sapeva, le disse quello che ripetevano sempre gli umani: un vero ribelle conosce la paura ma sa vincerla»<sup>159</sup>. Ha conosciuto l'asfalto micidiale, il "serpente" nero che attraversa il prato «come se un pezzo di pelle della notte vi fosse rimasto attaccato a coprire le erbe e i fiori selvatici»<sup>160</sup>; è opera degli umani la lingua nera, gli umani non hanno tempo, hanno troppa fretta per muoversi a piedi e hanno costruito «animali di metallo».

Ha avuto un senso l'andare lento della lumaca ribelle. «La mia lentezza è servita a incontrarti, a farmi dare un nome da te, a farmi mostrare il pericolo, e ora so che devo avvertire le mie compagne»<sup>161</sup>, confessa alla tartaruga che poco dopo scompare, dopo avere assolto pazientemente la funzione pedagogica che l'autore le aveva assegnato.

*Storia di una lumaca che scopri l'importanza della lentezza*, come le altre *Storie* dello scrittore cileno, racconta l'amicizia e la solidarietà, anche se questa volta è tra animali che hanno una comunanza. Il risultato in ogni caso è lo stesso:

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>158</sup> In tal caso vale la massima latina: «Nomina sunt consequentia rerum» (Giustiniano, *Istituzioni*, II, 7, 3).

<sup>159</sup> Sepulveda L., *Storia di una lumaca che scopri l'importanza della lentezza*, cit., pp. 48-49.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 50.

un'opera che piace ad adulti e piccini, un'opera riuscita sul piano pedagogico come su quello più propriamente artistico.

## 2.10 La narrativa d'avventura

Le storie d'avventura sono molto apprezzate dai giovani, in particolare dai preadolescenti che amano identificarsi nelle imprese straordinarie degli eroi. E ciò indipendentemente dal valore letterario, riconosciuto o meno dalla critica a opere narrative capaci di proporre e di realizzare con la fantasia e il sogno avventure che normalmente sembrerebbero impossibili.

Uno scrittore vivo nel ricordo di molte generazioni di adulti è certamente Salgàri; in realtà, più che il suo nome sono note le sue opere<sup>162</sup>, come talora accade quando per lo straordinario successo un'opera diventa patrimonio collettivo e memoria comune, soverchiando l'identità dello stesso autore.

Scrittore frenetico e copioso, «schiavo della penna» per ottemperare ai continui debiti e sfruttato da editori privi di scrupoli, esplorò terre lontane, navigò per i mari del mondo, creò svariati personaggi con la forza straordinaria di quella «fantasia sconfinata alla quale [tuttavia] non seppe dare la veste dell'arte».

Il mondo proposto da Salgàri è semplice e ben si adatta alla psicologia infantile: da una parte c'è il bene e dall'altra il male, gli eroi combattono con tutte le loro energie affrontando i cattivi con coraggio, alla fine il bene prevale segnando sempre il vissero-felici-e-contenti. Una formula semplice, utilizzata nelle

---

<sup>162</sup> Tra le più conosciute, *Le tigri di Mompracem*, *Sandokan alla riscossa*, *I pirati della Malesia*, ecc., tenendo conto che Salgàri produsse una mole impressionante di libri e circa una novantina sono stati sicuramente scritti dalla sua mano.

storie dei fumetti, nei romanzi d'appendice, nei fotoromanzi; una formula vecchia, eppure sempre vincente. La moralità del messaggio è, in ogni caso, garantita<sup>163</sup>.

I personaggi sono tipi fissi, senza evoluzione, senza caratterizzazione se non quella fisica. Stampati "in serie", si comportano tutti allo stesso modo come automi. «Non c'è terra o lingua o tradizione che possa distinguersi: Sandokan è malese, Yanez è portoghese, Gunama è dell'Assian ma non cambia nulla, quello che dicono potrebbe essere indifferentemente di uno o di un altro paese».

Lo stesso *cliché* vale per il personaggio più famoso creato dalla penna del Salgàri, quel Sandokan che si muove rigidamente tra il senso dell'avventura sfrenato e il sentimentalismo smodato, incapace di percorrere altri moti dell'animo umano.

La scrittura è poco curata e piatta, rimanendo alla superficie delle cose. Non stupisce che secondo alcuni critici «la prosa di Salgari andrebbe eliminata da ogni storia della letteratura italiana: goffa, zeppa di ripetizioni, sciatta, spesso addirittura scorretta, con descrizioni che hanno molto di sbavato, di appena leggiucchiato in qualche atlante di nomenclatura, specie quando presenta la fauna e la flora di paesi esotici»<sup>164</sup>.

Eppure, Sandokan e i suoi tigrotti sono stati e sono molto amati non solo dai giovani ma anche dagli adulti, tanto da replicarne ogni volta il successo come nel famoso sceneggiato televisivo. Una narrativa, dunque, quella di Salgari che merita a buon diritto, al di là di specifiche e legittime riflessioni, una collocazione nella letteratura giovanile per la capacità di saper rispondere al gusto e alle esigenze del suo pubblico.

---

<sup>163</sup> Cfr. Bargellini P., *Canto alle rondini*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 78-79.

<sup>164</sup> Giancane D., *I ragazzi e la lettura: percorsi di storia della letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 191-193.

Volgendo lo sguardo alla letteratura straniera, meritano d'essere menzionati quel *Robinson Crusoe* e quei *Viaggi di Gulliver* che sono ormai universalmente riconosciuti come modelli della letteratura d'avventura.

Queste due opere furono riscoperte grazie all'editore Newbery<sup>165</sup> che, dopo averle trovate nella gerla dei *cheapbooks*, decise di ristamparle in una veste editoriale molto curata e arricchita di illustrazioni. Newbery, uomo colto e non sprovveduto, comprese l'importanza dei due romanzi che avrebbero ben corrisposto al gusto dei giovani lettori. Ed ebbe ragione, come il successo consolidato nei secoli ha ampiamente dimostrato; i due testi, infatti, pur non essendo stati scritti appositamente per i ragazzi, fanno ormai parte dei classici della letteratura per l'infanzia.

Il *Robinson Crusoe* nasce dall'abilità di Defoe che riesce a intessere fantasia e realtà in una narrazione verosimile e coerente, ingredienti accreditati del romanzo moderno. L'autore, ispirandosi a un fatto realmente accaduto e che aveva molto colpito il popolo inglese (ossia il ritrovamento del marinaio Selkirk nell'isola di Juan Fernandez dopo ben quattro anni dal suo naufragio) riesce a creare un eroe capace di far immedesimare chiunque legga le sue straordinarie avventure.

L'intento pedagogico: «istruire gli altri con l'esempio», è dichiarato esplicitamente dal Defoe e garantisce un racconto adeguato e fruibile da parte di un pubblico giovanile; un racconto che si presenta coeso nella sua struttura grazie alla fervida fantasia dell'autore, nonché elegante e incisivo per la personalizzazione dello stile e l'uso appropriato e scaltro della prima persona e dell'autobiografia.

---

<sup>165</sup> Intorno al 1740 fondò la *Juvenile Library*, una casa editrice esclusivamente dedicata ai ragazzi, un fatto straordinario per quell'epoca.

E se Robinson incarna il coraggio, la forza, la fede dell'uomo che non si perde d'animo e trova nel contatto con la natura, secondo la lezione roussoniana, la sua essenza più intima, egli diventa anche «personaggio emblematico per tutti gli inglesi che vi si sentono letteralmente specchiati. Poeticamente, Robinson è il nipote moderno dei vari Ulisse e dei vari Giasone; in pratica è l'incarnazione dello spirito commercialistico e coloniale della nuova Inghilterra»<sup>166</sup>. E per i ragazzi è l'eroe umano nel quale, attraverso una quotidianità che scandisce le sue azioni, possono identificarsi senza remore; l'eroe che ha paura, che si ammala, che può essere anche sconfitto; un eroe, in ogni caso, che supera il suo stesso creatore perché «vi sono autori di opere illustri che non c'interessano per se stessi. Ad esempio: De Foe. Il *Robinson* è il più universale dei libri; però De Foe, il meno universale degli scrittori»<sup>167</sup>.

Anche i *Gulliver's Travels* devono il successo al loro affermarsi come libro per l'infanzia, nonostante il romanzo sia una satira amara e pungente della società contemporanea e più in generale della condizione umana.

Ma i ragazzi riescono a leggere le avventure di Gulliver attraverso il loro mondo e i loro occhi, superando la «filosofia distruttiva della vita»<sup>168</sup> che l'autore vuole comunicare al lettore adulto e smaliziato. Ai ragazzi rimane, e non è poco, il gusto dell'ignoto, il senso della scoperta, la fantasia che riesce a realizzare imprese impossibili, il mistero del sogno, il desiderio irrefrenabile dell'avventura che fa travalicare i confini del quotidiano, gli insegnamenti che si possono apprendere dalle ricche e straordinarie peripezie del protagonista che aiutano a diventare grandi. Una materia multiforme e variegata, estremamente godibile grazie anche

---

<sup>166</sup> Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., p. 293.

<sup>167</sup> D'Ors E., *La valle di Giosafat*, Milano, Bompiani, 1950, p. 100.

<sup>168</sup> Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., p. 297.

a una lingua scorrevole e limpida e a una attenzione al particolare capace di rendere la narrazione quanto mai realistica e nel contempo di attivare l'immaginazione.

Altra opera particolarmente amata dai più giovani e classico della letteratura per l'infanzia è *L'isola del tesoro* dello Stevenson<sup>169</sup>, romanzo d'avventure secondo la linea tracciata dal De Foe. Gli ingredienti ci sono tutti: la dimensione del viaggio, i ripetuti colpi di scena e il brivido della suspense, i personaggi buoni e simpatici (il giovane Jim, coraggioso e astuto, che riesce a sventare i piani dei pirati e nel quale il lettore istintivamente si immedesima; il pittoresco Silver con la sua gamba di legno e il pappagallo onnipresente) e quelli cattivi (i diabolici pirati) da sconfiggere, il bene che in ogni caso pur dopo tante dure battaglie prevale, un linguaggio diretto e accattivante che sa attrarre l'attenzione anche dei più svogliati, una materia che sa colpire l'animo dei giovani e sa insegnare attraverso l'esempio e il diletto. Insomma, c'è tutto quello che i ragazzi possono desiderare.

Non si può almeno fare un cenno al *Libro della giungla*, altro classico di successo della letteratura infantile, nel quale l'efficacia dell'insegnamento scaturisce dalla lezione diretta degli animali che parlano ancor più efficacemente che «nella vecchia favola e nel vecchio apologo, perché gli animali di Kipling non mascherano l'uomo e il moralizzatore»<sup>170</sup>. La giungla ha una sua legge, dura, anche spietata, ma leale; niente a che fare con l'inganno e la crudeltà del mondo degli uomini: tramite tra i due mondi è Mowgli, il cucciolo d'uomo allevato da mamma lupa, che dopo aver vissuto la fraternità degli animali torna all'originario consorzio umano.

---

<sup>169</sup> Sempre all'interno della letteratura per l'infanzia si inseriscono i *Tales and fantasies* di cui le *Disavventure di John Nicholson* rappresentano un vero capolavoro.

<sup>170</sup> Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, cit., p. 320.

## 2.11 Conclusioni

Attraverso questo panorama rappresentativo e non certo esaustivo di alcuni tra i più noti ed emblematici classici della letteratura per l'infanzia, si è cercato di documentare che le opere destinate ai giovani lettori – ma sarebbe meglio dire, amate dai giovani lettori, perché come s'è visto non è così scontato che ciò che viene ad essi destinato sia anche da loro amato, così come spesso è accaduto che opere a loro non indirizzate siano state da essi adottate e acquisite nella *loro* letteratura – hanno una duplice valenza, letteraria e pedagogica che, lungi dallo svilirle e sminuirle rispetto a quelle rivolte a un pubblico adulto, le qualifica e le caratterizza come appartenenti a una letteratura «speciale».

Si tratta, in ogni caso, di letteratura, e di una letteratura che educa.

In realtà, verrebbe anche da chiedersi non senza una certa nota polemica se la letteratura adulta non educi *tout court* e se il presunto “non educare” sia sintomo di superiorità e quindi al contrario se l'educare sia disdicevole, e soprattutto cosa voglia dire educare. Sicuramente: non indottrinare né propagandare, bensì, volendo ad esempio adottare la prospettiva calviniana, infondere un senso morale, non moralistico, dell'arte e della vita.

Ora, se la letteratura adulta *può* educare (sono consuete espressioni del tipo: “questo libro mi ha dato”, “questo autore mi ha fatto riflettere”, “è valsa la pena leggere la tale e la tal'altra opera”, “non è stato tempo perso”, e così via,

esprimendo nel contempo godimento e piacere), la letteratura per l'infanzia *deve* educare.

Del resto già a partire dai primissimi anni del Novecento quando la letteratura per l'infanzia era ancora molto giovane, si era maturata la consapevolezza della imprescindibile consanguineità del pedagogico e del letterario nei testi per l'infanzia costituendone e costruendone, insieme, la sintesi.

Un pedagogico che si realizza non attraverso un'azione di soffocamento cupo, bensì per il tramite di una narrazione gioiosa e amena, gaia e spontanea; in tal modo «passione dell'educare» e «gioia della forma» realizzano una «educazione giocosa».

Nella relazione di Anna Errera<sup>171</sup>, la scrittrice con straordinario acume riconosce una attitudine infantile a individuare il bello e a vivere l'esperienza estetica, attitudine che, se pure diversa da quella adulta, esiste e fa dire al giovane lettore che un libro gli piace e lo entusiasma e quell'entusiasmo gli fa terminare quel libro e lo fa sognare, e un altro libro, invece, lo annoia da morire e lo ha deluso al di là delle sue aspettative, e per questo lo ha abbandonato<sup>172</sup>.

Ora, si può ulteriormente concludere, un'opera si definisce d'arte di per sé – indipendentemente dal fatto che sia stata scritta per giovani o meno giovani lettori – per la sua bellezza linguistica e formale – bellezza non quantificabile in un

---

<sup>171</sup> Si intende qui far riferimento alla relazione *Le letture per i ragazzi in Italia* (Milano, Vallardi Editore, 1908) nella quale con grande lucidità critica viene delineata la storia della letteratura per l'infanzia individuandone anche le specificità, «tanto da costituire un pietra miliare nella storia della letteratura per l'infanzia e una prima vera sintesi informativa» (Cfr. Lollo R., *Sulla letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 65-85).

<sup>172</sup> Sono diritti universalmente riconosciuti, o che dovrebbero esserlo, al lettore la cui condizione non dipende certo dall'età ma dalla volontà, propria, di esserlo/non esserlo. Si veda a tal proposito l'interessante opera di Daniel Pennac, autore di famosi libri per l'infanzia oltre che insegnante, dal titolo *Come un romanzo* (Milano, Feltrinelli, 2005) nella quale giovani studenti e professori si confrontano sul tema del piacere della lettura («Il verbo leggere non sopporta l'imperativo, avversione che condivide con alcuni altri verbi: il verbo "amare"... il verbo "sognare"...» (p. 11).

valore assoluto, bellezza come organicità, compostezza, equilibrio, singolarità – e per la capacità di saper intercettare il gusto del pubblico, che ha comunque una sua *primarietà*.

E sono opere d'arte riconosciute, ad esempio, le favole classiche e quelle gramsciane, *Pinocchio*, *Marcovaldo*, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* e *Robinson Crusoe* e *Cuore di ciccia* e tutte quelle che, a ben vedere, sono capaci di educare non solo i bambini ma anche gli adulti. Perché i bambini, come gli adulti, possono fruire e godono del bello e perché lo scrittore che scrive per i bambini e per i ragazzi lo fa perché ispirato, perché lo sente, spinto da un bisogno estetico e da una necessità interiore non meno nobili/né più nobili che se scrivesse una storia per gli adulti.

## **Capitolo terzo.**

### ***Gli animali parlanti di Leonardo Sciascia*** ***nelle Favole della dittatura***

#### **3.1 A proposito del genere “favola”**

Le *Favole della dittatura* rappresentano «il primo lemma» sciasciano, nonostante la volontà dello stesso autore di non includere questa sua prova narrativa nell'edizione Bompiani che l'amico e critico Ambroise andava curando; di certo costituiscono l'*incipit* di tutto il mondo letterario e ideologico di Sciascia e da esse non si può prescindere per comprendere quella posizione che lo scrittore siciliano occupa nella letteratura non solo italiana ed europea.

La favola si caratterizza quale genere capostipite della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza per quanto attiene in particolare la forte coesistenza in esso di *letterario* e *pedagogico*, quali elementi co-essenziali, strutturanti e distintivi di quel *bifrontismo* che costituisce il tratto peculiare e pregnante della produzione creativa destinata al pubblico infantile e giovanile.

Prima di inoltrarsi nel testo sciasciano, si ritiene opportuno sintetizzare le specificità del genere favolistico e la sua evoluzione in un più o meno glorioso

fiorire che ha visto alternare periodi di splendore ad altri di oscurità e declino se non addirittura di oblio<sup>173</sup>.

La favola è innanzitutto narrazione della realtà, descritta nella sua immobilità; la morale tradizionale non contempla il cambiamento, bensì l'accettazione di uno *status quo* definito e per ciò stesso non sovvertibile: i potenti vincono comunque, confermando una visione pessimistica e disincantata dell'esistenza.

Al *forte* si oppone sempre un *debole*, che solo con l'astuzia e con la prudente sottomissione di chi ha compreso le regole del gioco può sperare quanto meno di farla franca. Tra *forte* e *debole* si ingaggia sulla base di una circostanza

---

<sup>173</sup> Espressione di poesia popolare, la vasta e complessa favolistica occidentale ha le sue radici nell'ampio patrimonio orientale dell'antico Egitto (si ricordi ad esempio l'apologo dello Stomaco e delle Membra reso peraltro famoso dalla rielaborazione avvenuta nella Roma repubblicana) e più in generale della tradizione semitica e ariana. Persino nella Bibbia compaiono racconti moraleggianti assimilabili alla favola: così ad esempio nel libro dei Giudici si narra l'apologo degli Alberi che, dopo aver eletto come loro re il Rovo, vengono distrutti dal Fuoco su intervento dello stesso re preoccupato di conservare il suo potere. Il mondo greco ha recepito originalmente la precedente tradizione favolistica, sebbene anche prima di Esopo, che ne ha canonizzato il genere, si possano individuare autorevoli testimonianze, come ad esempio: i poemi omerici con il racconto della maga Circe; la *Batracomiomachia*, la battaglia tra Topi e Rane; l'Esiodo delle *Opere e giorni* con l'*αἴτιον* dello Sparviero e dell'Usignolo; i poeti lirici quali Archiloco, Teognide e Simonide che non furono alieni dall'utilizzare all'occorrenza lo strumento della favola. Proseguita in epoca romana attraverso il significativo contributo fedriano, la favola continua la sua diffusione nei secoli del Medioevo in tutta la cultura europea, per rinnovarsi nell'Umanesimo (da ricordare le favole leonardesche che si allontanano dalla tradizione greco-romana in nome di una morale della conoscenza scientifica, opponendo al tradizionale binarismo buono/cattivo quello moderno e laico del sapere/non sapere) e in età rinascimentale e poi nel colto verseggiare lafontainiano. A differenza dell'interesse illuministico, con la riscoperta filologica della favola (Lessing in Germania; Bertola, Crudeli, Pignotti in Italia), il Romanticismo non curò affatto tale genere considerandolo minore. La favola nell'800 diviene produzione di «retroguardia», percepita come anacronistica rispetto alla fiaba e al romanzo considerati molto più attraenti. Nel Novecento sopravvive poi, sia pure sotterraneamente – straniandosi dalla tradizione nella parodia (Trilussa) e nella colta e criptica citazione (Sciascia) – fino a rinnovarsi di nuova linfa attraverso la contaminazione del genere che include nelle sue trame anche il fiabesco; essa infatti evolve nel romanzo favolistico o «favola romanzesca» (Orwell, Bach, Sepulveda) attraverso una ibridazione originale quanto estremamente vitale dei generi (Cfr. la *Premessa al testo* di Emanuele Banfi in Esopo, *Favole*, Milano, Rizzoli, 1976; Rodler L., *La favola*, Roma, Carocci, 2007).

problematica una lotta secondo una struttura binaria<sup>174</sup>, che condiziona anche il complesso del racconto<sup>175</sup>.

Prerogativa della favola tradizionale è l'assenza di riferimenti spazio-temporali in un cronotopo generico collocato in un "dove" e in un "quando" che sono universalmente attuali e presenti.

Protagonisti sono nella maggior parte dei casi gli animali utilizzati nell'ambito di una visione rigorosamente antropocentrica<sup>176</sup>: ritenuti incapaci di vita propria, essi rappresentano coerentemente vizi e virtù dell'uomo in figure stilizzate e prive di sbavature. L'animale è sempre capace di rappresentare se stesso in una fedeltà e compattezza di comportamento sconosciute all'uomo.

La favola, a differenza della fiaba, ha sempre una connotazione etica<sup>177</sup> – o, come sostiene Perry<sup>178</sup>, racconta una verità di tipo etico universalmente valida – e una propensione didattica<sup>179</sup>. Di origini antichissime ancora in parte inesplorate, è

---

<sup>174</sup> In particolare per la favola classica, cfr. Adrados F. R., *History of the Graeco-Latin Fable*, I, Brill, Leiden-Boston-Köln, 1999; Jedrkiewicz S., *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esopo e la favola*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1989.

<sup>175</sup> Così ad esempio Pierre Brunel definisce la favola un genere doppio sia perché costituito da una parte narrativa e da una riflessiva, ma anche per il duplice significato, letterale e allegorico, del testo favolistico (Cfr. Brunel P., *La fable est-elle une «forme simple»?*, in "Revue de Littérature Comparée", 1996, pp. 9-19).

<sup>176</sup> Interessante a tal proposito l'acceso dibattito tra i sostenitori della concezione meccanicistica dell'essere animale affermata da Descartes contro Montaigne e i seguaci del gassendismo, tra cui merita di essere menzionato La Fontaine, per i quali anche gli animali hanno un'anima e una forma di intelligenza (Cfr. Rodler L., *La favola*, cit., pp. 54-61).

<sup>177</sup> Impossibile da questo punto di vista confondere i due generi: la favola, introflessa e responsabilizzante, si fa portavoce di contenuti morali; la fiaba, estroflessa e passivizzante, esalta comportamenti immorali che si affermano grazie a un potere magico (valgano quale esempio le azioni del famoso gatto con gli stivali). La favola è «endoforica», porta cioè l'uomo a riflettere su se stesso e sulla propria condizione, nel mentre la fiaba è «esoforica» in quanto lo allontana dalla consapevolezza di sé e dei propri limiti (*Ibid.* pp. 65-67).

<sup>178</sup> Perry B. E., *Fable*, in "Studium Generale", 12, 1959, pp. 17-37.

<sup>179</sup> Cfr. ad esempio l'ultimo trattato di Lessing dedicato all'utilità delle favole in ambito scolastico; in particolare, l'esercizio dell'invenzione di favole esopiche attiverebbe la funzionalità «euristica» aiutando i giovani a sviluppare l'ingegno, perché l'ingegno può e deve essere educato (Lessing G. E., *Trattati sulla favola*, Carocci, Roma, 2004, p. 131).

un genere tutt'altro che semplice<sup>180</sup>, indirizzato ad adulti e bambini che possono essere ricondotti in verità al solo destinatario infantile, dal momento che gli adulti «si fingono bambini, per quella sorta di generale *repuerascentia* legata alla scoperta dell'infanzia»<sup>181</sup>, ed è imparentato in un rapporto complesso con altre espressioni popolari come il proverbio<sup>182</sup> e la fiaba<sup>183</sup>.

La favola è soprattutto un modo di conoscere la realtà, un efficace e allegorico<sup>184</sup> approccio al mondo reale di cui descrive una situazione particolare paradigmaticamente rappresentativa di un generale universalmente noto<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> Valga quanto sostenuto dal Pancrazi per le favole esopiche: «Perché dunque d'un autore così disilluso e pungente e sfuggente, se ne fa lettura ai ragazzi? Quanto a me, sarà stato naturale difetto di fantasia, ma gli apologhi, da ragazzo, mi dissero poco. Mi cominciarono a piacere più tardi, e ora mi piacciono più che mai. I moralisti, gli autori che trattano dei difetti e dei costumi dell'uomo, gli scrittori di massime, di apologhi, di caratteri, li intendono soltanto coloro che per la vita sofferta possono dentro di sé trovare un riscontro a quelle massime, dare concretezza, realtà a quegli schemi. Gli apologhi si riempiono, si colorano soltanto con la vita passata» (Pancrazi P., *L'Esopo moderno*, Vallecchi, Firenze, 1947, p. 24).

<sup>181</sup> Rodler L., *La favola*, cit., p. 66.

<sup>182</sup> È evidente la somiglianza tra i due generi (per un raffronto, cfr. *Ibid.* pp. 23-25), primo fra tutti l'obiettivo di descrivere un concetto, una situazione attraverso un'immagine che viene tratta dall'esperienza o l'utilizzo della stessa struttura binaria nel racconto che consta di una parte narrativa e di una riflessiva. Molte anche le differenze, come: la maggiore semplicità del proverbio che farebbe presupporre una maggiore anzianità di questa forma espressiva (così Perry B. E., *Fable*, cit., p. 35) rispetto alla favola (di parere contrario è Nøjgaard M., *La fable antique. La fable grecque avant Phèdre*, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, København, 1964, p. 80); la prospettiva antitetica del racconto, analettica quella del proverbio, prolettica quella della favola; l'uso delle categorie grammaticali (l'infinito del proverbio contro gli articoli determinativi della favola) e della costruzione sintattica.

<sup>183</sup> Per la commistione in epoca contemporanea del genere favolistico con altre forme espressive e in particolare con la fiaba, su uno sfondo che mantiene sempre una connotazione etica, cfr. Ardito M. F., *Il pianeta di cristallo*, Periferia, Cosenza, 2003.

<sup>184</sup> Il messaggio allegorico della favola non fu sempre approvato, così ad esempio Rousseau nell'*Emilio* si interroga polemicamente: «Si può mai esser ciechi a tal punto da chiamar le favole la morale dei fanciulli, senza pensare che l'apologo, dilettrandoli, li trae in inganno, che essi affascinati dalla finzione, si lasciano sfuggire la verità e che ogni espediente usato per rendere piacevole l'insegnamento impedisce loro di trarne profitto? Le favole possono istruire gli uomini, ma ai fanciulli occorre dire la nuda verità: se solo la si copre d'un velo, non si danno più la pena di sollevarlo». E subito dopo, a proposito dell'uso di far studiare le favole del La Fontaine ai fanciulli, aggiunge che «non ve n'è uno solo che le capisca. Se poi le capissero, sarebbe ancora peggio, poiché presentano una morale così confusa, così sproporzionata alla loro età, che li condurrebbe piuttosto al

La favola esopica incalza solitamente con un promitio, si stende attraverso una breve e incisiva narrazione dei fatti in una serie di azioni precise e cadenzate collocate in un tempo lontano che è sempre presente, si conclude con l'epimitio<sup>186</sup> che dà una interpretazione allegorica dell'evento.

La lingua nel racconto favolistico di ogni tempo, al di là dell'apparente semplicità e della supposta marginalità del genere, è sempre molto curata e stilisticamente rappresentativa degli autori che hanno deciso di cimentarsi, magari anche solo sporadicamente, in questo tipo di produzione.

Nella cultura novecentesca si assiste, a un processo di straniamento della favola, ossia alla decostruzione del patrimonio tradizionale attraverso un capovolgimento dell'etica o una frammentazione della struttura. «Genere sorprendentemente complesso, nel Novecento la favola fornisce materiali a una letteratura anticlassica»<sup>187</sup>.

A tale processo contribuirono, sia pure attraverso strumenti differenti e con effetti indubbiamente diversi, da un lato Trilussa e dall'altro Sciascia<sup>188</sup>, per citare solo alcuni autori<sup>189</sup> rappresentativi per il nostro discorso.

---

vizio che alla virtù» (Rousseau J. J., *Emilio o Dell'educazione*, Mondadori, Milano, 2006, p. 125).

<sup>185</sup> A tal proposito Lessing alla fine del primo trattato, *Delle caratteristiche essenziali della favola*, dichiara in una sintesi di quanto fin lì affermato: «se noi riconduciamo una massima morale universale a un caso particolare, se conferiamo a questo caso carattere di realtà e lo trasformiamo in un'azione che fa cogliere con immediatezza e in modo intuitivo questa massima universale, allora la nostra invenzione si chiama favola» (Lessing G. E., *Trattati sulla favola*, cit., p. 81).

<sup>186</sup> Si tratta della morale, assente nelle favole più antiche e aggiunta in epoca posteriore ad uso didattico.

<sup>187</sup> Rodler L., *La favola*, cit., p. 100.

<sup>188</sup> Vale la pena ricordare che Sciascia curò una antologia della poesia romanesca (*Il fiore della poesia romanesca. Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 1952, con premessa di Pier Paolo Pasolini) che è di poco posteriore alle *Favole della dittatura* (1950). Sciascia e Pasolini sono estimatori di Dell'Arco che si faceva promotore di una poesia colta e per ciò fortemente antitrilussiana; Sciascia ebbe da ridire sulla prospettiva da mero «portiere» di Trilussa oltre che sulla

Il poeta romano Salustri si serve della parodia per destrutturare quanto della favola esopica si era conservato ed era stato trasmesso attraverso i secoli, anche originariamente dai diversi autori cimentatisi nel genere favolistico. Egli si diverte a distorcere il racconto deformando situazioni e personaggi a proprio piacimento e adattandoli al contesto storico, culturale e linguistico<sup>190</sup> della Roma fascista<sup>191</sup>, e in taluni casi sovverte, impudentemente, la morale come accade ad esempio nella spiritosa *La cecala d'oggi*, favola "rimodernata" della famosa *La cicala e la formica* esopica. «Ancora canti? / ancora nu' la pianti?» chiese la formica quando venne l'inverno. E la cicala: «quer che facevo prima faccio adesso; / mó ciò l'amante: me mantiè quer Grillo / che 'sto giugno me stava sempre appresso. / Che dichi? l'onestà? Quanto sei ciccia! / M'aricordo mi' nonna che diceva: / Chi lavora cià

---

prosaicità delle sue poesie, e Pasolini pubblicò nel 1952 *Poesia dialettale del Novecento* (Guanda, Parma) curata insieme con Mario Dell'Arco, che rappresentò un evento di straordinaria valenza culturale a testimonianza del dibattito fecondo in quegli anni sul rapporto tra letteratura, lingua e dialetto.

<sup>189</sup> Accanto a Sciascia, nell'utilizzo specifico della citazione si colloca la poetessa Moore che si dedicò in maniera raffinata al genere favolistico (cfr. Rodler L., *La favola*, cit., pp. 102-104).

<sup>190</sup> Il problema della lingua in Trilussa va esaminato intanto nel rapporto con i suoi predecessori Belli e Pascarella – a Roma infatti esisteva già una tradizione di letteratura in dialetto che non si risolve *tout court* in «una oggettiva e progressiva italianizzazione del romanesco, parallela al divenire storico-sociale» (*Introduzione* di Pietro Gibellini a Trilussa, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano, 2009, vol. I, p. VII) – e contestualmente nel rapporto con il suo pubblico che non è il popolo, bensì la piccola borghesia italiana, non solo romana, che ne ha decretato la fortuna. «... il dialetto in Trilussa non è che una patina sulla lingua: il suo macheronico italo-romanesco è dunque la combinazione di un desiderio di fuga – una ironica, dinoccolata protesta – dalla società italiana, e la disposizione a rimanere in essa, nel meglio di essa, secondo un ideale tecnico in morale politica, oraziano in letteratura (Pasolini P. P., Dell'Arco M., *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma, 1952, in Trilussa, *Poesie scelte*, cit., vol. II, p. 537).

<sup>191</sup> Il rapporto con il fascismo fu di equilibrata equidistanza: Trilussa non fu fascista ma non fu nemmeno antifascista come egli stesso ebbe più volte a precisare, e il fascismo fu nei suoi confronti tollerante tanto che Mussolini definiva le sue favole pungenti ma divertenti. Il riferimento al fascismo ogni tanto «fa capolino» ma fu tanto «impalpabile da non turbare le acque ferme e senza tempo della favola, dell'ennesima verifica delle Leggi dei Rapporti Umani» (*Introduzione* di Pietro Gibellini a Trilussa, *Poesie scelte*, cit., p. XII). Tutto sommato il fascismo e la censura gli giovarono, furono un «paradiso», anche se «un pericoloso paradiso», perché si sa che alla fin fine la democrazia «stracca e infiacchisce la satira» (*Postfazione* di Pietro Pancrazi in Trilussa, *Poesie scelte*, cit., vol. II, p. 526).

appena una camicia, / e sai chi ce n'ha due? Chi se la leva»<sup>192</sup>. Una morale<sup>193</sup> immorale, si potrebbe commentare, ma di grande avvedutezza e soprattutto di straordinaria modernità.

Anche Trilussa, come i suoi autorevoli predecessori favolisti, è mosso da «una visione fatalistica, spesso pessimistica, dell'immutabilità delle leggi che regolano le umane vicende: la violenza, l'astuzia, il calcolo, l'egoismo, la "panza" che si beffa dell'Idea, ecc.»<sup>194</sup>. Visione che lo portò «quasi naturalmente» a dedicarsi alla favola nelle sue più diversificate espressioni in una inusuale mescolanza di generi: proverbi, fiabe, favole antiche riadattate ai tempi moderni, ritornelli a chiusura delle strofe, epimiti rivoluzionari e straordinariamente efficaci, favole nuove perché non è più tempo di formiche, apologhi con animali inusuali<sup>195</sup>. Il risultato fu una produzione di straordinaria ricchezza<sup>196</sup>.

E si può ben dire che «chiave di volta di tutto il Trilussa satirico fu la favola»<sup>197</sup>, egli che, staccandosi dal già detto tradizionale, inventò le sue favole in una originalità e in una libertà che non ebbe condizionamenti né padroni tanto da

---

<sup>192</sup> Trilussa, *Poesie scelte*, cit., vol. I, pp. 79-80.

<sup>193</sup> Anche la favola di Trilussa vuole insegnare o suggerire un insegnamento, ma tale insegnamento viene veicolato attraverso il divertimento innanzitutto dell'autore e poi del lettore. Soprattutto, si avverte che la sua favola «non nasce mai da un generico impegno a moraleggiare» (*Postfazione* di P. Pancrazi, cit., p. 523).

<sup>194</sup> *Introduzione* di Pietro Gibellini a Trilussa, *Poesie scelte*, cit., pp. X-XI.

<sup>195</sup> L'invenzione rispetto alla tradizione è anche nel vasto repertorio di animali enormemente più ricco: «sopra tutti gli animali sta il Gatto; Somari e Leoni quasi si pareggiano; ma insolitamente qui ha gran posto (ventisette comparse) il Porco. Poiché siamo a Roma, l'Aquila e la Lupa non mancano; ma, sempre essendo a Roma, quanti più animalletti piccolo-borghesi, Pulci, Pidocchi, Bacheruzzi, Saltapicchi, Centogambe, Zanzare, Sarapiche, insoliti alle favole» (*Postfazione* di P. Pancrazi, cit., p. 522).

<sup>196</sup> Tra le opere più importanti per la nostra argomentazione: *Favole romanesche* (1901), *Le favole* (1908), *Lupi e agnelli* (1919) che evidentemente fa riferimento alla nota favola fedriana, *Ommi e bestie* (1914), *Giove e le bestie* (1932).

<sup>197</sup> *Postfazione* di P. Pancrazi, cit., p. 521.

potersi affermare che, pur «tanto diversi e quasi da opposti poli, tra il '30 e il '40 Benedetto Croce e Trilussa, tra tutti i nostri scrittori restarono le voci più libere»<sup>198</sup>.

Lo scopo del genere favolistico – anche per il tramite della tecnica deformante del linguaggio parodistico e caricaturale – si riconferma in tutta la sua forza, come lo stesso autore allegramente evidenzia nella poesia d'esordio della raccolta *Giove e le bestie* dal significativo titolo *All'ombra*:

Mentre me leggo er solito giornale  
spaparacchiato all'ombra d'un pajaro,  
vedo un porco e je dico: – Addio, majale –  
vedo un ciuccio e je dico: – Addio, somaro! –  
Forse 'ste bestie nun me capiranno,  
ma provo almeno la soddisfazione  
de potè di' le cose come stanno  
senza paura de finì in priggione<sup>199</sup>.

### **3.2 Per una lettura delle “Favole” sciasciane fra tradizione e «straniamento»**

Sciascia nasceva nel 1921 a Racalmuto nell'agrigentino – stessa terra di Pirandello – nell'anno in cui Mussolini salì al governo, dando avvio a quel ventennio tristemente famoso che la Sicilia, «sonnolenta e provinciale», vivrà in modo singolare attraverso il filtro della sua condizione isolana. «Pure le vicende immediatamente successive del Nord-Italia e della Repubblica di Salò risultano a

---

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 526.

<sup>199</sup> Trilussa, *Poesie scelte*, cit., vol. II, p. 393.

Sciascia ventenne remotissime». Un maggiore contatto la Sicilia lo avrà con la guerra quando per specifiche circostanze le truppe alleate sbarcheranno proprio sulle sue coste. Quel che è certo è che Sciascia visse il fascismo in maniera del tutto particolare, ricostruendo intimamente attraverso «impressioni remote e con personalissima partecipazione»<sup>200</sup> una immagine di quegli anni che si fondono indissolubilmente con quelli dell'infanzia.

Il fascismo di Sciascia si identifica, ad esempio, nel ritratto di Matteotti che un cugino di suo padre un giorno portò in casa. Lui, racconta lo stesso scrittore, era un bambino e viveva con le zie che facevano vita molto ritirata, ricevendo visite in casa; l'immagine del nonno paralitico e del gatto Gesuele amplifica il ricordo di quell'episodio.

Raccontò di come l'avevano ammazzato, e dei bambini che lasciava. Mia zia cuciva alla macchina e diceva – ci penserà il Signore – e piangeva. Ogni volta che vedo da qualche parte il ritratto di Matteotti immagini e sensazioni di quel giorno mi riaffiorano. C'era il balcone aperto e un odore acre di polvere e di pioggia. Nella ruota della macchina da cucire che girava io infilavo delle strisce di carta per cavarne un ronzo. Quell'uomo aveva dei bambini, e l'avevano ammazzato. Mia zia mise il ritratto, arrotolato, dentro un paniere in cui teneva filo da cucire e pezzi di stoffa. In quel paniere restò per anni. Ogni volta che si apriva l'armadio, e dentro c'era il paniere, domandavo il ritratto. Mia zia biffava le labbra con l'indice per dirmi che bisognava non parlarne. Domandavo perché. Perché l'ha fatto ammazzare *quello*, mi diceva<sup>201</sup>.

Il fascismo è anche il «*musso-di-porco*» con cui la cameriera di sua zia indicava Mussolini – e siccome lei l'odiava, «finii coll'odiarlo anch'io» – oppure è il dovere di essere balilla che segna il suo ingresso a scuola e il dover indossare la

---

<sup>200</sup> Cattanei L., *Leonardo Sciascia*, Le Monnier, Firenze, 1979, pp. 1-2.

<sup>201</sup> Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, in *Opere 1956-1971*, cit., pp. 34-35.

divisa: camicia nera, fazzoletto azzurro al collo, berretto nero<sup>202</sup>; tanto che il giovane Sciascia confessa: «Non potevo immaginare si potesse vivere senza il fascismo»<sup>203</sup>.

Vennero, poi, gli anni degli interrogativi e della riflessione – «Già in me qualcosa accadeva, acquistavo un sentimento delle cose e degli uomini che sentivo non aveva niente a che fare col mondo del fascismo. Cominciai a conoscere persone intelligenti»<sup>204</sup> – fino alla piena maturità che lo portano a riconoscere come i primi vent'anni della sua vita siano trascorsi in una «società-non società»: la Sicilia, rappresentata nella sua essenza da Pirandello, e il fascismo. «Una società doppiamente non giusta, doppiamente non libera, doppiamente non razionale [...] e sia al modo di essere siciliano sia al fascismo ho tentato di reagire cercando dentro di me (e fuori di me soltanto nei libri) il modo e i mezzi. In solitudine. E dunque, in definitiva, nevroticamente. Voglio dire: so benissimo che in quei vent'anni ho finito con l'acquistare una specie di "nevrosi da ragione", di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione»<sup>205</sup>.

Non è il fascismo in sé che colpisce l'autore, quanto le logiche del potere<sup>206</sup>, di tutti i poteri<sup>207</sup>, che il fascismo rappresenta e che troveranno spazio nelle loro molteplici espressioni in tutta la produzione sciasciana, narrativa saggistica pubblicistica, a partire proprio dalle *Favole della dittatura*, cuore e genesi dello

---

<sup>202</sup> Sciascia L., *La Sicile comme métaphore. Conversations en italien avec Marcelle Padovani*, Editions Stock, 1979 ; trad. it. *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 3-4.

<sup>203</sup> Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 37.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>205</sup> Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 5.

<sup>206</sup> Il potere non può che corrompere, sostiene l'autore che vede in esso «non già alcunché di diabolico, ma di ottuso e avversario della vera libertà dell'uomo»; la politica inoltre è «più che altro un'attività mediocre riservata ai mediocri» (*Ibid.*, pp. 116-117).

<sup>207</sup> La particolare «sensibilità» che egli ha sviluppato verso l'«eternamente possibile fascismo italiano» lo porta a dire che «il fascismo non è morto»; l'autore è impegnato in una lotta intransigente e decisa contro qualsiasi forma di potere (*Ibid.*, p. 85).

Sciascia uomo e scrittore. A Sciascia non interessa il fatto storico – nelle *Favole* il riferimento è evidentemente alla dittatura fascista, ma potrebbe trattarsi di una qualunque dittatura –, né tanto meno la partecipazione come lotta attiva, bensì il fatto morale, coscienziale<sup>208</sup>, che la dittatura fascista raffigura «e nella sua 'epocalità' sembra alludere ad una perennità<sup>209</sup> infetta e nefasta, nella trasposizione allegorica della favola, non ad una 'mitizzazione' storica»<sup>210</sup>. D'altro

---

<sup>208</sup> Così egli afferma in una intervista di Aldo Santini uscita nel giugno del '73 su "L'Europeo": «lo avevo già, nel '43, qualche barlume di coscienza antifascista. Anzi: una personale, viscerale quasi innata avversione a un sistema che mi costringeva a fare quel che non mi piaceva».

<sup>209</sup> Sciascia parla di «eterno fascismo italiano» qualificando con questa espressione quel perenne «consenso» del popolo italiano all'ideologia fascista. Si veda a tal proposito la sua conferenza su *L'amico del vincitore* di Brancati il quale, oltre ad essere insegnante presso l'Istituto Magistrale "IX maggio" di Caltanissetta frequentato dallo stesso Sciascia, fu per quest'ultimo un vero esempio di vita e di stile come da lui stesso testimoniato in più occasioni (cfr. ad esempio il necrologio scritto da Sciascia, *Ricordo di Brancati*, in "Letteratura", II (1954), 10, pp. 67 sgg., e la memoria rinnovata a distanza di anni in *Nero su nero*, p. 667, in *Opere 1971-1983*, cit.). Parlando del romanzo "fascista" dell'amico e maestro, Sciascia sostiene: «Il fascismo era tante cose, e in tante cose appagava gli italiani. Le cinquecento lire di stipendio del medio impiegato statale, dell'insegnante, mai erano state tante come allora; la sicurezza pubblica appariva, e in parte era, tale da suscitare poi il nostalgico luogo comune che "si dormiva con le porte aperte"; nei consessi internazionali l'Italia fascista si assideva con un prestigio mai fino allora goduto – e bisogna aggiungere che un eguale prestigio il fascismo godeva tra gli intellettuali di tutto il mondo, escluso forse il solo Hemingway [...] bisogna considerare tutto quel che nel fascismo confluiva di peculiarmente italiano: storia, costume, idee, letteratura, sentimenti, risentimenti, illusioni. Anche tra loro contrastanti: ma appunto nel rappezzarli, nel farli stare assieme, si otteneva l'immagine di un vasto consenso da cui derivare un potere praticamente illimitato». Tutto ciò premesso, concludeva poi sulla contestuale volontà e impossibilità del Brancati di essere fascista (Cfr. *Leonardo Sciascia - Un romanzo "fascista" di Brancati* con Presentazione di Mark Chu in *AFM 3-2009*). La tendenza italiana al consenso fu peraltro criticata da Sciascia anche in occasione del «"compromesso storico", interpretato come criminosa collusione tra il più importante partito di governo e il principale d'opposizione per una più efficace repressione d'ogni possibile tentativo di cambiamento politico» (Onofri M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. VII). «E le dirò questa – per me terribile – verità», dichiara con crudezza Sciascia: «ancora oggi credo che una buona parte degli italiani (di destra, di sinistra, di centro) vivrebbe nel fascismo come dentro la propria pelle. [...] Un regime che non dia la preoccupazione di pensare, di valutare, di scegliere...». Ed è un regime il compromesso storico, conclude amaramente (Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., pp. 7-8).

<sup>210</sup> Scalia G., *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., p. 152.

canto, la sua avversione al fascismo «divenne netta, assoluta<sup>211</sup>». Ma come egli stesso ebbe a dire, «non sul piano ideologico, poiché non sono mai riuscito ad accettare integralmente una ideologia, a risolvere tutto in essa; ma sul piano sentimentale, morale, intellettuale»<sup>212</sup>.

Le *Favole* contengono in germe tutta quella lotta ingaggiata dallo scrittore contro l'ingiustizia che si concretizza in denuncia dell'ingiustizia, attraverso l'unica arma possibile per lui, ossia la forza delle parole, la letteratura<sup>213</sup>. Il problema

---

<sup>211</sup> Questo accadde con la guerra di Spagna: «Avevo la Spagna nel cuore. [...] E a pensare che c'erano contadini e artigiani del mio paese, d'ogni parte d'Italia, che andavano a morire per il fascismo, mi sentivo pieno d'odio. Ci andavano per fame. Li conoscevo. Non c'era lavoro, e il duce offriva loro il lavoro della guerra. Erano carichi di figli, disperati; se andava bene, la moglie avrebbe fatto trovar loro, al ritorno, tre o quattromila lire messe da parte; e il duce li avrebbe certo compensati con un posticino di bidello o di usciere. Ma per due o tre del mio paese la cosa andò male, in Spagna ci restarono, morirono in Spagna di piombo per non morire di fame in Italia» (Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 43).

<sup>212</sup> Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 9.

<sup>213</sup> Ciò porta alle ragioni per le quali Sciascia ha deciso di dedicarsi alla scrittura. A favorire in qualche modo la sua inclinazione fu l'essere cresciuto in un «ambiente femminile», tra i muri della casa, luogo privilegiato per assistere all'osservazione diretta delle cose e delle persone: «io vi restavo in mezzo alle donne, ascoltavo senza aprir bocca, e finivo per sapere tutto ciò che avveniva in paese [...]. Dopotutto, la letteratura non è forse un'immensa raccolta di malignità? Sicché, la gente veniva, dava la stura alle storie, e io vedevo sfilare sotto il mio microscopio tutte le passioni, i drammi familiari, l'intimità altrui. Me ne è rimasta un'insaziabile curiosità per i minimi aspetti della vita. Ed è così che sono diventato scrittore: si tratta di un'attività infinitamente più facile, quando si cresce in mezzo alle donne» (Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 86). L'incontro con la scrittura tra i banchi di scuola fu magico, e Sciascia non può dimenticare il legame quasi feticistico con tutti gli strumenti dello scrivere: matite, quaderni, penne, e l'inchiostro che amava sopra ogni cosa e forse lo beveva addirittura tanto ne ricorda ancora il sapore.

Quel mestiere dello scrivere che lo diletta – «quando non mi diverto, la pagina non viene» – è però un fatto serio che lo impegna innanzitutto davanti a se stesso, «perché non si può prendersi gioco di se stessi (*Ibid.* pp. 72-74). Ma la scrittura non è solo piacere, è anche, e soprattutto, libertà e riscatto da quel sistema che gli altri considerano vita e che per lui invece è morte: la scuola prima e l'ufficio poi sono «*forma*, scissa dalla *vita*», nel mentre la letteratura è «*la vita* che si fa *forma*». In tutta la produzione sciasciana si ha una continua riproposizione del rapporto individuo/potere, e ciò a partire dalle *Favole* dove il problema della giustizia è insito nella struttura e nella origine stessa del genere favolistico; e se nelle *Cronache scolastiche* lo «stratagemma» escogitato dall'autore per superare il disagio della sua condizione è quello di ricorrere alla descrizione di sé maestro e dei suoi alunni, tale disagio non viene superato *tout court* ma anzi si ripropone con nuova linfa in tutte le opere future incarnato ora dal Bellodi de *Il giorno della civetta*, ora dall'ispettore di polizia Rogas de *Il confesso*, o dall'insegnante di lettere di *A ciascuno*

della giustizia è centrale nella ideologia letteraria sciasciana e per niente riconducibile, solo e compiutamente, al filone investigativo del fenomeno mafioso. L'indagine sulla mafia – che non risolve assolutamente tutta la complessità creativa sciasciana – si inserisce all'interno del vasto magma oscuro dell'ingiustizia.

Svelare le ragioni dei delitti di mafia e dello stesso comportamento mafioso significa dunque mettere allo scoperto le ragioni che generano l'ingiustizia sociale. Quest'opera di decifrazione, di dissocultamento, viene condotta dal romanziere in forma metaforica, cioè rappresentando personaggi e vicende; ma vi è sempre in lui viva un'ansia sottesa all'invenzione, una volontà di chiarezza morale. Perciò Sciascia poté essere definito come uno scrittore illuminista; e d'altronde uno dei suoi autori preferiti fu proprio Voltaire, di cui parafrasò un racconto famoso nella sua favola per adulti intitolata *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977)<sup>214</sup>.

Nel contesto storico del fascismo e soprattutto nel processo di interiorizzazione e di coscientizzazione che coinvolse il giovane uomo Sciascia, nacque il suo «primo lemma», sulla cui data di composizione in realtà l'autore non fornisce

---

*il suo ecc.*, «tutta gente che mangia il pane del governo e viene sconfitta nella sua azione a favore della giustizia». In definitiva, ciò che Sciascia non può individualmente contro il potere, lo fa in un processo di riscatto attraverso il linguaggio universale della letteratura. La scrittura diventa azione consapevole di giustizia, perché se molti scrivono e molti dei suoi personaggi per ragioni diverse lo fanno, solo lo scrittore è consapevole di cosa sia la scrittura e solo allo scrittore importa della giustizia (Ambroise C., *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, Milano, 1974, pp. 55-59). Così nella introduzione a *Le parrocchie di Regalpetra* (cit., pp. 9-10) egli afferma: «Ho tentato di raccontare qualcosa della vita di un paese che amo, e spero di aver dato il senso di quanto lontana sia questa vita dalla libertà e dalla giustizia, cioè dalla ragione. La povera gente di questo paese ha una gran fede nella scrittura, dice – basta un colpo di penna – come dicesse – un colpo di spada – e crede che un colpo vibratile ed esatto della penna basti a ristabilire un diritto, a fugare l'ingiustizia e il sopruso. [...] Certo, un po' di fede nelle cose scritte ce l'ho anch'io come la povera gente di Regalpetra: e questa è la sola giustificazione che avanzo per queste pagine».

<sup>214</sup> Frosini V., *Sciascia e la giustizia*, in AA. VV. *Sciascia. Scrittura e verità*, Atti del Convegno, Palermo, 1990, Dario Flaccovio Editore, 1991, p 125.

indicazioni ma che fu con ogni probabilità elaborato dopo la guerra, sebbene maturato negli anni precedenti e radicato in tutta la sua fanciullezza.

Le *Favole della dittatura* sono ventisette brevi componimenti pubblicati nel 1950 presso l'editore romano Bardi<sup>215</sup>; l'opera è poco nota e comunque dimenticata, "soffocata" dalle opere del grande Sciascia e anche dalla volontà dell'autore che, ritenendola imperfetta, volle escluderla dalle *Opere* che Bompiani pubblicò nel 1987 a cura di Claude Ambroise e che raccoglievano tutta la produzione sciasciana a partire, però, dal volume *Le parrocchie di Regalpetra* che è del 1956. In questo contesto più che reputare le *Favole* un'opera "minore", si preferisce evidenziarne la tipicità consistente innanzitutto nella scelta del genere favolistico<sup>216</sup> – a guerra ultimata e a conclusione della drammatica esperienza della dittatura fascista – come se la parola del giovane scrittore temesse ancora di svelarsi liberamente. Le *Favole* sono senz'altro un'opera di sperimentazione e di "apprendistato", peraltro poco lette e anche poco comprese, tanto che in alcune biografie, quando menzionate, sono citate come poesie<sup>217</sup>; tuttavia, in esse si

---

<sup>215</sup> Furono poi ripubblicate nel 1982 dall'editore Sellerio in sole 300 copie numerate da distribuire agli amici, l'edizione conteneva anche la recensione di Pasolini pubblicata su "La libertà d'Italia" il 9 marzo 1951 da cui sembra si possa datare l'amicizia tra i due scrittori. È del 1997 la pubblicazione da parte della Adelphi, alla cui edizione si farà riferimento nell'analisi testuale, che ha raccolto in unico volume le *Favole della dittatura* e le poesie *La Sicilia, il suo cuore*, seconda opera dell'autore, pubblicata per la prima volta nel 1952.

<sup>216</sup> In questa scelta c'è con ogni evidenza l'influenza del maestro Brancati, che Sciascia considera modello di scrittore e al quale nelle *Favole* egli rende omaggio col suo rifiuto di ogni tipo di dittatura e con l'individuazione delle caratteristiche tipiche delle società che si trovano sotto la dittatura, ossia la stupidità, il servilismo e il conformismo (cfr. la Presentazione di Mark Chu a *Leonardo Sciascia - Un romanzo "fascista" di Brancati*, cit.).

<sup>217</sup> Ciò si deve probabilmente alle stesse parole di Sciascia: «Ecco, negli anni '50 avevo fatto pubblicare a mie spese un libricino di poesie (sic!), con favole esopiane, sul fascismo. Una per pagina, si chiamava *Favole della dittatura*, è un libro che non ho neppure io. Un mio amico lo dette a Pasolini e lui scrisse un articolo che era più lungo del libro stesso. Sì, lì nacque il nostro rapporto» (cfr. *La Palma va a nord*, a cura di Valter Vecelio, Edizioni Quaderni Radicali, 2, 1981). Ma si deve anche alla struttura delle favole caratterizzate oltre che dalla brevità del testo anche da un epilogo lirico per come

ritrovano alcuni importanti caratteri dello Sciascia maturo e in particolare due aspetti che costituiscono i caratteri essenziali e distintivi del genere favolistico, ossia l'intento pedagogico e morale, non moralistico, della narrazione, e la brevità del racconto e delle proposizioni.

Una lettura critica di Sciascia, scrittore morale, deve partire proprio dalle *Favole*, dove chiaramente si comincia a delineare quella ricerca della verità e della giustizia che fu alla base della vita e di tutta l'opera dell'intellettuale agrigentino. «Dimensione di grande scrittore morale» perché «un filo conduttore manzoniano<sup>218</sup> lo si scorge sempre dentro la sua "sicilianità" e dentro le sue famose "allucinazioni" pirandelliane»: la giustizia, nonostante i suoi tanti «detectives», è difficile da ottenere, una giustizia irraggiungibile e «impossibile» come insegna il mondo favolistico di ogni tempo; un mondo morale popolato da tanti «fra Cristofori assetati di giustizia, continuamente sconfitti»<sup>219</sup>.

Un mondo che, dall'impossibilità favolistica, tenderà mano mano a qualificarsi sempre più come utopistico, un luogo «non luogo», dunque, confermandosi la

---

evidenziato anche da Pasolini (cfr. *Dittatura in fiaba*, in Sciascia L., *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, cit.).

<sup>218</sup> «Se mi si chiedesse a quale corrente di scrittori appartengo, e dovessi limitarmi a un solo nome, farei senza dubbio quello di Manzoni», dichiara con fermezza Sciascia che dello scrittore lombardo apprezza la capacità di saper cogliere nel profondo la verità. *I promessi sposi* non sono stati veramente compresi: «si tratta di un'opera inquieta, che racchiude un'impetosa analisi della società italiana di ieri e di oggi e delle sue componenti più significative. Un libro, un'opera che contiene tutta l'Italia...» (Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., pp. 77 e 83). E c'è da chiedersi: «non è manzoniano questo scrivere sempre lo stesso libro sinfonia sulla giustizia-verità impossibile che approda allo stesso grido della *Colonna infame*?». D'altra parte, «proprio l'interesse per la *Colonna infame* fa da "spia" alla dimensione classica e manzoniana del suo lavoro». Ancora, c'è da domandarsi «se non sia il caso di vedere Sciascia fuori dai vecchi schemi. Magari chiedendoci se [...] non sia giunto ad esprimere il massimo della sua vera vocazione come scrittore morale e cristiano» (Cavallari A., *Sciascia all'incrocio con Manzoni*, in Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, cit., pp. 244-245 e 247). Al di là di ogni considerazione, Sciascia «certamente fu un laico, ma non faceva una religione del suo laicismo, tenendo egli gran conto dei valori tradizionali della religione e il mistero e l'ineffabilità delle ragioni ultime» (Muccioli N., *Lo stile in Leonardo Sciascia*, in AA. VV. *Sciascia. Scrittura e verità*, cit., p. 131).

<sup>219</sup> Cavallari A., *Sciascia all'incrocio con Manzoni*, cit., p. 244.

funzione della scrittura in ogni caso «al servizio della verità, che è sua autentica vocazione di scrittore», e così «scandagliare» una volta ancora e dopo di nuovo «scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano della giustizia»<sup>220</sup>.

La *brevitas*, tipica del genere favolistico, è rigorosamente «rispettata»<sup>221</sup> nelle *Favole* ma costituisce anche una peculiarità di tutta la scrittura di Sciascia, il quale non amava il “dire” superfluo bensì andare all’essenzialità dei contenuti. Questo modo di raccontare fa parte della natura dello scrittore che schematizza con rigore il suo lavoro, scrivendo solo d’estate a Racalmuto dalle due alle quattro o cinque ore, senza costringersi a farlo se non ha voglia (anche questo è funzionale alla riuscita della scrittura perché il lettore percepisce chiaramente la noia e lo sforzo di chi scrive); crea poche pagine per volta, «molto lentamente, apportando poche correzioni e senza mai riscriverle». I libri di Sciascia, infatti, sono “usciti” così come li leggiamo dalla penna dello scrittore che non ha mai rimaneggiato nessuna delle sue opere, facendo magari stesure successive alla prima<sup>222</sup>.

Sostanzialità nel racconto, come mostra anche la lunghezza dei suoi libri, mai eccessiva, e solo conforme a ciò che vuole comunicare al lettore, come è il caso, ad esempio, di *Morte dell’inquisitore* che pur rappresentando un cruccio per l’autore – «un libro non finito» egli lo definisce – non è stato mai perfezionato. Sciascia non ha avuto l’ardire o più semplicemente la voglia di riprenderlo in mano e riscriverlo, come più volte è stato tentato di fare, magari «aspettando di scoprire ancora qualcosa»<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> Muccioli N., *Lo stile in Leonardo Sciascia*, cit., pp. 134-135.

<sup>221</sup> Scalia G., *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., p. 153.

<sup>222</sup> Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., pp. 71-73 e 80.

<sup>223</sup> Sciascia L., *Morte dell’inquisitore*, Prefazione, Adelphi, Milano, 1992, p. 7.

L'essenzialità è anche nella struttura della frase, volutamente semplice e lapidaria, perché come egli ebbe a dire cominciò «a pubblicare dopo i trent'anni, cioè dopo aver scontato in privato tutti i possibili latinucci che si imponevano a quelli della [sua] generazione», raggiungendo una capacità di «ordinare razionalmente il conosciuto [...] e di documentare e raccontare con buona tecnica»<sup>224</sup> in una modernità di linguaggio ancora oggi sorprendente.

I brevi testi delle favole sciasciane sono preceduti da due citazioni<sup>225</sup> che immettono prepotentemente nel messaggio che il giovane autore senza riserve vuole comunicare, ossia il rifiuto di ogni dittatura. La prima epigrafe, tratta da *La fattoria degli animali* (1945) di Orwell, richiama l'esperienza dello stalinismo che viene rappresentata nella metafora della favola politica dalla società di eguali guidata dai maiali i quali, in nome del bene comune, impongono una dittatura ben peggiore della precedente. La consapevolezza da parte delle vittime della drammatica metamorfosi – «Non c'era da chiedersi ora che cosa fosse successo al viso degli animali. Le creature di fuori guardavano dal maiale all'uomo, dall'uomo al maiale e ancora dal maiale all'uomo, ma già era loro impossibile distinguere fra i due» – e dunque della assoluta identità tra l'uomo e la bestia, porta inevitabilmente alla fine di un'utopia collettiva<sup>226</sup>.

---

<sup>224</sup> Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, Prefazione, cit., p. 4.

<sup>225</sup> L'autore non rinuncia mai a far precedere le sue opere da epigrafi, che costituiscono un particolare tipo di citazioni all'interno della casistica sciasciana. Esse svolgono «la funzione, paragonabile a quella svolta dall'*ouverture* nell'opera musicale, di anticipare al lettore il senso profondo di quanto leggerà, di confidargli preliminarmente temi e significati» (Ricorda R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in "Studi novecenteschi", VI, n. 16, 1977, p. 63).

<sup>226</sup> Della delusione per la fine del mito sovietico, Sciascia parla nel racconto *La morte di Stalin* (pubblicato nel 1958 in *Gli zii di Sicilia* insieme ai racconti *La zia d'America* e *Il quarantotto*) che prende spunto, come dichiarato dallo stesso autore, dall'amicizia «per un vecchio comunista che, dopo la pubblicazione del Rapporto Krusciov, si recava devotamente ogni mattino alla sezione del partito comunista per assicurarsi che il ritratto di Stalin non fosse stato rimosso» (Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di*

L'altra epigrafe è di Leo Longanesi: «Gli storici futuri leggeranno giornali, libri, consulteranno documenti d'ogni sorta ma nessuno saprà capire quel che ci è accaduto. Come tramandare ai posteri la faccia di F. quando è in divisa di gerarca e scende dall'automobile?». Tratta da *Parliamo dell'elefante* (1947) come "frammenti di un diario", così recita il sottotitolo dell'opera, racconta non senza una certa ironia gli anni cruciali tra il 1938 e il 1946, dando un realistico spaccato della società italiana fascista attraverso riflessioni, appunti, incontri, personaggi famosi e umili, avvenimenti, spesso annotati anche impulsivamente nell'emozione del momento. Anche in questo caso, l'animale antropomorfizzato diventa l'unica possibilità di accesso alla parola, come evidenzia l'elefante del titolo che rappresenta «la sola bestia di una certa importanza di cui si possa parlare, in questi tempi, senza pericolo»<sup>227</sup>.

Ma le due epigrafi svolgono anche l'importante funzione di indicare «il duplice registro che struttura l'intero libretto e, talvolta, la singola favola: lo storico-satirico e l'allegorico-metafisico, in virtù del quale le allusioni al regime da poco depresso si risolvono in una profonda meditazione sul Potere e sulla sua eterna logica, perdendo la loro concreta determinazione»<sup>228</sup>. E soprattutto introducono nel mondo esopiano, cupo e senza prospettive – che nega qui la fiducia volteriana –

---

*Marcelle Padovani*, cit., p. 69). In tal modo pare sfatata la convinzione che anche lui fosse stato colpito da quella crisi che aveva investito negli anni cinquanta molti intellettuali: «*La morte di Stalin* è la crisi di un comunista militante, non adombra la mia», risponde in un'intervista del 1974 pubblicata su "La Fiera Letteraria". In ogni caso, nel racconto viene assunta la prospettiva interiore del vecchio calzolaio Calogero Schirò che nella Racalmuto sciasciana in un'atmosfera di sogno e inganno «ci guida alla revisione storica»; la delusione è quella di un «fanciullo» e rende «adulto» il protagonista a cui «preme dimostrare quanto grave, doloroso sia stato il trauma patito dai testimoni veri d'una fede nella scoperta della verità su Stalin» (Cattanei L., *Leonardo Sciascia*, cit., p. 50).

<sup>227</sup> Longanesi L., *Parliamo dell'elefante (Frammenti di un diario)*, Longanesi, Milano, 1983, dalla citazione di Grimm, *Correspondance*, p. 8.

<sup>228</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 24.

e se possibile rappresentato, ancor più pessimisticamente, come il peggiore e il più disumano dei mondi possibili.

Il modello seguito è quello della favolistica fedriana – come evidenziato dal «*superior stabat lupus*»<sup>229</sup> che segna l'*incipit* del primo componimento – in una originale elaborazione e interpretazione e talvolta significativa riscrittura<sup>230</sup>, come accade nella favola che apre la raccolta capace di imprimere il «ritmo» a tutte le altre, e diventandone «quasi il presupposto»<sup>231</sup>.

*Superior stabat lupus*: e l'agnello lo vide nello specchio torbido dell'acqua. Lasciò di bere, e stette a fissare tremante quella terribile immagine specchiata. «Questa volta non ho tempo da perdere», disse il lupo: «Ed ho contro di te un argomento ben più valido dell'antico: so quel che pensi di me, e non provarti a negarlo». E d'un balzo gli fu sopra a lacerarlo<sup>232</sup>.

Le "regole" del gioco in questa favola d'esordio – che potremmo intitolare, con una frase tratta dal testo, terribile nella sua lapidarietà: «so quel che pensi» –

---

<sup>229</sup> Si tratta dell'*intertestualità* di genere: l'autore inserisce subito la propria opera all'interno della favolistica con il richiamo della nota locuzione latina fedriana. È un meccanismo consueto che sfrutta spesso la «memorabilità dell'*incipit*» (come ad esempio nel famoso esordio dell'*Eneide*) e, al di là della polemica sulla esistenza o meno dei generi (dalla assoluta canonizzazione cinquecentesca alla negazione crociana), avvalorata la concezione sistemica della letteratura per cui ogni opera non può essere letta, e non esiste, se non in rapporto alle altre preesistenti. Il problema della originalità evidentemente non si pone dal momento che l'*intertestualità* non si risolve in termini di «derivazione passiva», ma è «condizione fondamentale e imprescindibile della creazione letteraria» e presuppone un «processo di trasformazione». La nuova creazione letteraria si colloca proprio tra «la necessità della ripresa» altrui e la stessa necessità poi di superarla (cfr. Polacco M., *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998, pp. 8-10 e 25-33).

<sup>230</sup> La pratica della riscrittura, della parodia e della citazione è consueta allo Sciascia giovane e adulto. Come egli rispose al riguardo ad Ambroise: «Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno consapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere» (da *14 domande a Leonardo Sciascia* in *Opere 1956-1971*, cit., p. VIII).

<sup>231</sup> Scalia G., *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., p. 154.

<sup>232</sup> Sciascia L., *Favole della dattatura*, cit., p. 37.

sono chiare: il *superior* ha sempre ragione per il fatto stesso di essere tale, il potere non ha bisogno di giustificazioni e spiegazioni. Ciò giustifica l'assenza, nella versione sciasciana, del *prologus* nel quale all'agnello veniva quanto meno data la possibilità, e la dignità, di prendere la parola e l'illusione di poterla utilizzare a propria difesa. L'assenza dell'antefatto viene imposta anche al lettore al quale si richiede di conoscere la storia del lupo e del povero agnello, se non vuole rimanere escluso dalla partita che si combatte in pochissime battute.

Il messaggio della favola è quello della tradizione esopica tramandato attraverso l'esempio latino: non c'è speranza per il debole, in una assoluta stagnazione delle logiche del potere che si perpetra sempre uguale a se stesso nelle società di ieri e di oggi. Il risultato è un mondo assolutamente statico che non lascia alcuna possibilità di riscatto e di fuga per l'*inferior*, nemmeno quelle date come verosimili dalla morale esopica – seppure in realtà utopisticamente ipotizzate – dell'astuzia e della prudenza, uniche armi nelle mani dei deboli, quando non si ha la forza della prevaricazione diventando a propria volta *superior*. La morale<sup>233</sup> nella rielaborazione moderna non c'è, e tuttavia proprio la sua assenza marca con forza il messaggio che si spande in tutto il breve testo, sicché ogni parola diventa pregnante dell'ineluttabilità di un destino aprioristicamente segnato. Troppo mite e persino comprensibile risuona al confronto la morale fedriana: «Haec propter illos scripta est homines fabula, qui fictis causis innocentes opprimunt», rispetto al pessimismo chiuso – un pessimismo anche storico<sup>234</sup> – innescato dal lupo contemporaneo, non semplicemente più feroce di

---

<sup>233</sup> Evidente la dissonanza rispetto al modello fedriano che ha sempre una morale esplicita inserita nella premessa o nella parte finale, laddove in Sciascia si assiste alla totale omissione di *promitio* ed *epimitio*.

<sup>234</sup> Scalia G., *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., p. 153.

quello antico, ma disumano, che non ha neppure bisogno di «*fictis causis*» ma soltanto di apparire nella sua «terribile immagine».

Sciaccia non ha bisogno di suggellare didatticamente una morale «sentenziosa o pedagogica», perché ogni sua favola «è come un frammento di un'allegoria disperata e lucida, e per così dire "cinica" (nel senso storico)».

Il maestro di Racalmuto insegna ed educa, certamente, ma non secondo il modello fedriano; e se «ha voluto accordarsi al "genere", così carico di memoria, di trasmissione popolare e di "variazioni" letterarie, ha subito sventato, come dire, il presupposto di genere. Non si sente un "nuovo" Fedro che, *philosophus fabularum*, muova al riso e proponga buoni consigli, ammaestri ed educi, o perori una vita prudente e giusta; né s'ingegni nell'ironia sapiente, nel "narrato" divertente pur con il suo peso di satira e di condanna, di esaltazione virtuosa»<sup>235</sup>. Sciaccia non educa alla maniera dei maestri di scuola, quella scuola dalla quale egli rifugge e dalla quale si sente rigettato, quella scuola lontana dai bisogni di maestri e alunni. Non educa a finti moralismi – di *fictis causis* è già piena la realtà – non accetta di educare a non educare. E così come ha lasciato la scuola, allo stesso modo lascia le *fictae fabulae* di Fedro e di quanti lo hanno preceduto, per un racconto che si fa volutamente avaro nei contenuti e nella forma, contraendosi nelle sue essenze, perché per dire ed educare servono pochi lemmi che mirino alla ragione e al cuore di chi vuole essere discente.

Le favole di Sciaccia sono tutt'altro che semplici, stringate e spesso oscure nella loro curata letterarietà, in una ellissi di unità strutturanti ritenute superflue e in un narrato stringente e serrato conforme ad un pubblico eletto che sappia

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 153.

ascoltare e voglia "lasciarsi educare", "quel" pubblico che desideri essere tale, universale e senza età, improbabilmente seduto tra i banchi di scuola.

Non si può che condividere quanto il Pancrazi sostenne per l'originario "dettato" del lupo e dell'agnello: «Fate che un nonno legga al suo nipotino la favola del lupo e dell'agnello; il nipotino sorride, ma solo il nonno sa ed intende»<sup>236</sup>, giudizio che si riconferma, ogni volta, ad ogni nuova versione, inedita per ogni epoca, seppure intimamente imparentata con il primigenio esopiano. La lezione vale anche per la coppia fedriana e per la variante trilussiana, *L'omo e el lupo*<sup>237</sup> – laddove l'uomo è *superior* non solo rispetto agli agnelli ma anche nei confronti del lupo il quale perde il tradizionale "pelo", *convertendosi* a diventare «bono» grazie all'«effetto maggico» delle stelle – capace di una amara ironia; e a maggior ragione deve applicarsi a quella sciasciana che si enuclea in un drammatico soliloquio. D'altro canto, la favola non è per i bambini: non c'è niente di più crudele di una favola che sia veramente favola. A meno che, come storicamente e con successo ampiamente sperimentato, non si aggiungano esornativi didattici o elementi fiabeschi in una generosa commistione di generi.

---

<sup>236</sup> Pancrazi P., *L'Esopo moderno*, cit., p. 24.

<sup>237</sup> Un vecchio Lupo, ner guardà le stelle, / diventò bono e se senti er dolore / d'avé scannato tante pecorelle. / (Tutte le cose belle / fanno un effetto maggico ner core.) / E diceva fra sé: - Pe' conto mio / sarei disposto a fa' la vota onesta: / però bisognerà che me travesta / perché nessuno sappia chi so' io. / Infatti puro l'Omo s'è convinto / che pe' sta' bene ar monno è necessaria / una certa vernice umanitaria / che copra la barbaria de l'istinto. - / E fisso in quell'idea / pijò la pelle d'un abbacchio morto / e ce se fece come una livrea: / poi, zitto zitto, entrò ner pecorume / che stava a magnà l'erba in riva ar fiume. / Mantenne la promessa: da quer giorno / fu l'amico più bono e più tranquillo / de l'agneletti che ciaveva intorno. / Benché stasse a diggiuno / nun je storse un capello e, manco a dillo, / nun se ne mise all'anima nessuno. / Ma una brutta matina / trovò tutte le pecore scannate / e un vecchio co' le mano insanguinate / che contrattava la carneficina. / - Eh! – disse allora – l'Omo è sempre quello: / prèdica la bontà, ma all'atto pratico / nun è che un lupo: un lupo diplomatico / che specula sur sangue de l'agnello! (Trilussa, *Poesie scelte*, cit., vol. II, pp. 247-248).

Pur nella “disumanizzazione” della morale tradizionale e nella “distintività” della funzione educativa, si riconferma anche nella favola sciasciana la tipica struttura binaria che si esplica anche nello spazio organizzato in un sopra/sotto ben distinto; il tempo, invece, è solo il presente, stringente («d’un balzo gli fu sopra»), senza concessioni di repliche («Questa volta non ho tempo da perdere») da parte del potente che ritiene il passato del tutto marginale e superfluo.

L’opposizione buono/cattivo<sup>238</sup> dei due animali ricorda le due figure dell’inquisitore e dell’inquisito, «ricorrenti nella produzione successiva di Sciascia»<sup>239</sup> e rappresentative di una realtà che «è lungi dal non esistere più nel mondo»<sup>240</sup>. Quando si parla di inquisizione – «con iniziale minuscola» – bisogna essere davvero molto cauti, perché «molti galantuomini si sentono chiamare per nome, cognome e numero di tessera del partito cui sono iscritti»<sup>241</sup>.

Le logiche che legano persecutore e perseguitato sono quelle antiche, universalmente note: il potere non può instaurarsi senza la complicità degli

---

<sup>238</sup> Il buono e il cattivo hanno sempre fatto parte dell’«universo» di Sciascia, come recita il titolo di un articolo di Pasolini uscito su il “Tempo”, 24 gennaio 1975 (cfr. Pasolini P. P., *Il buono e il cattivo nell’universo di Sciascia*, in Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l’aspra verità*, cit., pp. 311- 314) e ciò a partire dalle *Favole* dove i due poli dicotomici si confrontano in un modo che si potrebbe definire arcaico attraverso una manifesta e leale, sia pur crudele, espressione delle regole del gioco. Permangono in tutta la produzione successiva evolvendosi in figure raffinate ma conservando di fatto le funzioni originarie; così ad esempio il tremante agnello senza parola diventa testimone, detective o giustiziere. Il buono in ogni caso in Sciascia «è chi non accetta una condizione tradizionale fondata sull’ingiustizia», nel mentre il cattivo è colui che accetta le regole del gioco del potere per trarne vantaggio a discapito altrui. Sciascia in quanto “descrittore” di tali logiche esprime un giudizio sul mondo, è un moralista: moralismo non moralistico però, giacché non è cristiano, «moralismo meridionale» dal carattere decisamente «civico» e fondato «su una più arcaica morale dell’onore».

<sup>239</sup> Rodler L., *La favola*, cit., p. 105.

<sup>240</sup> Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 130.

<sup>241</sup> Sciascia L., *Morte dell’inquisitore*, Prefazione, cit., p. 8.

sciocchi<sup>242</sup> e scardina e logora, subdolamente, tanto da «riuscire a fare di un uomo religioso [...] un uomo assolutamente irreligioso, radicalmente ateo»<sup>243</sup>; ma il potere ha bisogno, soprattutto, di impavidi, di «una così vasta rete di spie (tra i nobili, tra i civili, tra gli *onesti*) da fare impallidire»<sup>244</sup>, e non può a tal riguardo non venire alla memoria quella atmosfera di sospetto di cui Alvaro ha dato autorevole testimonianza ne *L'uomo è forte* (significativo l'aggettivo "forte" che sostituisce "ha paura" della versione originale).

Nel racconto di Sciascia, tuttavia, si assiste a un rovesciamento delle antiche regole – e forse è questo il motivo che gli fa dire che è la cosa più cara tra quelle che ha scritto –, affermandosi prepotentemente la dignità di un uomo, suo concittadino e «antenato ideale», l'eretico fra Diego La Matina che non doveva più abbandonarlo.

Per quattro volte fra Diego se la cavò abiurando (la terza in realtà il tribunale punì l'ostinazione, non potendo punire l'eresia, e l'inquisito si fece cinque anni di galera); le regole del potere vengono addirittura beffate quando l'inquisitore viene ucciso per mano dell'eretico e infine ribaltate – nonostante morisse «vivo *abrugiato*»<sup>245</sup> e le sue ceneri fossero disperse al vento – dalla intelligenza e dalla resistenza del condannato<sup>246</sup>.

---

<sup>242</sup> Lo stesso tribunale dell'Inquisizione viene definito sciocco, e «tutt'altro che santo, fu possibile perché mancò ogni forza mentale intorno ad esso. Non ci fu in realtà nessuna eresia da combattere ...» (*Ibid.*, p. 35).

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>246</sup> «Non era dunque un ignorante: disputava coi primi teologi di Palermo; per mesi, per anni, tra le blandizie e sotto la tortura, respinse le loro persuasioni, rispose con le sue alle loro ragioni. E nelle ultime ore della sua vita ne *straccò* addirittura dieci: dieci dotti teologi [...] furono straccati da un uomo il cui corpo e la cui mente avevano subito per quattordici anni durissime e atroci prove; da un uomo che da mesi, e ancora in quel momento, e fino alla morte per fuoco che tra qualche ora avrebbe avuto, stava legato con ceppi di ferro ad una forte sedia di castagnolo» (*Ibid.*, pp. 89-90).

Ogni possibilità di cambiamento è vana, non ci sono speranze per l'*inferior*, è questo il messaggio del secondo componimento che si struttura anch'esso secondo una struttura binaria: il primo passo inneggia all'amore tra gli animali in «un tripudio dolcissimo» e «una fraterna agape vegetariana»; si contrappone nella seconda parte il ristabilirsi delle antiche regole («la cosa si metteva come per l'antico»), la speranza c'è ancora ma è appena un sussurro, una speranza che si fa «tremula», e il nuovo regno ritorna ai segni del passato. È sempre il *superior* a tenere le redini del potere: «fondatore del nuovo regno» è lui che decide di abbandonare il “vegetariano” per ritornare alla buona vecchia “carne”. «E gli affondò i denti nel dorso»: questa la clausola morale della seconda favola.

Le scimmie predicarono l'ordine nuovo, il regno della pace. E tra i primi entusiasti furono la tigre il gatto il nibbio. Poco a poco, tutti gli altri animali si convinsero. E fu un tripudio dolcissimo, una fraterna agape vegetariana.

Ma un giorno il topo, urbanamente scherzando col gatto, si trovò rovesciato sotto le unghie del recente amico. Capì che la cosa si metteva come per l'antico. Con tremula speranza ricordò al gatto i principi del nuovo regno. «Sì,» rispose il gatto «ma io sono un fondatore del nuovo regno». E gli affondò i denti nel dorso.<sup>247</sup>

È la crudeltà di chi gode a far del male che viene suggellata in questo testo, la crudeltà peggiore, gratuita e fine a se stessa. È la miseria più bassa di chi esercita la forza per il solo gusto del predominio.

Nessun nuovo regno, dunque, solo “nel luogo che non c'è” (o nelle moderne favole romanzesche) gatto e topo siederanno alla stessa mensa. In quelle sciasciane, secondo la migliore tradizione favolistica, il gatto rimarrà gatto e il topo topo, senza possibilità di varchi nella forma chiusa del più cupo pessimismo.

---

<sup>247</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 38.

Ancora un gatto è protagonista nella favola che segue; mosso da una inconsueta bonomia verso il suo canarino, desiste dal mangiarlo. Il felino non contravviene alla morale favolistica tradizionale, piuttosto, opportunisticamente, valuta il beneficio che ne ottiene (un canto delizioso) che, almeno «per ora», è superiore a quello del gusto della carne dell'indifeso volatile; d'altronde, non è senza importanza che mentre il canto si ripete ogni giorno (addolcendo la «vecchia noia», rimane il dubbio se sia vecchio il gatto o la noia!), il povero uccello può essere mangiato una sola volta. In ogni caso, il canarino, chiuso in gabbia, un vanto da mostrare agli amici venuti in visita, non ha diritto di parola. La voce è solo per cantare.

Presso la gabbia del canarino, il gatto di casa spiegava ad un suo amico in visita: «Certo, mi piacerebbe tanto mangiarlo. Ma per ora non ci tento; il suo canto è delizioso, addolcisce spesso la mia vecchia noia»<sup>248</sup>.

Si può ben dire che il canarino ha salva la vita grazie al dono della sua voce. Le arti sono spesso, come la storia delle dittature dimostra, l'unico strumento di difesa e consolazione dei deboli contro i forti. E se in questo caso particolare è la musica, nella favola che segue è la poesia:

L'asino aveva una sensibilissima anima, trovava persino dei versi. Ma quando il padrone morì, confidava: «Gli volevo bene; ogni sua bastonata mi creava una rima»<sup>249</sup>.

In essa il rapporto letteratura/potere (versi vs bastonate) si suggella nella figura dell'asino a cui l'autore attribuisce originalmente «una sensibilissima anima»<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 40.

Da evidenziare, inoltre, la rappresentazione del bozzetto dal punto di vista dell'*inferior*, il quale ha il privilegio concessogli dalla poesia di poter parlare a differenza del *superior* che rimane sullo sfondo.

Diversamente dall'agnello e dal canarino, nella favola più raffinata della volpe e del corvo è addirittura l'*inferior* a prevaricare, almeno verbalmente, il *superior* in virtù della forza della sua cultura. Il potere di ogni età e colore non può fare a meno del sostegno della cultura ed emblematica fu al riguardo l'azione di Mussolini che ottenne il consenso popolare, utilizzando le tecniche di intervento della psicologia di massa di cui era esperto e approfittando opportunamente dell'inerzia intellettuale<sup>251</sup>.

La volpe derideva il corvo per il suo nero. «Vedessi che effetto, quando mi poso sul candido busto di Minerva» gracchiò il corvo.

La volpe non sapeva di Edgar Poe; ma dentro sentì come una stridula incrinatura di gelo<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> L'asino nella favola classica è generalmente rappresentato come un animale ingenuo e credulone, fiducioso nella giustizia; continuamente beffato, di solito muore di stenti o sbranato dal più forte, e non riesce a mutare il suo destino di *inferior* nemmeno dopo la morte, dal momento che con la sua pelle si costruiscono tamburi. Se in Esopo la caratterizzazione dell'asino non esce da questo rigido schema, in Fedro l'animale sembra quanto meno poter aspirare di difendersi contro il più forte. Così nella raffigurazione esopiana molto raramente impersona la furbizia come nel caso, che si ritiene unico, in cui si finge zoppo per poter sferrare un calcio sulla bocca del lupo, facendogli saltare tutti i denti e scampando in tal modo la morte (cfr. Esopo, *Favole*, cit., pp. 308-309); nel mentre nella favolistica fedriana, oltre a un asino con le caratteristiche consolidate dalla tradizione precedente, è possibile incontrare in più occasioni anche un asino astuto e irriverente, se non addirittura schernitore, e anche sensibile verso l'arte come nella favola *L'asino e la lira* (fa parte dell'*Appendix Perottina*) in cui si racconta di un asino che, trovata casualmente una lira e pizzicate con lo zoccolo le corde, sente fuoriuscire dei suoni, e sebbene l'animale per sua stessa ammissione non conosca la musica è tuttavia in grado di apprezzarne la bellezza («bella res») e la divina melodia.

<sup>251</sup> Cfr. Falco P., *Letteratura popolare fascista. I ricorsi della narrativa del consenso in Italia e in Calabria*, Periferia, Cosenza, 1994.

<sup>252</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 43.

Il non sapere<sup>253</sup> crea nel *superior* un senso di impotenza, «stridula incrinatura di gelo», insanabile come mostra il contrasto della sinestesia. È la cultura l'unica possibilità di riscatto e di salvezza per l'*inferior*: sembra questa la strada indicata da Sciascia per uscire dall'inferno dantesco in cui le sue favole fanno precipitare il lettore. D'altro canto, lo schiavo Esopo non ebbe il diritto di parola in virtù, soltanto, della sua capacità di dire?

Il corvo sa e riesce a sovvertire la derisione della volpe facendo diventare motivo di vanto «il suo nero», con la contestuale «trasformazione dell'occhio estetico in sguardo etico». È la parola a vincere: «dinanzi alla dittatura della violenza» il debole sfrutta la sua perizia nella «retorica allusiva che raggela la potenzialità distruttiva dell'ignoranza». L'*inferior*, certamente, in questo caso, parla «ma nessuno garantisce la verità della comunicazione». E il genere favolistico si riconferma nel suo «antico valore di veicolo di una libertà almeno verbale»<sup>254</sup>.

La citazione<sup>255</sup> ha un valore sostanziale nella scrittura, non solo favolistica, di Sciascia, potenziando, «con la testimonianza della cultura, una scrittura

---

<sup>253</sup> La volpe non conosce *Il corvo*, poesia principale della raccolta *Il corvo ed altre poesie*. Lirica dal ritmo indimenticabile, soprattutto se letta in originale, e dall'atmosfera suggestiva e irrealista, introduce allo stato di pazzia cui si avvia il protagonista per la perdita inconsolabile della donna amata. Il dolore è accentuato dalla figura maestosa del corvo che in una notte cupa entra nella sua stanza, posandosi sul busto di Pallade. Diabolico e sinistro, profeta implacabile, all'uomo che lo interroga sulla sua sorte, l'uccello spettrale risponde monotonamente *Nevermore* («mai più»).

<sup>254</sup> Rodler L., *La favola*, cit., p. 106.

<sup>255</sup> È utilizzata in maniera sempre più frequente nei romanzi e nei racconti successivi, numerose sono ad esempio nel *Contesto* e ancor di più in *Todo modo*; nella produzione precedente la sua presenza è sporadica, è meno lunga, in ogni caso non strutturale e non integrata nel testo. Tale è la funzione della citazione da essere utilizzata da Sciascia anche in lingua originale, a testimonianza del fatto che l'inconoscibilità della realtà ha investito tutta la realtà, e sottintendendo anche una visione della letteratura come «spazio omogeneo». Opportuna anche la differenza con l'inserito che pure è ampiamente presente nelle opere di Sciascia, svolgendo però la funzione di allegato e spia di una componente saggistica (come ad esempio in *Morte dell'inquisitore*), certo non parte integrante del testo (cfr. Ricorda R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., pp. 59-93).

processuale che indaga il funzionamento dei rapporti umani in una realtà oscurata dalla soggettività dei forti»<sup>256</sup>.

In forma allusiva e implicita<sup>257</sup>, come nel caso del corvo di Poe, o esplicitata direttamente, la citazione svolge la funzione sovrastrutturale di dire altro dal letterale, creando un piano di significato più complesso rispetto a quello immediatamente fruibile. Evidente la difficoltà di “decifrazione” da parte del lettore, chiamato a «una sorta di gioco dell'intelligenza» e a intervenire in maniera del tutto inedita nonché attiva nel rapporto autore-testo-lettore.

Il “dire” altrui, integrato nel proprio testo, «velando la trasparenza del rapporto significante-significato, crea un linguaggio che non è certo agevole comprendere appieno, una scrittura che tende al crittogramma, sempre più diretta ai soli “addetti ai lavori”, in una nuova specie di ermetismo le cui intime motivazioni sono da ricercare in una crisi di sfiducia nei confronti della ragione, sconfitta e perdente di fronte ad una realtà fattasi incomprensibile e caotica».

La funzione è duplice: se da un lato rivela una sorta di sdoppiamento del personaggio che mostra il proprio disagio muovendosi quasi schizofrenicamente in una realtà parallela, sull'altro versante la profonda crisi della ragione «da dato storico, carattere peculiare della Sicilia, diviene fatto universale»<sup>258</sup>.

Di una sorta di racconto crittografato si può parlare a proposito della favola della tartaruga e di Achille, innervosito dal «trucco» del filosofo di cui non viene rivelato il nome, presupponendo l'esistenza di un lettore acculturato. Il riferimento è evidentemente al famoso paradosso di Achille e della tartaruga formulato da

---

<sup>256</sup> Rodler L., *La favola*, cit., p. 105.

<sup>257</sup> In questo caso risponde «al principio dell'analogia, o ad un *come* implicito», il livello è quello della similitudine (Ricorda R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 69).

<sup>258</sup> *Ibid.*, pp. 81, 86.

Zenone, secondo cui se la tartaruga parte con un vantaggio su Achille, questi non potrà mai raggiungerla nemmeno dopo un tempo infinito. Nel contesto della favola sciasciana non interessa che questo non sia vero; ciò che importa è la citazione – il riferimento a un già noto e consolidato letterario – che inoltre si fa duplice rafforzata dal richiamo all'«altra» storia (il rimando è alla favola esopica della gara tra la lepre e la tartaruga; da notare anche qui la posizione di assoluta “indifferenza” dell'autore verso il lettore al quale viene richiesto un sapere pregresso: diversamente e senza riserve, è tagliato fuori dal rapporto di fruizione del testo) nella quale protagonista e vincente è ancora la tartaruga.

Il trucco del filosofo innervosì Achille. E la tartaruga: «Non gli dar retta; tutti sanno quanto sia veloce il tuo piede. Dovrei lagnarmi io, piuttosto. Inventarono altra volta una mia gara con la lepre; oggi questo filosofo lancia, per il mio vantaggio, il suo laccio al tuo piede. Ma io so appena camminare; e non c'è che la mia lunga vita a poter avere ragione del tuo piede»<sup>259</sup>.

Analoga struttura mostra questa favola rispetto a quella della volpe e del corvo: a parlare è soltanto la tartaruga in un monologo piuttosto lungo, considerata la brevità del racconto favolistico sciasciano: il debole in virtù del suo sapere sovverte almeno formalmente il millenario *status* di *inferior/superior*. E, tuttavia, la saggia tartaruga conosce e rispetta – ed è questa la morale – le regole del gioco della vita e con umiltà soggiace al piè veloce Achille.

La realtà è inafferrabile, anche da parte della parola, e ogni relazione letteratura/realtà intangibile. La parola ha ragione di esistere solo in rapporto a se stessa. Ciò spiega perché Sciascia giunge alla parodia: «il massiccio ricorso alle

---

<sup>259</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 55.

citazioni sta a testimoniare [...] proprio una utilizzazione al suo limite estremo sarcastica e parodistica di un materiale linguistico già dato e del bagaglio letterario del passato, il che presuppone una totale perdita di consistenza del mondo oggettivo, cui si sostituisce il pensiero che tutto fagocita e tutto assorbe»<sup>260</sup>.

Se nel precedente caso dell'asino ogni bastonata gli procurava una rima, nella favola che potremmo intitolare "il cane e la buona vernice" il cane da ogni calcio ricevuto dal proprio padrone ricava la voluttà di un odore gradevole che lo aiuta a superare il dolore («la pedata fu soltanto un odore»). Ma quando il padrone non usò più «la buona vernice alla trementina», ma un altro tipo che odorava di «torbido, come di petrolio e di sego, da allora le pedate riempiono il cane di disgusto».

Da anni il cane, quando pieno di noia si acculava ai piedi del padrone, amava la fresca sensazione che le scarpe gli davano: il padrone usando sempre una buona vernice alla trementina. Così, lentamente, il pensiero dei calci ricevuti e da ricevere, si fuse in quell'odore gradevole, acquistò una certa voluttà. La pedata fu soltanto un odore.

Ma un giorno il padrone usò altra vernice, di un odore più torbido, come di petrolio e di sego. Da allora le pedate riempiono il cane di disgusto.<sup>261</sup>

Anche in questo testo la condizione servile viene riproposta attraverso la morale del binarismo *inferior/superior* cui corrisponde analoga suddivisione dello spazio: il cane sta sotto, «ai piedi del padrone», nel mentre questi similmente al lupo occupa la parte privilegiata del sopra. Il tempo è quello indefinito e sempre presente della favolistica, evidenziato dalle espressioni indeterminate «da anni»,

---

<sup>260</sup> Ricorda R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 92.

<sup>261</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 48.

che dà l'avvio al primo capoverso della favola, e «da allora» con cui inizia la frase di chiusa. Al centro ci sono i «calci ricevuti e da ricevere», che in ogni tempo costituiscono l'essenzialità della condizione dell'*inferior*.

In un'altra favola – la più breve di tutta la raccolta, due sole frasi lapidarie – ricompare il cane che, questa volta, riveste i panni del *superior* – come a dire, ed è una morale sottesa anche in altri testi, che a seconda delle situazioni della vita si può essere *superior* o *inferior* e si deve imparare a essere ora l'uno ora l'altro – anche se solo nella mente di chi ha paura<sup>262</sup>.

Il cane abbaia alla luna. Ma l'usignolo per tutta la notte tacque di paura<sup>263</sup>.

Il messaggio è sempre il medesimo: il cane ha diritto di parola, laddove l'usignolo tace, e ciò basta a qualificare il primo come *superior*.

Sempre il cane, la luna, la paura sono protagonisti di un altro testo, che si presenta più articolato e discorsivo (da notare la formula d'attacco «c'era», tipica delle narrazioni fiabesche): il cane nella funzione di *fortior*, la luna che qui è «grande» e, secondo la migliore tradizione poetica, impassibile; la paura, vero alleato di ogni dittatura.

C'era luna grande; e il cane dell'ortolano e il coniglio, divisi dal filo spinato, quietamente parlamentarono. Disse il coniglio: «Gli ortaggi tu non li mangi; il padrone ti tratta a crusca e calci. La notte potresti serenamente dormire, lasciarmi un po' in pace tra le verdure e i melloni. Che tu mi faccia paura, non vuol dire che la tua sia migliore

---

<sup>262</sup> La paura è uno dei personaggi più rappresentativi del potere. Si ha paura di tutto, persino di una coda di lucertola mutilata, come rappresentata nell'apologo che segue: *Mutilata, la lucertola fuggi a nascondersi tra le pietre. Tra l'erba, la coda recisa si muoveva rapida e convulsa. «Schiacciala, presto» disse il contadino a suo figlio. «È maligna, la lucertola: la sua coda si agita per maledirci»* (*Ibid.*, p. 62).

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 41.

condizione della mia. Dovremmo riconoscerci fratelli». Il cane lo ascoltava, pigramente disteso, e il muso sulle zampe. E poi: «Quello che tu dici è vero; ma per me non c'è niente che valga il gusto di farti paura»<sup>264</sup>.

Il debole è rappresentato dal coniglio che tuttavia parla abbondantemente, osando anche sfidare il cane: il padrone (ecco il vero *superior*) «ti tratta a crusca e calci», e dal momento che la loro condizione è simile propone una sorta di alleanza, addirittura di fratellanza. A rimarcare la condivisione del medesimo stato servile è anche la struttura dello spazio: non c'è un sopra/sotto, i due animali sono «divisi dal filo spinato» in un "qui" e "là" tutto sommato fittizi dal momento che vivono uno "accanto" all'altro. Perciò, entrambi «quietamente» non parlarono, bensì «parlamentarono» (termine aspro e di spregio, apparentemente anche improprio se non venisse in mente, che l'autore considera la politica un'attività mediocre per mediocri).

La risposta del cane, laconica nella sua drammaticità, è la morale della storiella: sì, hai ragione, ma tu sei e devi rimanere coniglio, e a me rimane il «gusto di farti paura». C'è nel cane la eco di chi – come tante figure di gerarchi – serve pedissequamente il potere, senza avere alcun onore se non quello miserevole di stare dalla parte del potente e con lui "godere" nel fare del male.

Il fantasma della dittatura appena conclusa traspare in tutta la raccolta di favole che «possono essere lette come prolegomeni ad un'ontologia del dominio»<sup>265</sup>. Gli "ingredienti" ci sono tutti: all'apice della piramide, c'è la morte: dare la morte, che è prerogativa del forte:

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>265</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 26.

Dentro la trappola, una di quelle trappole a gabbia, il topo stava quieto, pieno di disgusto e di noia. L'uomo entrò in cucina e stette a guardarlo. Quando incontrò gli occhi dell'uomo, il topo capì che stava scegliendogli un genere di morte. «Poveretto», pensò «sta pensandoci più di me che debbo morire»<sup>266</sup>.

Al debole rimane l'ironia sulla sua sorte, permettendosi di dare del «poveretto» al suo carnefice cui spetta il "grattacapo" di decidere come egli debba morire.

Con la medesima ironia l'autore fa rispondere il bue al cavallo impiccione: «Va bene, mia moglie sarà la vacca che tu dici; ma indubbiamente l'amicizia del toro mi fa onore»<sup>267</sup>. Pur di conquistare l'amicizia del forte, si fa qualunque cosa, e va bene anche avere una moglie vacca!

Un'ironia che diventa scherno nel bozzetto della scimmia che si specchia nell'uomo «in divisa, chiuso e rigido dentro tanto splendore». L'animale non si lamenta della sua condizione anche se vive in gabbia: mangia bene, fa ginnastica, si diverte quando la gente va trovarla. Ma ha un forte desiderio: «avere un vestito come il suo»<sup>268</sup>. E mentre la divisa diventa balocco di una scimmia, l'antico "mito" della razza pura viene miseramente declassato a essere rappresentato da un vecchio cavallo pieno di acciacchi e guidaleschi, ridotto a mangiare gli avanzi di fieno dell'"impuro" mulo.

Pieno di guidaleschi e di acciacchi, il vecchio cavallo non si avvicinava alla mangiatoia se non quando il mulo se ne allontanava. E il mulo pensava: «Sì, la tua razza è pura; ma il fieno che mangi è quello che io ti lascio»<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 51.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 56.

Nella testa del potente si insinua come un tarlo il sospetto, che non risparmia nemmeno la propria madre (e la storia lo conferma):

Ancora implumi, la madre aveva gran fretta che i passerotti forzassero le ali al volo. Scorgendo il cane vigile sotto l'albero, al passerotto più furbo venne un brutto sospetto: «Nostra madre non ha voglia di tirarci su; forse si sentirebbe più libera, se noi cadessimo in bocca a questo cagnaccio»<sup>270</sup>.

Non c'è, allora, che l'adulazione quale medicamento per lenire le folli menti, e il modello Fedro, come si è già visto, in fatto di adulazione è un buon maestro. Si stia però ben attenti a mascherare l'adulazione sotto le parvenze di una «ammirazione giusta», perché così vuole il potente, e soprattutto guardarsi dal dire la verità:

La volpe dolcemente lo adulava, e il leone ascoltava con incantata compiacenza. E il cervo, candidamente: «Sire, Renardo vi inganna; non c'è parola sua che sia vera». Il leone, così inopportunamente sciolto dall'incanto, gli si volse feroce. «Sei uno sporco traditore» disse. «Non credi dunque che io sia magnifico, che io sia potente e giusto, terribile e buono? Ritieni dunque che io sia una scimmia, a non saper distinguere l'ammirazione giusta dall'adulazione vuota? Renardo è un buon suddito, e tu sei un consigliere malvagio». E ordinò il cervo fosse subito sbranato<sup>271</sup>.

Dittatura e servilismo, «i due termini complementari», sono presenti in queste «tavolette» e contro di essi Sciascia incide sapientemente la sua opera.

Ma cosa rimane di queste favolette che, come ricorda Pasolini, dieci anni fa «sarebbero servite unicamente a mandare al confino il loro autore»? L'attualità è nel «guardare le cose vicine col binocolo alla rovescia, rimpicciolendole in

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 59.

miniature dove esse trovano quella eternità a cui altrimenti non sarebbero ancora mature». L'attualità sciasciana sta insomma nel "come" si guarda a «quei tempi di abiezione»: attraverso una perizia di «gioco ed esercizio di raffinato evocatore», l'amarezza viene trasfusa nelle pagine contornate di molto bianco inciso col «gusto della forma chiusa, fissa, quasi ermetica, [...] uno dei rari modi di passiva resistenza».

«Il processo di poetizzazione» avviato da Trilussa e quasi portato a termine dall'altro romanesco Dell'Arco, viene perseguito anche da Sciascia attraverso la "depurazione" della favola «fino a farne uno squisito pretesto di fantasia».

Ciò che conta, in definitiva, è il «valore di poesia» di questi bozzetti, perché per il resto il genere favolistico è ridotto a fantasma di se stesso. «Molte di queste favole hanno la chiusura di brevi liriche, e richiamiamoci pure al quadretto alessandrino, alla maiolica orientale, o alla lirica popolare»<sup>272</sup>. E ad esempio spicca per la sua levità e grazia la favola della farfalla nella quale vi è il racconto di una bellezza che non può essere rubata, ma solo contemplata.

Sul ramo fiorito l'uomo colse la farfalla assorta. Un po' la tenne osservando il colore e il disegno delle ali. La lasciò poi libera, e guardò la polvere nero dorata che era rimasta attaccata alle sue dita. Danzandogli intorno, la farfalla pensò: «Va' a lavarti la mano, ora; codesta polvere è soltanto sulle mie ali che splende»<sup>273</sup>.

Le favole sciasciane si distinguono per l'estrema crudeltà, che sa essere fredda e lapidaria, scolpita nell'asciuttezza della forma. Nessuna concessione alla comprensione umana, nessuna indulgenza né blandizia nemmeno nei colori dell'espressione che rimangono quelli grigi e neri di un pessimismo incancrenito

---

<sup>272</sup> Pasolini P. P., *Dittatura in fiaba*, cit., pp. 68-70.

<sup>273</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 42.

nel già visto, vissuto, narrato. È il forte che “incorpora” il debole: è questa la legge senza tempo di cui puntualmente Sciascia, come uno dei suoi indefessi inquisitori, si fa testimone. E «anche più che la metaforicità morale, per simboli, della violenza e sopraffazione, insiste impassibile e ineludibile [...] la terribilità della ‘concretezza’ fisica dello strazio, della lacerazione letterale, fisiologica, della carne, dei tessuti vitali delle vittime»<sup>274</sup>.

Così nella favola d'esordio è il lupo che senza inutili attese «d'un balzo» è sopra all'agnello «a lacerarlo», segue nel racconto successivo l'immagine netta dell'affondo dei denti del gatto nel dorso del topo; e l'ordine dato dal leone di far sbranare il cervo che «candidamente» aveva osato dire la verità al suo re, si concretizza visibilmente nella faina che «aguzza e avida» addenta al collo il gallo e succhia, succhia, nel mentre l'uomo indifferente affonda il suo corpo nelle coltri.

Il gallo aveva già cantato due volte; e il cielo, algido e grigio, si venava di rosa. Nel buio del pollaio si sentì improvvisamente l'atroce presenza della faina. Pazzamente le galline volarono sui trespoli, e il gallo si volse là dove sentiva la faina agobbirsi e raccogliersi allo scatto. L'ebbe sopra di colpo. E sentì la faina addentarlo, aguzza e avida, al collo: e succhiare, succhiare ...

Nella casa accanto, l'uomo attese invano che il gallo cantasse una terza volta. Ritornò ad affondare tra le coltri, e nel sonno respinse le contrizioni già pronte<sup>275</sup>.

La crudeltà della vita non ammette ignoranza, e il debole paghi per la propria inavvedutezza di fronte alla natura beffarda che non concede repliche. Così accade alla lumaca protagonista di una favola sciasciana dal sapore leonardesco. Sembra di sentirla friggere, la lumaca, sulle pietre, allo stesso modo in cui il

---

<sup>274</sup> Scalia G., *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., p. 153.

<sup>275</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 63.

parpaglione<sup>276</sup> (cioè la farfalla) brucia nell'olio del lume da cui è fortemente attratto. È il lume a sentenziare e a spiegare che è questa la sorte di chi si lascia ingannare («Così fo io a chi ben non mi sa usare»), nel mentre nel caso sciasciano, ancora una volta, manca anche la consolazione della spiegazione.

Un mastello d'acqua rovesciato tra le pietre, e la notte diaccia, ingannarono la lumaca. Con voluttà mosse tra le pietre bagnate il corpo gelatinoso, trascinò lenta il suo guscio, e sentiva nell'umida fragranza della terra il propizio mutare della stagione. Ma era lunga la strada, dentro quel gran mucchio di pietre. La lumaca si trovò fuori che già il sole friggeva<sup>277</sup>.

Crudeltà, che diventa macabra descrizione di un implacabile quanto atavico smembramento del porco: una testa se ne sta, inerte, «appesa a un gancio», sembra immortalata – ovvero, più realisticamente, col lemma sciasciano, «intenebrata» – nel sonno. Del resto del corpo non rimane nulla, perché, sussurra malignamente gongolando il serpente, «è già stato venduto».

---

<sup>276</sup> «Andando il dipinto parpaglione vagabundo, e discorrendo per la oscurata aria, li venne visto un lume, al quale subito si dirizzò, e, con vari circuli quello attorniano, forte si meravigliò di tanta splendida bellezza; e non istando contento solamente al vederlo, si mise innanzi per fare di quello come delli odoriferi fiori fare solia; e, dirizzato suo volo, con ardito animo passò per esso lume, el quale gli consumò li stremi delle ali e gambe e altri ornamenti. E caduto a' piè di quello, con ammirazione considerava esso caso donde intervenuto fussi, non li potendo entrare nell'animo che da sì bella cosa male o danno alcuno intervenire potessi; e, restaurato alquanto le mancate forze, riprese un altro volo, e, passato attraverso del corpo d'esso lume, cadde subito bruciato nell'olio ch'esso lume notria, e restogli solamente tanta vita, che poté considerare la cagion del suo danno, dicendo a quello: "O maledetta luce, io mi credevo avere in te trovato la mia felicità; io piango indarno il mio matto desiderio, e con mio danno ho conosciuto la tua consumatrice e dannosa natura". Alla quale il lume rispose: "Così fo io a chi ben non mi sa usare". Detta per quelli i quali, veduti dinanzi a sé questi lascivi e mondani piaceri, a similitudine del parpaglione, a quelli corrano, senza considerare la natura di quelli; i quali, da essi omini, dopo lunga usanza, con loro vergogna e danno conosciuti sono» (Leonardo Da Vinci, *Scritti letterari*, Rizzoli, Milano, 1991, pp. 92-93).

<sup>277</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 57.

In un giorno di fiera un piccolo serpente si trovò maligno, vicino a un porco. Si lagnò: «Tra gli uomini di me non resta che qualche vecchia insegna di farmacia; e mi spiace per loro, insegnavo tante cose. Vedo invece che molti si compiacciono di mostrare il tuo grugno sul loro collo». «Si vede che godono buona salute» rispose il porco seccato. Ma voltandosi, pieno di sdegno per un discorso simile, intravide il muso di un altro porco sospeso su di sé. Guardò meglio: era una testa appesa a un gancio, sembrava intenebrata di sonno. «Il resto del corpo è già stato venduto» gli sussurrò il serpente.<sup>278</sup>

Nel leggere questi schizzi favoleggianti pare di percepire la eco di certe scene di corpi straziati e decomposti che popolano alcune amare pagine brancatiane<sup>279</sup>. In particolare nei racconti scritti sul finire del conflitto mondiale e nel primo dopoguerra – negli stessi anni in cui molto presumibilmente il giovane Sciascia pensava e scriveva i suoi apologhi – si assiste a un annientamento del corpo umano quale metaforizzazione della profonda crisi che investiva tutta la civiltà occidentale: al corpo che mostra la sua insanabile fragilità corrisponde tragicamente la distruzione di una identità che non investe solo il singolo individuo e si fa distruzione collettiva.

Le favole sono il riflesso di un'epoca ma contengono l'universalità dell'opera letteraria in quanto tale, sicché le coordinate spazio-temporali perdono la loro consistenza e la circoscritta tangibilità dilatandosi a un tempo infinito. Ciò vale anche per le favole sciasciane, che non fanno eccezione rispetto ai canoni tradizionali nemmeno per ciò che concerne i personaggi i quali, irrigiditi in maschere secondo l'esempio favolistico, rappresentano in particolare i vizi dell'uomo. Ed è proprio qui lo scarto rispetto al modello classico, dal momento

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>279</sup> Si fa riferimento soprattutto ai racconti de *Il vecchio con gli stivali*, Milano, Bompiani, 1946, ora in Dondero M. (a cura di), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, Milano, Mondadori, 2003, tra cui *La casa felice*, *Il cavaliere*, *Sebastiana*, *Passo del silenzio*, *Confidenze di un matto*, *La doccia*.

che la «metaforica animale [sciasciana], seconda per crudeltà, nel Novecento italiano, forse al solo bestiario di Tozzi (1917), non fa che confermare una tendenza della letteratura siciliana, nella quale, capovolgendo il tradizionale impianto umanistico, la fiera, lungi dal celebrare le virtù fisiche e morali dell'uomo, lo abbassa al livello di una natura desolata e squallida, di una vicenda di patimento e di sopraffazione».

Ma, soprattutto, gli animali parlanti di Sciascia «sembrano allegorizzare tutte le possibili reazioni di un uomo di fronte alla dittatura»<sup>280</sup>: così ad esempio nella favola dei corvi<sup>281</sup> – che in virtù del loro «bel nero» si impongono sugli altri uccelli, salvo poi invidiare in segreto le penne dei pavoni e dei colombi – non si può non vedere una metaforizzazione dei potenti immiseriti e derisibili a causa dei loro meschini desideri, e analogamente in quella del topo “rosicatore” che per tutta la notte si nutre del grasso dell'ignaro porco «lasciandogli nel fianco una lubrica caverna di lardo»<sup>282</sup> il pingue padrone ne esce miseramente ritratto; nel mentre in quella degli animali che rosicchiano «ai margini» del potere si intravede l'incapacità o l'abulia di chi si illude di poter mutare la propria condizione e lo fa con le parole e progetta e sogna di realizzare rivoluzioni, mentre altri rimangono, forse più saggiamente, nel letargo sicuro della propria dimora.

I topi le talpe le faine, tutti gli animali che rosicchiavano ai margini di una fattoria, progettavano una rivoluzionaria occupazione della dispensa e del pollaio. Ottimo era il piano; ma fu la talpa a preoccuparsi della data. «In inverno» disse. «Ci sono tante cose

---

<sup>280</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 26.

<sup>281</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 44.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 49.

favorevoli, in inverno». E qui diventò eloquente e precisa; fu acclamata. Gli altri non pensarono che, d'inverno, le talpe profondamente dormono<sup>283</sup>.

Non è importante che il potente sia veramente tale, importante è invece credere di esserlo e averne agli occhi altrui le fattezze. Sembra questa la morale della storia dell'asino che si serve gongolante della testa di cartapesta di un leone per impaurire un gregge. E se pure l'asino non è il leone, anche lui con i suoi calci può fare molto male alle schiene dei poveri agnelli e, dunque, val la pena sopportare le fantasticherie vanagloriose dell'animale. Ci penserà, poi, il suo padrone a fargli capire come stanno veramente le cose e noi, dice il castrato all'agnellino, «sapremo come chiamarlo»<sup>284</sup>.

Alcune favole di Sciascia si risolvono in un inciso lapidario e amaro – così ad esempio: «Moriremmo di certo, senza di te; ma forse non moriremmo di fame» con cui il lupo risponde al leone il quale giustifica il fatto che a mangiare sia solo lui con la protezione di cui si fa carico verso tutti gli animali<sup>285</sup> – che colpisce il lettore soprattutto quando egli può fare riferimento a un vissuto personale, a «casi e fatti davvero accaduti, figure e volti singoli». Solo in queste circostanze, infatti, le favole raggiungono la «piena efficacia», come testimonia il Pancrazi nel "Poscritto 1940" all'*Esopo moderno*:

Sono dunque passati dal 1930 dieci anni (e che anni!), nei quali anch'io, come tutti, ho avuto le mieventure e sventure, e ho osservatoventure e sventure altrui; e moltissime favole che prima mi restavan vuote, rileggendole ora si riempiono per me di fatti e di esempi vivi, e di figure e volti umani coi loro nomi e cognomi. Per qualche aquila e leone di meno che vedo in giro, quanti più lupi e più volpi e più asini e più scimmie e più

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 50.

scarabei e più formiche e più zanzare sono ora in grado di riconoscere nel parco di Esopo!<sup>286</sup>

La morale è in ogni caso sempre quella tradizionale, suggellata con estrema efficacia nella favola dell'*inferior* ingenuo che suscita nel lettore bonomia frammista a compassione in quanto succube della inesperienza e della fiducia in una provvidenza che per i deboli non può esistere.

Sbucando in dispensa, l'abbondanza di formaggio e prosciutti stupì il topo. «Come farò a mangiare tutta questa roba?» si chiese preoccupato. Si decise a cominciare da una piccola scaglia di formaggio, ritenendola provvidenzialmente caduta per meglio aguzzare il suo appetito. E la trappola scattò, a liberarlo dalla preoccupazione di tutta quella roba da mangiare<sup>287</sup>.

Il racconto si snoda a partire dal lungo avverbio «provvidenzialmente» che sta al centro della vicenda e della struttura narrativa, distinguendo un "prima" e un "dopo", e infondendo nel lettore un senso di sospensione interrotto bruscamente dallo scatto della trappola.

Una morale, quella sciasciana, che non ha possibilità di aperture ottimistiche nemmeno in prospettive future, dal momento che la sfiducia nel progresso è segnatamente rivelata:

Nel solco lasciato dai carri i ragazzi posero il rospo straziato. Il primo carro che venne su, l'asino stracco che lo tirava riuscì a cavar fuori le ruote dal solco. Finito lo strazio del rospo, l'asino non ebbe il coraggio di schiacciarlo. Delusi, i ragazzi corsero a posarlo sul

---

<sup>286</sup> Pancrazi P., *L'Esopo moderno*, cit., pp. 28-29.

<sup>287</sup> Sciascia L., *Favole della dittatura*, cit., p. 53.

ferro del binario. Quando il treno sferragliò improvviso, il rospo pensò: «Davvero non posso lamentarmi del progresso»<sup>288</sup>.

D'altra parte, tutto il libro delle *Favole della dittatura*, «in linea con una tradizione siciliana che dal Verga di *Libertà* arriva sino ai *Vecchi e i giovani* di Pirandello e al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, presenta una critica implacabile di ogni ideologia del progresso»<sup>289</sup>.

### 3.3 Messaggio morale e forza della scrittura

Scorgendo ad ampio raggio tutta la narrativa sciasciana, di cui le *Favole della dittatura*, «primo lemma», *in nuce* sintetizzano significativamente ed emblematicamente caratteri e contenuti, pur nella specificità del genere favolistico, non si può non concludere, alla luce della disamina dei ventisette brevi apologhi, che l'intento di Sciascia anche nelle opere "minori" si consolidi nella proposizione di un modello di letteratura che sia in grado di operare una concreta trasformazione sulla società alla ricerca della verità senza la quale non può, assolutamente, essere garantita la giustizia tra gli uomini.

Le *Favole*, come i più noti romanzi polizieschi e come le opere saggistiche, si muovono lungo questo solco che lo scrittore percorrerà per tutta la vita: la letteratura deve essere perseguita al solo fine della verità, la letteratura deve "scovare" il potere e scavare tra le sue pieghe più bieche, la letteratura «può

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>289</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 25.

permettersi di non essere potere. Di non servire il potere. Di volere essere il contrario del potere»<sup>290</sup>.

Alla base del privilegio di essere scrittore vi deve essere la consapevolezza della necessità di una scrittura che sia morale, una scrittura che partendo da un'assunzione di responsabilità verso il lettore-cittadino, non suddito, sia in grado di raccontare la realtà nei suoi aspetti più disincantati e più veri.

Moralità della scrittura che è moralità dello scrittore, il quale assolve a una funzione di guida, di «testimone», e certamente di «educatore»<sup>291</sup>.

Le *Favole* educano, il pedagogico intersecandosi con il letterario nel rispetto di quel bifrontismo che costituisce l'essenza più concreta e autentica del testo favolistico. E poco contano le trasformazioni, anche profonde, subite da un genere millenario e radicato nelle culture, perché la favola, sia essa classicamente intesa e strutturata, sia sopravvivendo come si è visto nella forma della parodia e della citazione, sia risorgendo con nuova vitalità nella recente favolistica romanzesca a contenuto fortemente etico, ha in ogni caso, qualunque sia il modello espressivo di volta in volta utilizzato, una marcata attenzione alla moralità del suo significato. «Sembra allora di poter dire, con Lessing, che la centralità del messaggio morale costituisce la fissità identitaria di un genere dalle forme sempre più fluide»<sup>292</sup> e come tale destinato a perpetrarsi autorigenerandosi in nuove strutture e sempre più moderni e diversificati moduli linguistici.

---

<sup>290</sup> Fofi G., *La letteratura come non potere*, in "Il Giannone", anno VII, n. 13/14, 2009, p. 314.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 315

<sup>292</sup> Rodler L., *La favola*, cit., p. 115.

Contenuto morale, dunque, in funzione di una concezione morale della propria vita di uomo e della propria missione di scrittore, contenuto che rimarrebbe “monco” e come sospeso se non fosse sostenuto dalla «parola ferma» di cui Pasolini si fa sostenitore nella sua *Dittatura in fiaba*. Sicché, «letterariamente» Sciascia può essere «all'incirca» collocato «tra due sue figure conterrane: la parola ferma, riflessa dal greco, di Quasimodo, e la discorsività amara e pungente di Brancati».

La dittatura c'è, indubbiamente, nelle favole sciasciane, nella sua gravità e tragicità, e tuttavia si sfalda in «improvvisi bagliori» o appare in «gocce di sangue rappreso» che vengono subito «assorbiti nel contesto di questo linguaggio, così puro che il lettore si chiede se per caso il suo stesso contenuto, la dittatura, non sia stata una favola».

La forza della scrittura s'impone vincendo sulla realtà, «così che poco un lettore sensibile si curerà di riconoscere in un “uomo chiuso e rigido dentro tanto splendore” Ciano e Starace, oppure nella “scimmia” se stesso o qualcuno dei molti milioni di italiani qualunque». E che importa di questa «volgare attualità»<sup>293</sup> che ha deturpato corpi e anime di uomini e donne?

Lo stile ha deterso ogni atrocità della storia proponendosi come «unica redenzione» possibile, come balsamo sulle ferite della follia umana. Lo stile, nel panorama ancora più oscuro della favolistica sciasciana, diventa «la sola forma possibile di ottimismo, l'unica speranza di poter dare ordine al caos dell'esistenza»<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> Pasolini P. P., *Dittatura in fiaba*, cit., pp. 70-71.

<sup>294</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 29.

Non rimane che la scrittura a rischiarare la storia, la scrittura catarticamente permette di superare un già tragicamente noto e raccontato, perché come ebbe a dire lo stesso Sciascia «lingua e stile seguono l'andare della vita»<sup>295</sup>.

---

<sup>295</sup> Sciascia L., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 78.

## **Capitolo quarto.**

### ***Pedagogico e letterario in Leonardo Sciascia***

#### **4.1 L'antico *connubio*: un modello di letteratura**

La *formula* sperimentata nell'invenzione favolistica si rinnova nella produzione successiva con maggiore consapevolezza artistica e con un più ampio respiro narrativo.

I temi dello Sciascia maturo abbozzati negli spazi lapidari della favola trovano i luoghi congeniali del romanzo poliziesco e del romanzo storico laddove il racconto può dilatarsi in storie paradigmatiche ed esaustive di una poetica elaborata nel corso degli anni, ma anche i luoghi della saggistica e quelli più diretti della denuncia giornalistica.

Le questioni della giustizia e del potere muovono ogni scritto dell'intellettuale siciliano che indaga il «sentimento offeso della giustizia»<sup>296</sup> per svelarne le ragioni con quello stesso pessimismo e disincanto che avevano tracciato le tenui trame delle favole; la letteratura si riconferma in tal modo nella sua azione civile e morale con un intervento attivo sulla realtà, servendosi anche di «mezzi sussidiari, di cui l'invenzione, anche a costo di tenersi in cerchi più limitati e

---

<sup>296</sup> Frosini V., *Sciascia e la giustizia*, cit., p. 121.

pagare più d'uno scotto, dovrà servirsi. La storia, appunto, l'osservazione politica e sociologica, la psicologia, l'antropologia»<sup>297</sup>.

In *A futura memoria*, l'ultima opera di Sciascia pubblicata poco dopo la sua morte nel 1989, secondo quanto suggerito dal titolo<sup>298</sup> e dal sottotitolo – quest'ultimo, *se la memoria ha un futuro*, posto tra parentesi, quale «ironica ed amara avvertenza» dell'autore – vengono raccolti gli articoli scritti negli ultimi dieci anni «su certi delitti, certa amministrazione della giustizia; e sulla mafia»<sup>299</sup> e apparsi su il “Corriere della sera”, su “La Stampa” e su “L'Espresso”. Prendendo spunto da fatti di cronaca vengono denunciate le aberrazioni del sistema giudiziario di cui il caso Tortora si impone come emblema di un problema annoso quanto moderno e ancora irrisolto.

«Le prove stavano lì, a portata anche della più mediocre intelligenza critica. Eppure Tortora ha dovuto subire un calvario giudiziario di tre anni e tre mesi, con conseguenze letali». Tortora era innocente e come lui numerosi altri di cui non si conosceranno mai i nomi. «Il sacrificio personale di Tortora era però servito a dare agli italiani il senso che i giudici *potevano fare quel che volevano*, distruggere una persona innocente nella reputazione e negli averi e, principalmente, privarla della libertà».

Ma anche si cominciava a comprendere la gravità del «problema delle associazioni criminali nelle regioni meridionali, della mafia principalmente» e soprattutto ne veniva ammessa l'esistenza prima negata dai governi. La mafia, di

---

<sup>297</sup> Siciliano E., *La Sicilia di Sciascia*, in Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, cit., p. 228.

<sup>298</sup> «Una espressione del gergo legale, che si riferisce alla deposizione di un testimonia, destinata a valere quando essa sarà richiesta dalle circostanze di un procedimento penale» (Frosini V., *Sciascia e la giustizia*, cit., p. 121).

<sup>299</sup> Sciascia L., *A futura memoria (se la memoria ha un futuro). Un documento chiave su mafia e giustizia*, Bompiani, 1992, p. 10.

cui lo scrittore vanta di avere dato «primo<sup>300</sup> nella storia della letteratura italiana ... rappresentazione non apologetica»<sup>301</sup>.

A concludere la raccolta è significativamente l'articolo apparso su "La Stampa" l'11 novembre 1988, dedicato alla scomparsa del generale dei carabinieri Renato Candida. Il maestro elementare Sciascia e il generale si incontrarono nell'estate del 1956 per volontà dello stesso Candida che al tempo era un giovane ufficiale di servizio ad Agrigento; dopo avere letto *Le parrocchie di Regalpetra* che era stato pubblicato di recente «mandò a dirmi che desiderava ci incontrassimo» ricorda Sciascia nell'articolo. Lo scrittore e l'ufficiale divennero subito amici, venendosi subito a creare una «confidenza, un'intesa che mi pareva allora impossibile – e di fatto lo era – io potessi raggiungere con un rappresentante, come si usa dire, delle forze dell'ordine, che altro ordine credo allora vagheggiassero». Ma soprattutto «era il primo funzionario dello stato veramente antifascista che io avessi incontrato. La sua radice di avversione alla mafia era appunto questa: il suo antifascismo». Simbolo di giustizia, il generale Candida seppe sollecitare con la forza della sua personalità il buono e il giusto di tanti personaggi sciasciani, sicché «non solo per il giorno della civetta, ma per ogni mio racconto in cui c'è il personaggio di un investigatore, la figura e gli intendimenti di Renato Candida, la sua esperienza, il suo agire, più o meno vagamente mi si sono presentati alla memoria, all'immaginazione»<sup>302</sup>.

Ma dietro il Bellodi de *Il giorno della civetta* non c'è solo l'amico e uomo di legge Candida, la passione che muove il personaggio è molto più intimamente

---

<sup>300</sup> Sull'argomento c'è un ampio dibattito. Cfr. ad esempio Ardito M.F., *Per una pedagogia della mafia. Il caso de La famiglia Montalbano*, in *Periferia*, 1(83), anno XXXV, 2013, pp. 37-43.

<sup>301</sup> Sciascia L., *A futura memoria*, cit., pp. 9-10.

<sup>302</sup> *Ibid.*, pp. 161-164.

congeniale con lo stesso autore che muove intendimenti e azioni del capitano. È sin troppo perfetto l'ufficiale, «emiliano di Parma, per tradizione familiare repubblicano, e per convinzione, faceva quello che in antico si diceva il mestiere delle armi, e in un corpo di polizia, con la fede di un uomo che ha partecipato a una rivoluzione e dalla rivoluzione ha visto sorgere la legge»<sup>303</sup>.

«Un personaggio ... che meglio garantisca, come a sortire un effetto straniante, un giudizio fermo e spassionato sulla realtà rappresentata, una decisa presa di distanza da quel nucleo di valori e sentimenti che Sciascia ha stretto nel concetto di "sentire mafioso"»<sup>304</sup>.

Personalità complessa, quella del carabiniere Bellodi: alta statura morale, uomo moderno sicuramente che difende con tenacia le proprie certezze ma non nasconde i suoi dubbi e si interroga anche aprendosi con umanità al lettore. Un personaggio di carne che si svela senza vergogna e ha rispetto dell'uomo in quanto tale.

"... Lei, anche se mi inchiederà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo..."

"Anche lei" disse il capitano con una certa emozione. E nel disagio che subito sentì di quel saluto delle armi scambiato con un capo mafia, a giustificazione pensò di avere stretto le mani, nel clamore di una festa della nazione, e come rappresentanti della nazione circonfusi di trombe e bandiere, al ministro Mancuso e all'onorevole Livigni: sui quali don Mariano aveva davvero il vantaggio di essere un uomo. Al di là della morale e della legge, al di là della pietà, era una massa irredenta di energia umana, una massa di solitudine, una cieca e tragica volontà: e come un cieco ricostruisce nella mente, oscuro ed informe, il mondo degli oggetti, così don Mariano ricostruiva il mondo dei sentimenti, delle leggi, dei rapporti umani. E quale altra nozione poteva avere del mondo, se intorno a lui la voce del diritto era stata sempre soffocata dalla forza e il vento degli avvenimenti aveva soltanto cangiato il colore delle parole su una realtà immobile e putrida?

---

<sup>303</sup> Sciascia L., *Il giorno della civetta*, in *Opere 1956-1971*, cit., pp. 407-408.

<sup>304</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 103.

“Perché sono un uomo: e non un mezz'uomo o addirittura un quaquaraquà?” domandò con esasperata durezza.

“Perché” disse don Mariano “da questo posto dove lei si trova è facile mettere il piede sulla faccia di un uomo: e lei invece ha rispetto... [...]

“Io dunque non la offendo?”

“No: lei è un uomo” affermò ancora don Mariano.<sup>305</sup>

Un personaggio vero dietro cui è sin troppo facile individuare l'uomo Sciascia in «una sorta di autoritratto ideale»<sup>306</sup>: la stessa idea della giustizia, implacabile e senza deroghe, e il rigoroso rispetto della legge, «la legge della Repubblica» che può garantire la libertà a tutti gli uomini<sup>307</sup>; le stesse letture: «Giovanni Meli con le note di Francesco Lanza e Ignazio Buttitta con le traduzioni a fronte di Quasimodo» e «il panorama letterario siciliano, da Verga al Gattopardo»<sup>308</sup> perché anche «Bellodi, come Sciascia, interpreta il mondo attraverso la letteratura»<sup>309</sup> che offre alla «breve esperienza» del capitano «ora la carta buona ora la falsa»<sup>310</sup>; lo stesso intimo modo di pensare alla Sicilia, «donna ... misteriosa, implacabile, vendicativa; e bellissima»<sup>311</sup> che pur lontana è «presente e viva» anche se come «peso di morte e di ingiustizia»<sup>312</sup>; le stesse riflessioni sulla famiglia, «unico istituto veramente vivo nella coscienza del siciliano: ma vivo più come drammatico nodo contrattuale, giuridico, che come aggregato naturale e sentimentale», e sul suo valore all'interno della società siciliana: «la famiglia è lo Stato del siciliano», solo grazie ad essa il singolo «valica il confine della propria

---

<sup>305</sup> Sciascia L., *Il giorno della civetta*, cit., pp. 467-468.

<sup>306</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 104.

<sup>307</sup> Sciascia L., *Il giorno della civetta*, cit., p.408.

<sup>308</sup> *Ibid.*, pp.415 e 417.

<sup>309</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 104.

<sup>310</sup> Sciascia L., *Il giorno della civetta*, cit., p. 461.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 476.

naturale e tragica solitudine e si adatta, in una sofisticata contrattualità di rapporti, alla convivenza»<sup>313</sup>; e soprattutto la drammatica condivisione sulla mafia, che poi «cos'è questa mafia di cui parlano sempre i giornali?», e «c'è stato mai un processo da cui sia risultata l'esistenza di un'associazione criminale chiamata mafia cui attribuire con certezza il mandato e l'esecuzione di un delitto? È mai stato trovato un documento, una testimonianza, una prova qualsiasi che costituisca sicura relazione tra un fatto criminale e la cosiddetta mafia?»<sup>314</sup>.

Ma soprattutto Bellodi, alter ego dell'autore, contribuisce a trasfondere il pedagogico nel letterario grazie alla moralità e all'imprescindibilità delle sue scelte. Il pedagogico si fa letteratura superando la contingenza del dato mafioso per assurgere alla dimensione dell'*oltre-situazionale* e diventare «perfetto artificio nel gioco letterario»<sup>315</sup>.

Ne *Il Giorno della civetta* è il racconto stesso a farsi protagonista, il letterario che incalza secondo le sue logiche in un genere considerato a torto inferiore e verso il quale Sciascia manifesta deciso interesse come documenta la sua produzione successiva. La mafia in tal senso viene "asservita" al romanzo poliziesco che comincia a uscire dal «sottobosco letterario» per aspirare e assurgere a vera letteratura.

Il racconto della mafia giunge in Sciascia alla sua acmé, in un coagulo narrativo ... che ha un "prima" nella narrazione documentale di Saverio Montalto da considerarsi, ormai indubitabilmente, il caposcuola del romanzo sulla mafia ... Il "dopo" Sciascia, in una fase discendente e stereotipata della romanzistica sulla mafia, è oggi sullo schermo televisivo, rappresentato da quel commissario Montalbano, siciliano come Sciascia e come il suo ideatore Camilleri, che cristallizza il racconto sulla mafia in un cliché anche elegante,

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>314</sup> *Ibid.*, pp. 480 e 435.

<sup>315</sup> Ardito M.F., *Per una pedagogia della mafia. Il caso de La famiglia Montalbano*, cit., p. 39.

sicuramente rilassante, che dell'antico sangue mafioso non conserva che una esornativa parvenza di rosso.<sup>316</sup>

Gli stessi argomenti abbozzati nelle linee raffinate del racconto favolistico: la giustizia, la ricerca della verità, la letteratura interprete della realtà e capace di neutralizzare il potere, la difesa degli oppressi, trovano espressione nelle *Parrocchie di Regalpetra*<sup>317</sup> che acquistano un significato emblematico nella produzione sciasciana sia perché con quest'opera si fa propriamente iniziare l'attività letteraria dello scrittore sia perché in essa trova espressione quella sintesi perfetta di pedagogico e letterario che, lungi dall'essere esclusiva prerogativa del testo destinato all'infanzia, si presta a essere invece chiave di lettura dell'intera opera sciasciana.

Il bifrontismo, dunque, marca ancor più segnatamente i testi destinati al pubblico adulto laddove la materia dispone di più ampi spazi per esprimersi e di una più esperita scelta formale perfezionata dalla maturità dell'uomo e dello scrittore.

Le *Parrocchie* nascono dall'«idea di scrivere una più vera cronaca dell'anno di scuola che stava per finire». Era il 1955 quando le *Cronache scolastiche* furono pubblicate su "Nuovi Argomenti" e l'anno successivo, per volontà dell'editore Laterza che aveva commissionato a Sciascia «tutto un libro sulla vita di un paese

---

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Leonardo Sciascia entra nella storia della letteratura per l'infanzia grazie a quest'opera che costituisce «il primo racconto di vita scolastica dell'Italia del dopoguerra». Quale «maestro scrittore» si fa testimone di una scuola degradata, nella quale si assiste alla negazione di qualunque principio educativo, «riflesso di una società dei disvalori». Le *Parrocchie* è un testo non destinato ai ragazzi, ma del mondo infantile e giovanile rappresenta «aspetti – rabbie e rassegnazioni, sofferenze e disperazioni o esultanze e entusiasmi – spesso misconosciuti da chi per ragazzi concepisce storie improbabili e artificiose o commoventi e consolatorie» (Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 298-299).

siciliano»<sup>318</sup>, uscivano le *Parrocchie* che da quelle *Cronache* avevano avuto origine.

I motivi che muovono l'ispirazione sono apertamente dichiarati dall'autore: ragione, libertà, giustizia: «Ho tentato di raccontare qualcosa della vita di un paese che amo, e spero di aver dato il senso di quanto lontana sia questa vita dalla libertà e dalla giustizia, cioè dalla ragione».

L'arma con cui combattere è la scrittura che come «un colpo di spada» può incidere sulle coscienze: «Certo, un po' di fede nelle cose scritte ce l'ho anch'io come la povera gente di Regalpetra: e questa è la sola giustificazione che avanzo per queste pagine»<sup>319</sup>.

Nelle *Parrocchie* «sono contenuti tutti i temi che ho poi, in altri libri, variamente svolto», confessa Sciascia. «Tutti i miei libri in effetti ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati»<sup>320</sup>.

È sempre «la scelta morale di stare dalla parte dei vinti»<sup>321</sup> a dare sostanzialità alla letteratura sciasciana.

E appunto parlando delle *Parrocchie*, Pasolini acutamente notava che «la ricerca documentaria e addirittura la denuncia si concretano in forme ipotattiche, sia pure semplici e lucide: forme che non soltanto ordinano il conoscibile razionalmente ... ma anche squisitamente: sopravvivendo in tale saggismo il tipo stilistico della prosa, del capitolo»<sup>322</sup>.

---

<sup>318</sup> Sciascia L., *Le Parrocchie di Regalpetra*, in *Opere 1956-1971*, cit., p. 3.

<sup>319</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>320</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>321</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 41.

<sup>322</sup> Sciascia L., *Le Parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 4.

L'«iper-letterarietà» arricchita di citazioni fa parte dello stile sciasciano avviato nelle *Favole* e in continuum nella produzione successiva, quasi a voler risolvere il caos dell'esistenza almeno «per un momento nell'ordine della ragione». Libro esemplare, le *Parrocchie*, «vero e proprio archetipo» dell'intera opera sciasciana, nel quale «trovano radice le future investigazioni storico-erudite e le cronachette, riceve battesimo quella grave e greve materia criminale che tanta parte giuocherà nei romanzi polizieschi degli anni Sessanta e Settanta»<sup>323</sup>.

Ma ancor più esemplare per l'incisività di quel pedagogico che trova consistenza proprio nel rigetto dell'istituzione che costituzionalmente dovrebbe garantire il realizzarsi del vero pedagogico: la scuola, ancorata a una «disperata immobilità» e a una «impossibile fuga», ricusata senza pudore dal maestro Sciascia: «Non amo la scuola; e mi disgustano coloro che, standosene fuori, esaltano le gioie e i meriti di un simile lavoro»<sup>324</sup>, e altrove in una denuncia che stride con il proprio ruolo: «E allora a me maestro, pagato dallo Stato che paga anche il maresciallo dei carabinieri, veniva voglia di mettermi dalla parte di quelli che non volevano mandare a scuola i figli, di consigliarli a resistere, a sfuggire all'obbligo. La pubblica istruzione! Obbligatoria e gratuita, fino ai quattordici anni ...»<sup>325</sup>.

E stupisce la modernità di tante riflessioni che rendono la scuola attuale soprattutto nelle problematiche irrisolte:

---

<sup>323</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., pp. 55-56.

<sup>324</sup> Sciascia L., *Le Parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 93.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 105.

È finito l'anno della scuola. Il direttore ci riunirà per il commiato, se Dio vuole sarà l'ultima riunione, in un anno ne abbiamo una decina, e ci sono poi i cosiddetti convegni che il provveditore vuole, discutere i problemi della scuola, e i problemi della scuola sarebbero quelli della radio, del cinema. Sarebbe imperdonabile far notare che qui c'è il problema del pane. Che c'entra il pane con la scuola?<sup>326</sup>

È il fallimento, dichiarato a chiare lettere, di un pedagogico che è solo formale, formalizzato sulla carta costituzionale, un pedagogico alieno dai veri bisogni educativi<sup>327</sup>: «io sono lontano da loro [i ragazzi] come le cose che insegno, come la lingua che parlano i libri, e mi pagano per insegnare cose che a loro non servono ... il carabiniere ed io stiamo dalla stessa parte, mangiamo il pane del governo. Questo confusamente pensano i ragazzi.»<sup>328</sup>

Il problema è che bisogna proporre «cose che conoscono»:

Quando lessi in classe la poesia di Sinisgalli delle monete rosse lui la seppe subito a memoria, e un po' tutti nella classe la dicevano bene; e poi diedi quella del goal di Saba, e anche questa piacque; sicché so che i ragazzi vogliono cose che conoscono, di cui partecipano, e tutti i libri che corrono per le scuole sono sbagliati, se ne infischiano i ragazzi di Stellinodoro e del fiore che nacque dal bacio della Madonna e dei rondinini che chiamano mamma dentro il nido.<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>327</sup> Il senso di estraneità è immediato. È il 1949 quando Sciascia prende servizio presso la scuola elementare di Racalmuto. Nel registro dell'ottobre di quello stesso anno già scrive: «La classe affidatami è numerosa, il che contribuisce ad accrescere il mio disagio. A questo primo, brusco contatto, l'opera educativa a cui mi ritenevo, per esperienza libresca, preparato e che perciò vagheggiavo perfetta mi si presenta alquanto scoraggiante e difficoltosa. Difficoltà di ordine umano, non ancora di ordine tecnico. Il materiale umano a disposizione della mia opera non è assolutamente ideale; ragazzi che vengono fuori da ogni sviluppo; dove la conoscenza è soltanto superstizione o stramberia, lo studio ritenuto pressoché inutile ... Senza dire dei bisogni economici che gravano in tale ambiente e di cui i bambini penosamente risentono. Qui occorrono molti anni ancora perché la scuola veramente sia scuola» (Savatteri G., Macaluso G., *Maestro di scuola e di vita*, in "Giornale di Sicilia" 18 Novembre 1990)

<sup>328</sup> Sciascia L., *Le Parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 119.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 118.

Il risultato è uno sconforto amaro che fa sperare il maestro Sciascia di potersi abituare, per sopravvivere; ma nel contempo avrà perso «quel sentimento, speranza e altro» ossia «la parte migliore» di sé. La scuola diventa così «una condanna, da scontare fino alla fine o, come dicono i colleghi, fino alla pensione»<sup>330</sup>.

E tuttavia il “fronte” pedagogico trova giustificazione e reale supporto solo nel consustanziale “fronte” linguistico, imprescindibile nel modello letterario sciasciano: «in realtà l'unica analisi possibile e fruttuosa dei libri di Sciascia è proprio un'analisi linguistica».

La scrittura di Leonardo Sciascia è priva di quelle che si chiamano «punte espressive», e in un certo senso anche di lingua «vivace» ... In uno scrittore realista come Sciascia predomina proprio quel canone che è tipico delle scritture fortemente idealistiche o idealizzabili: la selettività. Sciascia usa cioè un solo tipo di parole, e non altre. Di qui una forte restrizione lessicale, o per lo meno una forte tipizzazione del lessico

...  
<sup>331</sup>

Proprio la grande attenzione verso la scrittura che deve “assottigliarsi” quanto più possibile, come a divenire quasi inesistente e invisibile, mostra l'indicibilità di una realtà che è troppo oscura e irrazionale per poter essere contenuta negli spazi del letterario. Il problema non è di poco conto: si tratta della «ridefinizione del rapporto tra letteratura e realtà, tra una letteratura come modo di razionalizzazione della realtà, ed una realtà che sembra in letteratura irrepresentabile, insomma, tra una letteratura che vuole redimere lo strazio della

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>331</sup> Pasolini P. P., *Mafia, ambienti e personaggi di Leonardo Sciascia*, in Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, cit., p. 223.

vita ed una vita che pare irredimibile»<sup>332</sup>. Irriducibilità, che appartiene a tutta la narrativa sciasciana a partire proprio dalle *Favole della dittatura*, rappresentata emblematicamente dall'episodio di vita scolastica regalpetrese che potrebbe essere quello di un qualunque paese della Sicilia, dell'Italia e forse anche dell'Europa<sup>333</sup>:

Leggo loro una poesia, cerco in me le parole più chiare, ma basta veramente li guardi, che veramente li veda come sono, nitidamente lontani come in fondo a un binocolo rovesciato, in fondo alla loro realtà di miseria e rancore, lontani con i loro arruffati pensieri, i piccoli desideri di irraggiungibili cose, e mi si rompe dentro l'eco luminosa della poesia ... E sento indicibile disagio e pena a stare di fronte a loro col mio decente vestito, la mia carta stampata, le mie armoniose giornate.<sup>334</sup>

D'altro canto, quale altro genere più della favola esprime questo scarto tra realtà e letteratura? una realtà che per essere rappresentata ha bisogno di animali, anche quando nessuna dittatura impone il silenzio al dire umano. Uomini sempre più afoni tessono le trame dell'immortalità della favola.

---

<sup>332</sup> Onofri M., *Storia di Sciascia*, cit., pp. 40-41.

<sup>333</sup> «T'accorgi che bisogna cominciare di lì, da Regalpetra, per risalire le vie di una Nazione distante e lontana, di un'Europa ancor più lontana, avvolta nelle nebbie del cosmopolitismo ... Sciascia sa che si è veramente europei nella misura in cui si è meridionalisti, lo sa come scrittore, come poeta e come uomo moderno. Regalpetra è l'Italia, e l'Europa. Nell'Italia e nell'Europa di domani il piccolo comune della provincia di Agrigento dovrà entrare con un volto nuovo. Tutti i paesi che a Regalpetra assomigliano saranno Italia se la lezione di Sciascia darà i suoi frutti, se non si avrà paura ...» (Fiore V., *Regalpetra come Europa*, in Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, cit., pp. 163-164).

<sup>334</sup> Sciascia L., *Le Parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 103.

## Conclusioni

Le *Favole della dittatura* (1950) di Leonardo Sciascia rimandano alla pur vasta produzione letteraria favolistica da Fedro ai giorni nostri, e documentano nel migliore dei modi come in generale le opere destinate ai giovani lettori, meglio sarebbe dire amate dai giovani lettori, abbiano la duplice valenza letteraria e pedagogica. Si tratta di una dimensione che non sminuisce né mette in ombra il valore artistico dell'opera per l'infanzia, la quale, senza indottrinare né propagandare, si fa amare dai giovani.

Le *Favole* di Leonardo Sciascia rispondono a questo assunto. L'autore affronta in questa opera, nel linguaggio universale della favola, temi decisamente educativi, come la lotta all'ingiustizia sociale, o la ribellione alle organizzazioni mafiose rappresentata emblematicamente dalla figura del capitano Bellodi de // *giorno della civetta* (1961); e per raffigurare in modo adeguato questi temi utilizza il parlato degli animali, innovandone, però, la millenaria tradizione.

La sperimentazione di Sciascia ci fa comprendere, dal punto di vista della critica letteraria, un valore aggiunto da non trascurare nell'opera sciasciana, che avvalorata in modo significativo la sua dimensione di scrittore civile fondamentale della letteratura italiana.

Ci fa, comunque, anche comprendere l'importanza del rapporto tra la dimensione educativa e pedagogica e il contenuto letterario. La letteratura civile di Sciascia esprime, in un certo senso, un complesso rapporto con le valenze pedagogiche dell'impegno civile e della decostruzione narrativa della società siciliana e meridionale, che si possono dedurre dalle specifiche situazioni culturali dell'opera dello scrittore agrigentino.

È, comunque, fondamentale sottolineare la dimensione universale di questo rapporto, che i paradigmi culturali precedenti all'opera di Sciascia hanno evidenziato. Probabilmente è difficile concepire una letteratura civile senza una teoria pedagogica che la fondi, quasi un rapporto organico desanctisiano forma-contenuto.

La forma pedagogica dà senso e prospettiva, ma anche colore e sapore, al contenuto della letteratura civile e la orienta alle prospettive di una estetica della trasformazione sociale che aiuti gli individui, che ne subiscono il fascino, a combattere per il cambiamento e il progresso sociale.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *Sciascia. Scrittura e verità*, Atti del Convegno 1990, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 1991
- Ambroise C. (a cura di), *Opere 1956-1971*, Bompiani, Milano, 1989 (1 ed. 1987)
- Ardito M. F., *Il brigante è stato ucciso. La letteratura di Nicola Misasi fra tradizione e consumo*, Periferia, Cosenza, 2006
- Ardito M. F., *Il pianeta di cristallo*, Periferia, Cosenza, 2003
- Ardito M.F., *Per una pedagogia della mafia. Il caso de La famiglia Montalbano*, in *Periferia*,1(83), anno XXXV, 2013
- Ascenzi A. (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2002
- Barbagli M. (a cura di), *Scuola, potere e ideologia*, Bologna, Il Mulino, 1972
- Bargellini P., *Canto alle rondini*, Firenze, Vallecchi, 1961
- Bertin G. M., *Stampa, spettacolo ed educazione*, Milano, Marzorati, 1956
- Bertin G. M., *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Roma, Armando, 1971
- Bertolini P., *I bambini giudici della tv. Rapporto di ricerca su una settimana di programmazione televisiva in «fascia protetta»*, Milano, Guerini e Associati, 2002
- Bertolini P., Massa R., *I bambini e la TV*, Milano, Feltrinelli, 1976

- Bertolini P., Manini M. (a cura di), *I figli della TV. Una ricerca sui bambini e televisione*, Firenze, la Nuova Italia, 1988
- Bettelheim B., *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976; trad. It. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano, 1997
- Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2006
- Brunel P., *La fable est-elle une «forme simple»?* , in "Revue de Littérature Comparée", 1996
- Calvino I., *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1971
- Calvino I., *Saggi 1945-85*, tomo II, 1995
- Calvino I., *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1966
- Calvino I., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Corriere della sera, Milano, RCS, 2003
- Cambi F., *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Dedalo, 1985
- Cambi F., *Manuale di filosofia dell'educazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000
- Cambi F., Orefice P., Ragazzini D. (a cura di), *I saperi dell'educazione. Area di ricerca e insegnamento universitario*, Firenze, La Nuova Italia, 1995
- Cambi F., Rossi G., *Paesaggi della fiaba: luoghi, scenari, percorsi*, Roma, Armando Editore, 2006
- Cambi F., Ulivieri S., *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988
- Cantarella R., *Letteratura greca*, Roma, Dante Alighieri, 1987
- Capuana L., *Scurpiddu*, Torino, Paravia, 1949
- Caronia L., Gherardi V., *La pagina e lo schermo. Libro e tv: antagonisti o alleati*, Firenze, La Nuova Italia, 1991
- Cattanei L., *Leonardo Sciascia*, Firenze, Le Monnier, 1979

- Chombart De Lauwe M.J., *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971 ; trad. it. *I segreti dell'infanzia e la società. Nella letteratura, nelle comunicazioni di massa, nella ricerca teorica*, Roma, Armando, 1974
- Cibaldi A., *Capuana*, Brescia, La Scuola, 1959
- Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, Brescia, La Scuola, 1972,
- Colombo B., Fabio R. A., Saur L., *Le favole che fanno crescere*, voll. I, II, Trento, Erickson, 2004
- Corsaro W. A., *The Sociology of Childhood*, Thousand Oaks, CA, Pine Press, 1997; trad. it., *Le culture dei bambini*, Bologna, Il Mulino, 2003
- Cortassa G, Maltese E.V., *I primordi della prosa: Esopo e la favolistica*, in *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, vol. I, Torino, Utet, 1998
- Croce B., *Luigi Capuana-Neera*, «La Critica», vol. III (1905) II ed. 1912, Bari, Laterza, 1912
- Croce B., *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, Bari, Laterza, 1974
- Dallari M., *Guardare intorno. Un approccio pedagogico alla cultura visuale e audiovisiva*, Firenze, La Nuova Italia, 1986
- Dallari M., *La fata intenzionale. Per una pedagogia della fiaba e della controfiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1980
- Dewey J., *Scuola e società*, trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1949
- D'Ors E., *La valle di Giosafat*, Milano, Bompiani, 1950
- De Saussure F., *Cours de linguistique générale*, a cura di Bally C., Riedlinger A., Sechehaye A., Losanna-Parigi, Payot, 1916. Trad. it.: *Ferdinand de Saussure, De Mauro T. (a cura di), Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza [1967], 2009
- De Sanctis F., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, I, Bari, Laterza, 1965
- Dondero M. (a cura di), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, Milano, Mondadori, 2003
- Da Vinci L., *Scritti letterari*, Rizzoli, Milano, 1991
- Errera A., *Le letture per i ragazzi in Italia*, Milano, Vallardi Editore, 1908
- Esopo, *Favole*, Milano, Rizzoli, 1976

- Esopo, Fedro, Jean de La Fontaine, *Il mondo della favola*, Novara, Epidem, 1974
- Faeti A., *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1994
- Faeti A., *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972
- Faeti A., *Le figure del mito*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001
- Falco P., *Letteratura popolare fascista. I ricorsi della narrativa del consenso in Italia e in Calabria*, Periferia, Cosenza, 1994
- Fanciulli G., *La coscienza estetica*, Torino, Bocca, 1906
- Fanciulli G., *L'Umorismo. Note di estetica psicologica*, Firenze, La cultura filosofica, 1913
- Fedro, *Favole*, I, 5, Milano, Rizzoli, 1999
- Fedro, Esopo, *La favola antica*, Solinas F., Benedetti C. (a cura di), Mondadori, 2007
- Fofi G., *La letteratura come non potere*, in "Il Giannone", anno VII, n. 13/14, 2009
- Ghidetti E., Lattarulo L. (a cura di), *La bottega dello stregone. Cent'anni di fiabe italiane*, Roma, Editori Riuniti, 1985
- Giancane D., *I ragazzi e la lettura: percorsi di storia della letteratura per l'infanzia*, Bari, Levante
- Gorra M., *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970
- Gramsci A., *Favole di libertà*, a cura di Fubini E., Paulesu M., Firenze, Vallecchi, 1980
- Hjelmslev L., 1947, *The Basic Structure of Language*, *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, XIV, 1973. Trad. it., *La struttura fondamentale del linguaggio*, 1968
- Jan I., *Genitori, ragazzi e libri: origini e sviluppi della letteratura per l'infanzia*, Armando, Roma, 1970
- Jedrkiewicz S., *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esopo e la favola*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1989
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale* (1958), tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1990

- Longanesi L., *Parliamo dell'elefante (Frammenti di un diario)*, Longanesi, Milano, 1983
- Motta A., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, Manduria, Piero Lacaita Editore, 1985
- Nievo I., *Le confessioni d'un italiano*, Milano, RCS Rizzoli, 1986, p. 93
- Onofri M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. VII
- Pancrazi P., *L'Esopo moderno*, Firenze, Vallecchi, 1947
- Pasolini P. P., Dell'Arco M., *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma, 1952
- Pavese C., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968
- Perry B. E., *Fable*, in "Studium Generale", 12, 1959
- Polacco M., *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998
- Propp V.J., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966
- Lombardo Radice G., *Lezioni di didattica*, Firenze, Sandron, 1951
- Ricorda R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in "Studi novecenteschi", VI, n. 16, 1977
- Rodler L., *La favola*, Roma, Carocci, 2007
- Rousseau J. J., *Emilio o Dell'educazione*, Mondadori, Milano, 2006
- Sanguineti E., *Il seme delle fiabe*, in *Paese Sera*, 13 novembre 1980, poi in *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988
- Savatteri G., Macaluso G., *Maestro di scuola e di vita*, in "Giornale di Sicilia" 18 Novembre 1990
- Sciascia L., *A futura memoria (se la memoria ha un futuro). Un documento chiave su mafia e giustizia*, Bompiani, 1992
- Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, in *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano, 1989
- Sciascia L., *La Sicile comme métaphore. Conversations en italien avec Marcelle Padavani*, Editions Stock, 1979 ; trad. it. *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano, 1995
- Sciascia L., *Ricordo di Brancati*, in "Letteratura", II (1954), 10
- Sciascia L., *Nero su nero*, in *Opere (1971-1983)*, vol. II, a cura di Ambroise C., Bompiani, Milano, 1989

- Sciascia L., *Un romanzo "fascista" di Brancati*, in AFM 3-2009
- Sciascia L., *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, Adelphi, Milano, 1997
- Sciascia L., *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, Milano, 1992
- Smith H.L., *The Unreluctant Years*, Chicago, American Library Association, 1967; trad. it. *Uomini, ragazzi e libri. Generi e criteri di scelta della letteratura per l'infanzia*, Roma, Armando, 1971
- Sunderland M., *Raccontare storie aiuta i bambini. Facilitare la crescita psicologica con le favole e l'invenzione*, Trento, Erickson, 2004
- Sepulveda L., *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, Parma, Guanda, 1993
- Sepulveda L., *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, Parma, Guanda, 2002
- Sepulveda L., *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico*, Parma, Guanda, 2012
- Sepulveda L., *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*, Parma, Guanda, 2013
- Tamaro S., *Cuore di ciccia*, Firenze, Giunti, 2011
- Tamaro S., *Per voce sola*, Milano, Mondadori, 1997
- Tamaro S., *Ascolta la mia voce*, Milano, Rizzoli, 2006
- Tamaro S., *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994
- Tamaro S., *Papirofobia*, Firenze, Giunti, 2011
- Tamaro S., *La testa fra le nuvole*, Venezia, Marsilio, 1999
- Trilussa, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano, 2009
- Ulivi F., *Il Romanticismo di Ippolito Nievo*, Roma, Anonima Veritas, 1947
- Valeri M., *Letteratura giovanile ed educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981
- Volpicelli L., *Dall'infanzia all'adolescenza*, Brescia, La Scuola, 1952
- Zipes J., *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori, 2002

## INDICE

Introduzione	p. 3
Capitolo primo.	
<i>Il bifrontismo della letteratura per l'infanzia</i>	p. 6
1.1 Premessa	p. 6
1.2 Problematicità e nascita della letteratura infantile	p. 7
1.3 Arte sì, arte no: ma quale arte? Per una lettura critica	p. 11
1.4 Il doppio volto delle opere scritte per il pubblico infantile	p. 18
Capitolo secondo.	
<i>Esempi di modelli di letteratura dell'infanzia</i>	p. 28
2.1 L'antichità classica	p. 28
2.2 Il contributo del Medioevo e del Rinascimento fra tradizione e originale dinamicità	p. 37
2.3 Jean de La Fontaine	p. 40
2.4 La vera voce dell'infanzia ne "Le Confessioni di un italiano", ovvero un romanzo di formazione	p. 44
2.5 Luigi Capuana tra fiabesco e realismo	p. 49
2.6 Gramsci: «autenticità morale» e creatività della narrativa per l'infanzia	p. 53
2.7 Calvino tra moralità, fantasia e realtà	p. 57

2.8 Un caso esemplare: Susanna Tamaro	p. 64
2.9 Louis Sepulveda e le favole con gli animali	p. 72
2.10 La narrativa d'avventura	p. 81
2.11 Conclusioni	p. 86

### Capitolo terzo.

#### *Gli animali parlanti di Leonardo Sciascia nelle Favole della dittatura*

p. 89

3.1 A proposito del genere "favola"	p. 89
-------------------------------------	-------

3.2 Per una lettura delle "Favole" sciasciane fra tradizione e «straniamento»	p. 96
--	-------

3.3 Messaggio morale e forza della scrittura	p. 131
--	--------

### Capitolo quarto.

#### *Pedagogico e letterario in Leonardo Sciascia*

p. 135

4.1 L'antico <i>connubio</i> : un modello di letteratura	p. 135
--	--------

Conclusioni	p. 147
-------------	--------

Bibliografia	p. 149
--------------	--------

Indice	p. 155
--------	--------