

Un libro che fino a qualche decina di anni fa sarebbe stato definito "eretico" sia per il tema poco "umanistico", sia per la mancanza di quel "velo pedagogico" che continua a offuscare il *visus* di qualche "addetto ai lavori".

(dalla postfazione di Pino Boero)

Introduzione, di *Elisa Marazzi*

Istruire dilettando. Strategie editoriali nel libro didattico-educativo del secondo Ottocento, di *Elisa Marazzi*

Una collana enciclopedica per i ragazzi degli anni Trenta: "La Scala d'Oro", di *Elisa Rebellato*

*Storie proprio così...* Il racconto di animali dalla preistoria a Kipling, di *Anna Antoniazzi*

Un caso da manuale. Mangiafuoco e altri orchi tra fiaba e criminologia, di *Alberto Carli*

Gian Burrasca piccolo chimico. Ovvero, l'esplosivo laboratorio della scienza per ragazzi, di *Francesca Orestano*

Gli animali nell'illustrazione tra scienza e sperimentazione artistica, di *Marta Sironi*

Le lezioni dello zio Lodovico. Qualche appunto su illustrazione e divulgazione nell'età dell'incisione, di *Walter Fochesato*

I lettori del "Corriere dei Piccoli" tra educazione e medicina, di *Sabrina Fava*

Postfazione, di *Pino Boero*

€ 19,50 (i.i.)  
www.guerini.it

ISBN 978-88-6250-642-7



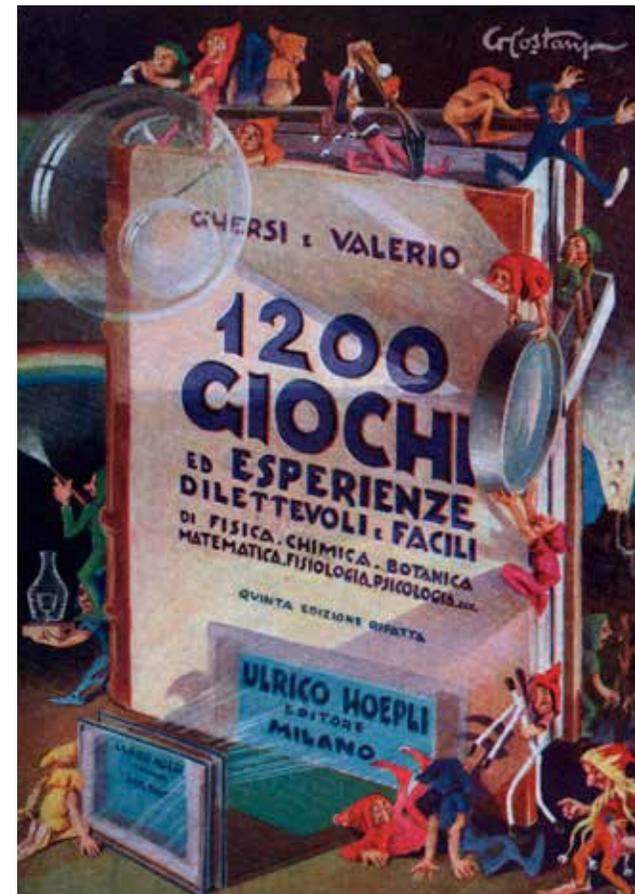
MIEI PICCOLI LETTORI...

GUERINI  
E ASSOCIATI

## MIEI PICCOLI LETTORI...

### LETTERATURA E SCIENZA NEL LIBRO PER RAGAZZI TRA XIX E XX SECOLO

A CURA DI ELISA MARAZZI  
POSTFAZIONE DI PINO BOERO



GUERINI  
E ASSOCIATI



COLLANA QUADERNI

COMITATO DI REDAZIONE

BIANCA GIRARDI, LAURA NOVATI, PIER PAOLO POGGIO,  
STEFANO PARISE, PIETRO REDONDI

# QUADERNI

3

QUADERNI è una collana prodotta dal sito *Milano città delle scienze* ([www.milanocittàdellescienze.it](http://www.milanocittàdellescienze.it)) dell'Università di Milano – Bicocca in collaborazione con la Biblioteca comunale centrale Palazzo Sormani allo scopo di pubblicare testi e documenti di incontri, discussioni, mostre e archivi inerenti la storia editoriale, culturale e scientifica.

MIEI PICCOLI LETTORI...

LETTERATURA E SCIENZA NEL LIBRO  
PER RAGAZZI TRA XIX E XX SECOLO

A CURA DI  
ELISA MARAZZI

POSTFAZIONE DI  
PINO BOERO

**GUERINI**  
**E ASSOCIATI**

---

© 2016 Edizioni Angelo Guerini e Associati  
Via Comelico 3 - 20135 Milano  
e-mail: info@guerini.it

Prima edizione: giugno 2016

Elaborazione grafica Anna Aurea, AM studio

In copertina: I. Gherzi, L. Valerio,  
*1200 giochi ed esperienze dilettevoli e facili...*, Milano, Hoepli, 1929

Una prima versione di questi testi è stata presentata  
durante la giornata di studi

*Miei piccoli lettori...*

Biblioteca Sormani, Sala del Grechetto,  
Milano, 24 ottobre 2014

Il volume è stato stampato con il contributo di Fondazione Cariplo

Ristampa V IV III II I 2016 2017 2018 2019 2020

Printed in Italy

ISBN 978-88-6250-642-7

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla Siae del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Clearedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

## Indice

- 9 Introduzione, *di Elisa Marazzi*
- 19 Istruire dilettando. Strategie editoriali nel libro didattico-educativo del secondo Ottocento  
*Elisa Marazzi*
- 49 Una collana enciclopedica per i ragazzi degli anni Trenta: “La Scala d’Oro”  
*Elisa Rebellato*
- 75 *Storie proprio così...* Il racconto di animali dalla preistoria a Kipling  
*Anna Antoniazzi*
- 105 Un caso da manuale. Mangiafuoco e altri orchi tra fiaba e criminologia  
*Alberto Carli*
- 125 Gian Burrasca piccolo chimico. Ovvero, l’esplosivo laboratorio della scienza per ragazzi  
*Francesca Orestano*
- 145 Gli animali nell’illustrazione tra scienza e sperimentazione artistica  
*Marta Sironi*
- 167 Le lezioni dello zio Lodovico. Qualche appunto su illustrazione e divulgazione nell’età dell’incisione  
*Walter Fochesato*
- 183 I lettori del “Corriere dei Piccoli” tra educazione e medicina  
*Sabrina Fava*
- 211 Postfazione, *di Pino Boero*
- 217 Gli autori
- 219 Indice dei nomi



# INTRODUZIONE

ELISA MARAZZI

“Miei piccoli lettori”, il titolo scelto per questo volume, riecheggia l’incipit del più noto capolavoro della letteratura italiana per ragazzi, *Pinocchio*<sup>1</sup>. La prosa scanzonata di Collodi, ben riconoscibile sin dalle prime righe della sua *Storia di un burattino*, fu, insieme ai contenuti dissacranti, oggetto di critica da parte di pedagogisti ed educatori, tanto che l’autore fu guardato con diffidenza, quando non osteggiato; i suoi testi furono tacciati di esser stati concepiti “in modo così romanzesco da dar soverchio luogo al dolce, distraendo dall’utile; e [...] scritti in stile così gaio, e non di rado così umoristicamente frivolo, da togliere ogni serietà allo insegnamento”<sup>2</sup>. La citazione è tratta da una relazione della commissione per l’esame dei libri di testo del 1881, il parere espresso riguardava in realtà l’uso didattico dei libri di Collodi – forse in particolare il *Giannettino* (1877), una sorta di parodia critica dell’“eponimo” di Luigi Alessandro Parravicini, il *Giannetto*, vero e proprio *long seller* dell’editoria scolastica

<sup>1</sup> Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, prima edizione: Firenze, Paggi, 1883 (pubblicata per la prima volta a puntate nel “Giornale per i bambini” nel 1881).

<sup>2</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *Commissione sopra i libri di testo [...] Relazione generale a S.E. il Ministro [...]*, Roma, Tip. Sciolla, 1883, p. 11, conservata in Archivio Centrale dello Stato, Min. della Pubblica Istruzione, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Atti versati posteriormente*, b. 15.

ottocentesca<sup>3</sup>. A ogni modo, le critiche a Collodi rendono bene quale dovesse essere il punto di vista dominante sulle letture da offrire ai bambini. E infatti ancora a fine Ottocento molti libri per ragazzi lasciavano poco spazio all'individualità del lettore, né tantomeno gli offrivano leggerezza e umorismo: l'obiettivo primario era quello di istruire, pur sempre "dilettando". Ma il mercato librario era in pieno fermento e il pubblico dei "piccoli lettori" era il più dinamico e redditizio, basti pensare alle tirature di *Pinocchio* e *Cuore*<sup>4</sup>, divenute emblemi del processo di alfabetizzazione, che comportava rosee prospettive di guadagni per editori e librai.

La vivacità del pubblico dei più giovani non si riduce al rapido incremento: i rivolgimenti sociali e le riflessioni pedagogiche del lungo Ottocento – dall'affermarsi del ceto borghese all'avvio di un processo di emancipazione dei ceti più bassi della scala sociale, dal laboratorio pedagogico preunitario all'adesione alle teorie positivistiche – avviarono un inevitabile cambiamento di prospettiva sul bambino e sul suo orizzonte mentale; l'istruzione dilettevole caldeggiata da pedagogisti e ministri doveva sempre più rispondere ai gusti dei ragazzi, cui si riconoscevano ora esigenze e inclinazioni proprie.

Ecco scomparire gradualmente i vari trattatelli pedagogici e didascalici, ricchi di nozioni di igiene e di morale, che nella scuola postunitaria erano considerati ottimi premi per gli studenti meritevoli, sostituiti ora da libri volti a stimolare la fantasia e l'immaginazione. Attori essenziali di questo processo furono, alla fine del

<sup>3</sup> Pubblicato nel 1837 come vincitore di un premio bandito da una società fiorentina per l'istruzione popolare, il *Giannetto* fu ristampato da diversi editori fino al 1910. Cfr. Opac SBN.

<sup>4</sup> Con l'edizione del 1901 *Pinocchio* arrivò a vendere 350.000 copie; nel 1904 *Cuore* giunse a 301.000. E. Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 225-298, p. 225.

XIX secolo, gli stessi insegnanti, che collaboravano fianco a fianco con gli editori, talora addirittura attivi come colonne portanti delle case editrici. Si creò una sorta di mutuo scambio che vide ragioni pedagogiche ed economiche (non solo i profitti dell'editore, ma anche un supporto alle magre entrate del corpo docente) intersecarsi felicemente, dando vita alle iniziative più diverse, da giornali per ragazzi ad albi illustrati. Influiua anche il dibattito francese sulla *science amusante*, con protagonista Pierre-Jules Hetzel, nientemeno che l'editore di Jules Verne, a cui i colleghi guardavano con interesse, così come a tutte le iniziative d'Oltralpe rivolte al grande pubblico dei lettori. Gli esiti di tali processi si colgono pienamente nel nuovo secolo, quando collane enciclopediche e storie di animali, libri di "fisica dilettevole" e vicende di studenti monelli con il pallino della chimica non costituiscono più semplici risposte al dettato ministeriale, ma veri e propri filoni editoriali, ormai ben separati dal mondo della didattica.

Tali vicende sono state approfondite durante una proficua giornata di studi, di cui si pubblicano qui gli atti, svoltasi a Milano il 24 ottobre del 2014, nella sala del Grechetto di Palazzo Sormani. Vi hanno partecipato studiosi di diversa formazione: storici della pedagogia, della letteratura, dell'arte e dell'editoria; tutti accomunati da un'attenzione primaria al libro e alla cultura scritta – ma anche ai materiali ludico-didattici – e al ruolo di questi nella formazione degli individui e dei cittadini.

Formazione che non si avvertiva come puramente culturale: l'attenzione al futuro professionale dei bambini era ovviamente presente nelle letture e nei materiali loro offerti, si pensi alle tematiche medico-scientifiche nel "Corriere dei Piccoli" (Fava) o al successo, prima negli Stati Uniti e poi nel vecchio continente, di giocattoli come il *Piccolo chimico* (Orestano). Se si guarda indietro all'ottocentesca "diversità delle infanzie", che proponeva "ricreazioni scientifiche" ed esperimenti ludici spesso solo nei

giornalini pensati per i maschi (Marazzi), l'edizione per bambine del gioco scientifico che consentiva di realizzare esperimenti con veri reagenti fornisce la misura dell'evoluzione di questioni di genere nel corso della storia della pedagogia. Una tappa intermedia fu senz'altro quella della mobilitazione professionale femminile nella Croce Rossa, così come emerge dalle pagine, ancora una volta, del "Corriere dei Piccoli", compagno di strada dei lettori bambini per tutto il ventesimo secolo.

Ritornando per un attimo al XIX secolo, non si può discutere di scienza, neppure di scienza per bambini, senza chiamare in causa il positivismo, che fa da sfondo a diverse esperienze qui descritte, tra cui un originale studio di caso in cui le suggestioni delle teorie lombrosiane affiorano dalle scelte, non solo iconografiche, in materia di orchidee e simili (Carli). Che dire poi delle teorie evoluzionistiche, che rifondarono il rapporto con l'animale, consentendo, in ambito letterario, il superamento dei dogmi della favolistica classica? Ne sono un esempio i racconti di Rudyard Kipling, la cui ironia consentì di mescolare i temi dell'evoluzione a miti che affondano le radici nelle più varie culture (Antoniazzi). Quasi a sfidare il sensibile mutamento di orizzonti della cultura italiana agli inizi del "secolo breve", gli echi della temperie positivista si avvertono nell'esperienza enciclopedica della "Scala d'Oro", la collana per ragazzi tra le più note del primo Novecento, ma forse l'unica in quegli anni a mescolare scienza e letteratura. Il progetto alla base era sì educativo, ma i tempi erano maturi perché si comprendesse l'esigenza di evitare moralismo e pedanteria (Rebellato). Del resto l'esempio del grande narratore di scienza era quello di Jules Verne, che seppe far diventare le nozioni scientifiche parte integrante del racconto, condizione necessaria a rendere la scienza appetibile al pubblico dei lettori.

Inutile insistere sull'importanza, per un'analisi multidisciplinare, dell'illustrazione, non un semplice elemento decorativo, ma

vero e proprio strumento di volta in volta narrativo o educativo, moraleggiante o evocativo, come emerge dalla totalità dei contributi. Due saggi in particolare illustrano il percorso, decisamente accidentato, compiuto in parallelo dalla narrativa e dall'iconografia per ragazzi, nel tentativo di trovare una propria peculiarità stilistica (Fochesato e Sironi).

Diversi gli spunti aperti: ne proponiamo qui di seguito alcuni, nella convinzione che possano offrire al lettore ulteriori strumenti interpretativi. Ad esempio, chi erano gli autori di “scienza per ragazzi”? Come si servirono dello strumento editoriale all'interno del loro progetto educativo? E come influì sul loro operato il desiderio di affermazione economica e sociale? Si pensi al caso di Antonio Stoppani, qui solo tangenzialmente menzionato in quanto autore non specificamente attento all'infanzia, ma vero e proprio imprenditore di sé stesso<sup>5</sup>. Stoppani seppe parlare al pubblico attraverso tutto il ventaglio di occasioni offertegli dalla sua epoca, dalle “conferenze pubbliche” ai libri, con attenzione anche a quelli istruttivi: di sua iniziativa presentò infatti all'editore Cogliati nel 1888/89 un'edizione del *Bel Paese* pensata per l'uso nelle scuole con gli “accenti per la retta pronuncia toscana”<sup>6</sup>. Del resto gli autori erano sempre più consapevoli della molteplicità dei ruoli educativi di cui erano investiti, non da ultimo, nell'Ottocento, quello di unificazione linguistica.

La vicenda di Stoppani chiama in causa un altro aspetto impre-

<sup>5</sup> Cfr. *Un best-seller per l'Italia unita. Il Bel Paese di Antonio Stoppani*, a cura di Pietro Redondi, Milano, Guerini e Associati, 2012, in particolare i saggi di Pietro Redondi e di Elena Zanoni. Di quest'ultima si veda poi *Scienza, patria, religione. Antonio Stoppani e la cultura italiana dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2014. Cfr. anche l'edizione critica del *Bel Paese* a cura di Luca Clerici, in particolare l'Introduzione del curatore (Torino, Nino Aragno Editore, 2009, pp. XI-LXIII).

<sup>6</sup> Zanoni, *Dietro le quinte del Bel Paese*, in *Un best-seller per l'Italia unita...*, cit., pp. 83-99, p. 90.

scindibile trattato, più o meno velatamente, nei saggi qui raccolti, specie quelli relativi all'Ottocento italiano: vi fu una vera scienza per bambini, o si preferì una versione neanche troppo riadattata di quella "scienza per tutti" che caratterizzò le iniziative di istruzione popolare?

La sensibilità nei confronti dei gusti e delle esigenze pedagogiche della "prima età" aveva ancora molta strada da percorrere: pur emarginando la scienza, il cambiamento del paradigma culturale seguito alla svolta antiscientista di fine secolo avrebbe dato vita a nuove iniziative di carattere ludico, destinate a influire sulle forme dei prodotti culturali per bambini, grazie anche all'impegno degli illustratori più innovativi. Si pensi a "Giro giro tondo. Album di filastrocche e cantilene" (1921-1924), illustrato da Angoletta e dedicato dalla Mondadori "ai più piccini", o ai libri di Antonio Rubino, uno su tutti *Viperetta*, la bambina impertinente trasportata sulla luna dai suoi capricci, uno per capello<sup>7</sup>. Il dialogo serrato tra testo e immagine, insieme all'originalità dei temi, è la spia di un gusto più propenso ad assecondare e stimolare l'immaginazione e la creatività del giovane lettore<sup>8</sup>; non a caso fu Sergio Tofano, per arricchire il quadro dei lungimiranti autori-illustratori di inizio Novecento, a teorizzare un teatro "per il divertimento pubblico dei bambini [...] che prima di tutto colpisca piacevolmente la loro immaginazione"<sup>9</sup>. Un simile approccio prevedeva il concorso di diverse esperienze sensoriali, pensiamo al libro sonoro *Le avventure di Pinocchio*, pubblicato nel 1933 dalla milanese Durium, specializzata in questo genere di

<sup>7</sup> Cfr. *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, a cura di Martino Negri, Milano, Scalpendi, 2012 e l'edizione critica di *Viperetta* a cura dello stesso (Milano, Scalpendi, 2010). Su "Giro giro tondo" si rileva l'assenza di studi critici.

<sup>8</sup> Sul tema si veda Silvia Blezza Pincherle, *Libri, bambini, ragazzi: incontri fra educazione e letteratura*, Milano, Vita e Pensiero, 2015, in part. pp. 143-149.

<sup>9</sup> Cit. in Paola Pallottino, *Sto (Sergio Tofano). Cento anni di illustratori*, Roma, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 1990, p. 27.

edizioni. Il cofanetto, a forma di libro, conteneva, oltre ai diciotto dischi, figure in cartoncino da ritagliare e animare tra le nove custodie che, aperte, creavano degli scenari – una vera esperienza “sinestetica”. Non a caso era illustrato da Attilio Mussino<sup>10</sup>.

Senz’altro il successo dei libri sonori faceva seguito alla nascita di un mercato discografico su scala internazionale<sup>11</sup>, ma all’estero i modelli da imitare erano talora più datati. Già dal XIX secolo nell’offerta letteraria che raggiungeva i bambini confluivano tecniche narrative e iconografiche ispirate a teorie alternative; la cosiddetta pedagogia nera, ad esempio, aveva dato vita a esiti anche letterari: si pensi al macabro *Pierino Porcospino* di Heinrich Hoffmann, che in Italia ebbe grande successo nel secolo successivo (Hoepli, l’editore della traduzione italiana, ne mantiene in commercio una ristampa anastatica). Era poi del tutto spontanea la popolarità, anche tra i bambini, dei cosiddetti *penny dreadful* britannici, precursori di quella letteratura gotica e poi *horror* che nel Novecento avrebbe acquisito il proprio status tra i giovani lettori italiani<sup>12</sup>.

Si potrebbe discutere a lungo del ruolo, nelle narrazioni per ragazzi, della figura del mentore, spesso extrascolastico – come nel *Diario di Frugolino* menzionato nel primo contributo – che sembra quasi accompagnare non solo il bambino nel suo percorso

<sup>10</sup> Un esemplare è conservato presso l’archivio Apice dell’Università degli Studi di Milano nel fondo *Collezione ‘900 Sergio Reggi*.

<sup>11</sup> Irene Piazzoni, *Libri Sonori*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per ragazzi*, a cura di Lodovica Braida (et al.), Milano, Skira, 2008, pp. 94-103.

<sup>12</sup> Su Pierino Porcospino Michele Mari, *Una meravigliosa ambiguità*, in *Amici di carta*, cit., pp. 50-65. Sulle atmosfere gotiche nei libri per ragazzi britannici Wick(ed) *Children. Strane storie per giovani lettori*, a cura di Nicoletta Vallorani, Milano, Skira, 2010 e Francesca Orestano, *Realismo vittoriano. Un impossibile compromesso*, in *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, a cura di Laura Tosi e Alessandra Petrina, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 127-152.

formativo, ma anche la letteratura per ragazzi da un Ottocento didascalico a un Novecento in cui è il patto narrativo a farla da padrone, anche quando si tratti di scienza. Del resto, il nesso tra la letteratura per ragazzi e la cultura di un'epoca è la chiave di lettura che più si attaglia a questo genere di narrazioni; sebbene gli studi letterari abbiano per lungo tempo faticato a scorgerlo, tale nesso è emerso distintamente una volta riuniti i contributi, che condurranno per mano il lettore tra positivismo e idealismo, naturalismo e avanguardie, didattica e gioco, in un percorso inteso a fornire nuovi spunti di riflessione sul ruolo della scienza nella società agli albori dell'età contemporanea.

*Licenziando questa raccolta di saggi, desidero ringraziare, a nome di tutti gli autori, Pietro Redondi e Lodovica Braidà, senza i quali né la giornata di studi, né questa pubblicazione avrebbero visto la luce. Un ringraziamento particolare va a Pino Boero che, oltre ad aver stimolato il dibattito, arricchisce ora il volume con le sue considerazioni conclusive. Siamo grati anche a Luca Clerici, Irene Piazzoni, Giuseppe Polimeni e Nicoletta Vallorani per le riflessioni in sede di dibattito.*

*Un ringraziamento alla Biblioteca comunale di Milano, in particolare a Giuseppe Corti e allo staff dell'ufficio conservazione.*

*Siamo infine riconoscenti alle biblioteche, agli archivi e ai proprietari che hanno reso disponibili le immagini a corredo di ogni saggio.*

*Un'ultima espressione di gratitudine al direttore della collana, per aver accolto il volume e per il suo generoso aiuto nella realizzazione di questo libro.*



# ISTRUIRE DILETTANDO. STRATEGIE EDITORIALI NEL LIBRO DIDATTICO-EDUCATIVO DEL SECONDO OTTOCENTO

ELISA MARAZZI

“Istruire dilettaudo”, talora nella sua versione latina “*docere et delectare*”, o anche nella forma “ammaestrar divertendo”<sup>1</sup> fu, nell’Ottocento postunitario, uno dei precetti più frequentemente presenti nei dibattiti degli educatori, che possiamo ripercorrere attraverso i giornali per maestri e i bollettini di associazioni magistrali, caratterizzati in quegli anni da una diffusione davvero capillare, perché spesso redatti su base locale<sup>2</sup>. Nel giro di pochi anni il precetto divenne in realtà un vero e proprio motto, che occhieggiava dalle pagine dei cataloghi promozionali degli editori, compariva sulle copertine dei volumi o veniva adattato a titolo di collana. Si pensi alla collezione “Istruzione e diletto”, di Paolo Carrara, avviata negli anni Ottanta dell’Ottocento a Milano, o a *Educazione e diletto*, libro di lettura proposto da Giocondo Messaggi, altro editore milanese, nel suo catalogo del 1881.

<sup>1</sup> Cfr. la didascalia illustrativa della collana “Il buon esempio” nel catalogo Antonio Vallardi Editore, *Strenne Educative e Istruttive 1910-1911*, Milano, A. Vallardi, 1911, p. 24.

<sup>2</sup> Per un repertorio si rimanda a *La stampa pedagogica e scolastica (1820-1943)*, a cura di Giorgio Chiosso, Brescia, La Scuola, 1997. Cfr. anche la sterminata bibliografia di saggi critici ad opera dello stesso Chiosso sul tema. Per il caso lombardo sia consentito menzionare anche Elisa Marazzi, *Libri per diventare italiani. L’editoria per la scuola a Milano nel secondo Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 243-266.

Educatori, autori ed editori di libri per ragazzi, è noto, poco si curavano del gusto del lettore bambino, tanto che alcuni non ritenevano né utile né necessario scrivere e pubblicare libri pensati appositamente per i più giovani: si pensi a Virgilio Colombo, letterato ed educatore di spicco nella cultura milanese di fine secolo, che, interpellato sul tema dei libri da far leggere ai giovani, pronunciava una sorta di incitamento al contrario:

Non è detto che debbano essere scritti apposta per questi consumatori in erba [...]; basterebbe che il lettore, o meglio quelli che lo guidano, girassero attorno gli occhi, troverebbero un bel numero di eccellenti opere, assai adatte alla giovane età<sup>3</sup>.

Secondo Hans-Heino Ewers,

La borghesia, incline a pensare 'economicamente', e contraria a qualsiasi perdita di tempo, si trovò a disposizione molteplici generi didattici di lunga tradizione che essa si impegnò *sic et simpliciter* a riempire di nuovi contenuti per adattarli ai propri criteri assiologici<sup>4</sup>.

Tale ipotesi si riferisce all'area di lingua tedesca, ma corrisponde pienamente a quanto accaduto nel contesto italiano, tanto più che, in Italia, il ritardo dell'evoluzione della struttura sociale perpetuò questo meccanismo fino alla fine del secolo. Doveva ancora trascorrere del tempo prima che il lettore bambino fosse finalmente preso in considerazione e diventasse in-

<sup>3</sup> Virgilio Colombo, *Come si dovrebbe leggere*. Conferenza tenuta nella sala della Camera di commercio il 31 maggio 1888 per invito della "Associazione d'incoraggiamento all'intelligenza", Milano, Tip. Rechiederi, 1888, pp. 37-38.

<sup>4</sup> Hans-Heino Ewers, *Lo sviluppo storico della letteratura per l'infanzia dell'epoca borghese dal Settecento al Novecento. L'esempio tedesco*, in *Storia dell'infanzia*, a cura di Egle Becchi, vol. II, *Dal Settecento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 408-430, in particolare p. 409.

terlocutore a pieno titolo di chi scriveva e stampava libri. La presa di coscienza fu graduale e, soprattutto, lenta. L'evoluzione della famiglia borghese ebbe un certo peso<sup>5</sup>, e proprio ai figli della borghesia erano destinate le nuove iniziative editoriali: libri e, soprattutto agli esordi, periodici illustrati. I bambini borghesi costituivano, in quanto futuri lettori, una promessa per l'avvenire delle case editrici, e ai loro gusti tentavano di andare incontro per la prima volta iniziative come il noto "Giornale per bambini" di Ferdinando Martini o "Il Giornale dei fanciulli" di Treves, o, ancora, le collane di libri illustrati pubblicate dall'editore milanese<sup>6</sup>.

Il rampollo della borghesia non poteva però costituire, da solo, il destinatario tipo: l'aumento del tasso di alfabetismo in ragione delle disposizioni sull'obbligo scolastico rendeva anche i figli di contadini e operai un pubblico appetibile per gli editori. Si trattava di una categoria la cui istruzione ed educazione stava particolarmente a cuore alla classe dirigente: "Istruire il popolo quanto basta, educarlo più che si può"<sup>7</sup> è una nota citazione tratta dalla prolusione ai programmi scolastici del 1894, scritta dal ministro Baccelli. Non è qui possibile soffermarsi troppo a lungo sulle declinazioni pedagogiche di una simile prescrizione, basti ricordare che il pericolo, è noto, era l'irrimediabile stravolgimen-

<sup>5</sup> Sullo sviluppo della concezione borghese dell'infanzia si veda Hugh Cunningham, *Children & Childhood in Western Society since 1500*, New York, Longman, 1995, trad. it. *Storia dell'infanzia. XVI-XX secolo*, a cura di Giovanni Arganese, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 55-99.

<sup>6</sup> Sul "Giornale per bambini" e i suoi legami con la società del tempo cfr. Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2007<sup>13</sup>, pp. 49-52.

<sup>7</sup> L'espressione è di Guido Baccelli, tratta dall'introduzione ai programmi scolastici del 1894, emanati con R.D. 29 novembre 1894 e ora raccolti in Enzo Catarsi, *Storia dei programmi della scuola elementare (1860-1985)*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 220.

to dell'ordine sociale. In questo contesto è utile ricordare che un libro come *Il portafoglio d'un operaio* di Cesare Cantù era proposto anche ai ragazzi per scongiurare, come si legge in una recensione apparsa sulle colonne del "Maestro elementare italiano", che le "funeste dottrine forestiere"<sup>8</sup> corrompessero le menti dei lavoratori, anche futuri – in questo caso il riferimento è alla Comune di Parigi, il libro infatti era uscito nel 1871.

Quest'ultima citazione è indicativa per capire quello che in quegli anni era un interrogativo fondamentale per gli editori: come proseguire sulla strada dell'istruire – ed educare – i fanciulli del popolo e della borghesia offrendo loro anche l'elemento "dilettevole"? La scienza costituiva un ottimo alleato in questo senso e lo scopo del presente contributo è proprio quello di fare luce su come e perché gli editori, attori essenziali nel processo di diffusione del libro e della cultura scritta, abbiano contribuito, tra Otto e Novecento, al notevole successo di un sotto-genere della letteratura per ragazzi, che potremmo definire "scienza per i bambini". La temperie positivista ebbe senza dubbio la sua parte: l'adesione al positivismo degli ambienti pedagogici influenzò le scelte di autori – molto spesso educatori o maestri – ed editori. Se ci soffermiamo poi su Milano, il clima di fiducia nel progresso tecnico-scientifico che si respirava in tutti i settori della società influenzò, e non di poco, l'editoria. Il caso emblematico è quello di Hoepli, pronto a cogliere la domanda dei nuovi ceti professionali altamente specializzati, tanto da avviare una collaborazione con il Politecnico; altri editori meno noti si dedicarono, non senza successo, all'editoria per i livelli inferiori dell'istruzione tecnico-

<sup>8</sup> Il testo della recensione è proposto al termine della seconda edizione: Cesare Cantù, *Il portafoglio d'un operaio*, Milano, Agnelli, 1871, appendice *Estratti e giudizi*, p. 17. Su Cantù e la sua produzione selfhelpistica cfr. Adriana Chemello, *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo nell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2009<sup>2</sup>, *passim*.

scientifico<sup>9</sup>, ma non sempre si è insistito a sufficienza sull'influsso di una simile temperie nelle pubblicazioni per ragazzi ad opera di editori specializzati<sup>10</sup>.

La divulgazione scientifica non era certo un genere marginale nell'editoria di larga circolazione di quegli anni. E non fu solo merito delle penne di Paolo Mantegazza o Michele Lessona, per fare due esempi tra i più eclatanti, ma le politiche editoriali, che peraltro assecondavano l'ideologia laica e positivista della classe dirigente postunitaria<sup>11</sup>, ebbero un peso notevole.

Del resto i due maggiori editori del tempo, Treves e Sonzogno, erano quelli che più si rifacevano alle esperienze degli altri Paesi, in particolare la Francia, dove la divulgazione aveva avuto un *exploit* notevole in seguito alle esposizioni universali nella capitale (1855, 1867, 1878, 1889...). Ancora, sempre in Francia, negli anni Sessanta del XIX secolo si assistette a una vera e propria *querelle* editoriale sugli scopi e i metodi della divulgazione scientifica. La posizione a favore di una divulgazione "pura", che procedesse per trattatelli scientifici, era sostenuta da Louis Figuier (1819-1894), una delle penne al servizio della scienza in quegli anni, pubblicato principalmente da Hachette. A favore della *science amusante* si schierava invece il sodalizio tra un altro divulgatore, Jean Macé (1815-1894), e l'editore per eccellenza di libri per ragazzi: Pierre-Jules Hetzel, ideatore della "Bibliothèque d'éducation et récréation", che conte-

<sup>9</sup> Sul tema sia consentito rimandare a Elisa Marazzi, *Nuovi libri per nuovi studenti. Gli editori di testi scientifici per le scuole secondarie a Milano, in L'istruzione secondaria nell'Italia unita (1861-1901)*, a cura di Carlo G. Lacaïta e Mariachiara Fugazza, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 298-313.

<sup>10</sup> Si pensi per esempio alla collana per ragazzi "Museo scienza minima", avviata da Antonio Vallardi nel 1909, promossa come collezione di "letture intese a diffondere principalmente la benefica luce del sapere reale". Cfr. A. Vallardi Editore, *Strenne...*, cit., p. 23.

<sup>11</sup> Cfr. Guido Verucci, *L'Italia laica prima e dopo l'Unità*, Roma-Bari, Laterza, 1996<sup>2</sup>, pp. 65-175, in particolare, sulle iniziative editoriali, pp. 130-138.

neva i maggiori successi di Macé e di Verne, insieme ad opere per ragazzi nel senso più tradizionale del termine. Macé ed Hetzel vedevano nella “scienza per bambini” uno strumento essenziale per innovare una letteratura per ragazzi che ritenevano ancora troppo dipendente dalle case editrici di stampo religioso. Oltralpe possiamo quindi osservare una certa progettualità nella diffusione della letteratura scientifica anche tra i più giovani, con testi e libri pensati per i “piccoli lettori”. Si pensi al recupero del libro più divulgativo del botanico settecentesco Jules Néraud, *La botanique de l'enfance*, stampato sino a quel momento solo in Svizzera e in forma anonima: con il titolo *La botanique de ma fille* una nuova edizione fu pubblicata da Hetzel in un adattamento dello stesso Macé.

In Italia non possiamo parlare di una analoga progettualità, almeno agli esordi della “scienza dilettevole”, come fu più tardi definita. Al contrario, il successo della divulgazione per ragazzi fu effetto di quella che possiamo definire una “porosità” all’interno dei generi editoriali di larga circolazione, ossia una vera e propria migrazione di temi, testi e modalità di diffusione degli stessi nei diversi prodotti librari che circolavano diffusamente a diversi livelli della società. Un esempio lampante in questo senso è *Il Bel paese* di Stoppani, recentemente studiato sotto il suo aspetto didattico-educativo, e in relazione al quale è particolarmente calzante l’osservazione di Pino Boero sulla “trasversalità” della letteratura per l’infanzia, “che è pedagogia, ma anche *testo letterario* costruito su quei luoghi ‘obliqui’ che intrecciano le fiabe con la letteratura popolare, i resoconti di viaggio con il romanzo d’avventura”<sup>12</sup>. La qual cosa rende possibile includere il libro di Stoppani all’interno del vasto e indefinito terreno della letteratura infantile, di certo non avulso, soprattutto

<sup>12</sup> Pino Boero, *Il Bel Paese libro per la scuola?*, in *Un best-seller per l'Italia unita. Il bel Paese di Antonio Stoppani*. Con documenti annessi, a cura di Pietro Redondi, Milano, Guerini e Associati, 2012, pp. 117-133, citaz. p. 131.

nel XIX secolo, da intenti didattico-educativi – si noti inoltre che lo stesso Stoppani ottenne di far adottare il libro come testo di lettura nelle scuole primarie, in un'apposita edizione economica<sup>13</sup>.

Nel nostro Paese, dunque, i libri di divulgazione erano più spesso concepiti per un pubblico, adulto e giovane, genericamente povero di strumenti culturali. Del resto era ancora lo stesso Virgilio Colombo ad affermare:

[...] Al giovanetto divien più attraente la geografia, se imparata nei viaggi, e la storia naturale impressiona vivamente, quando gli dà a conoscere la forma ed i costumi dei diversi animali. Perciò sono libri d'oro quelli di scienza popolare del Lessona, del Mosso, del Flammarion, dello Stoppani, dell'Humbold [sic], e in generale tutti i libri di viaggio, dai vari Robinson, ai viaggi blandamente descrittivi del De Amicis, alle avventurose spedizioni di Liwington [sic], di Stanley, al *Viaggio intorno al mondo* dell'Hubner, alle avventure fantastiche, strabilianti del Verne, fino alla conoscenza minuziosa del *Bel paese*, presentatoci dallo Stoppani<sup>14</sup>.

Il libro di premio fu uno dei veicoli attraverso cui si manifestò questo continuo scambio di testi e generi tra il pubblico adulto e quello bambino. La consuetudine è stata poco indagata<sup>15</sup>, ma doveva essere davvero radicata se i premi, scriveva Gabelli, “sono considerati generalmente un'istituzione indispensabile nelle scuole”<sup>16</sup>. Lo si intuisce anche dalle reazioni alla decisione del comune

<sup>13</sup> Cfr. Pietro Redondi (a cura di), *Un best-seller per l'Italia unita...*, cit., in part. l'introduzione a cura di Redondi, p. 34 e il saggio di Elena Zanoni, *Dietro le quinte del Bel Paese. Intenzioni e strategie d'autore in una corrispondenza inedita di Antonio Stoppani*, pp. 83-100 (in particolare le pp. 90-94).

<sup>14</sup> Cfr. Virgilio Colombo, *Come si dovrebbe leggere*, cit., pp. 42-43.

<sup>15</sup> Di recente Giorgio Chiosso si è soffermato sul tema: cfr. *Il libro di scuola tra editoria e pedagogia nell'Ottocento*, in *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione in età moderna e contemporanea*, Torino, Utet, 2010, pp. 203-226, citaz. p. 222.

<sup>16</sup> Aristide Gabelli, *I premi come strumento educativo*, “Il Risveglio educativo”, 2, 1, 1885-1886, pp. 2-5, citaz. p. 2.

di Milano di abolire le premiazioni scolastiche (1887), decisione che scatenò una vera e propria sollevazione da parte degli autori e degli editori. Lo stesso Cesare Cantù, autore di tutta una serie di operette utilizzate sia come testi di lettura, sia come libri di premio, scrisse per l'occasione un *pamphlet* in cui intendeva confutare la motivazione dichiarata dal consiglio municipale della sua città, ossia "la mancanza assoluta ai tempi nostri di buoni libri da dare in premio"<sup>17</sup>. Al di là delle riflessioni pedagogiche sull'opportunità di una prassi che ad alcuni pareva "eccit[are] la vanità" dei fanciulli, mentre secondo altri era un buon modo di favorire lo spirito di emulazione "forza di progresso pei popoli non meno che per gli individui", specie nel "mondo piccino", anche "Il Giornale della libreria", organo dell'associazione degli editori, riportava argomentazioni volte a difendere le ragioni a supporto del "solo premio razionale, efficace, prezioso": il libro<sup>18</sup>.

Quando il giovane ha finito la scuola, lasciargliene un'ultima traccia, con un libro sano, educativo, patriottico, che gli sia ricordo certo e forse guida per tutta la vita, sarebbe una bella usanza da introdurre dove manca; ed è sorprendente che si voglia abbandonare dove esiste<sup>19</sup>.

Il già più volte citato Virgilio Colombo era dello stesso avviso:

Più in basso vai, più trovi la tenerezza, l'affezione al libro conquistato nei primi anni; e nel tugurio del povero, dove non incontri che un libro solo, è il libro di premio. Molti, usciti da scuola, non leggono più che quello; e quello serve almeno a che non si disimpari a leggere<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. Cesare Cantù, *Libri di scuola e di premio*, Milano, Agnelli, 1887, p. 1.

<sup>18</sup> *I libri di premio nelle scuole*, "Giornale della libreria, della tipografia e delle industrie e arti affini" 1, 19, 1888, pp. 183-186, citaz. p. 183.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Cfr. Colombo, *Come si dovrebbe leggere*, cit., p. 48.

In effetti si trattava di un'occasione per la diffusione della cultura scritta nelle famiglie degli scolari che non andava in alcun modo sprecata. Ecco un altro motivo per cui spesso si proponevano ai bambini libri divulgativi non pensati esclusivamente per loro. Non a caso fu Emilio De Marchi, noto per la sua attività di "narratore popolare" e di divulgatore sensibile al tema della lettura come strumento di progresso per i ceti subalterni, a sottolineare un aspetto essenziale: "Il premio nella forma di libro entra gratis nelle famiglie più povere e rimane oggetto di culto per diverse generazioni [...]"<sup>21</sup>.

Proviamo a sostituire alla parola premio la scienza: "La scienza nella forma di libro entra gratis nelle famiglie più povere e rimane oggetto di culto per diverse generazioni [...]". Una delle ragioni per cui la divulgazione ebbe grande successo fu questa esigenza di educare a una mentalità scientifica (spesso anche solo all'igiene o all'abbandono delle superstizioni) quei lettori che possiamo identificare, prendendo in prestito una efficace metafora di Antonio Gibelli, con il "popolo bambino", ossia non solo i cosiddetti "figli del popolo", ma anche quegli adulti meno colti, cui ben si addicevano le stesse strategie pedagogiche messe in atto nei confronti dei fanciulli<sup>22</sup>. La situazione sociale e culturale dei ceti subalterni all'indomani dell'Unità richiedeva l'impegno della classe dirigente per un'opera di civilizzazione che non poteva limitarsi all'organizzazione di un apparato scolastico pubblico, ma doveva educare un popolo ben oltre l'età scolare. Uno dei mezzi utilizzati per rispondere a questa esigenza fu dunque

<sup>21</sup> Il parere di Emilio De Marchi sulla questione dei libri di premio è riportato, insieme a quelli di altri contemporanei più o meno illustri raccolti dal consigliere comunale di Como Achille Avogadro, nell'articolo *Sulla questione dei premi nelle scuole popolari*, GDL, 4, 42, 1891, pp. 679-682.

<sup>22</sup> Cfr. Antonio Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005.

la letteratura<sup>23</sup>, o, meglio, la pubblicistica, grazie all'operato dei divulgatori impegnati in questo senso (spesso anche i traduttori facevano parte di tale schiera) e di editori ora altrettanto sensibili al problema, ora interessati principalmente al risvolto economico. Questo genere di testi si trovava spesso a metà strada tra il gusto dell'adulto e del bambino e per questo i libri venivano usati dagli editori e dagli insegnanti come premio o testo didattico.

Interessante in questo senso il volume inaugurale della "Biblioteca utile" di Treves, collana che costituisce l'emblema di quella divulgazione "per tutti", di chiara matrice selfhelpistica, nella seconda metà del XIX secolo: *Cose utili e poco note*, di John Timbs. L'edizione italiana traduceva dall'inglese anche il sottotitolo originale "a book for old and young", invertendolo però "libro per giovani e per vecchi" (non conosciamo le ragioni della scelta, forse solo di natura estetica o sonora). Per quanto destinato anche ai giovani, si trattava in realtà di un trattato, che si presentava al lettore in pagine fitte e senza immagini, e nella prefazione (non firmata, ma, a quanto si deduce, editoriale) era definito "un florilegio, una scelta di squarci dai migliori scienziati moderni di tutte le nazioni sopra una grandissima varietà di soggetti scientifici"<sup>24</sup>. Si spiega con quanto detto poc'anzi come letture educative e premi scolastici venissero scelti tra le pubblicazioni igienico-divulgative: si pensi al *Manuale popolare d'igiene ad uso dei contadini. Libro di lettura e di premio nelle scuole rurali maschili e femminili*, pubblicato da Trevisini nel 1873<sup>25</sup>; un vero e proprio testo di istruzione popolare che è

<sup>23</sup> Sull'argomento cfr. Silvio Lanaro, *Il Plutarco italiano. L'istruzione del popolo dopo l'Unità*, in *Storia d'Italia, Annali*, vol. IV, *Intelletuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 551-587.

<sup>24</sup> John Timbs, *Cose utili e poco note per giovani e per vecchi*, Milano, Treves, 1868, p. 5.

<sup>25</sup> Pietro De Petri, *Manuale popolare d'igiene ad uso dei contadini. Libro di lettura e di premio nelle scuole rurali maschili e femminili*, Milano, Trevisini, 1873.

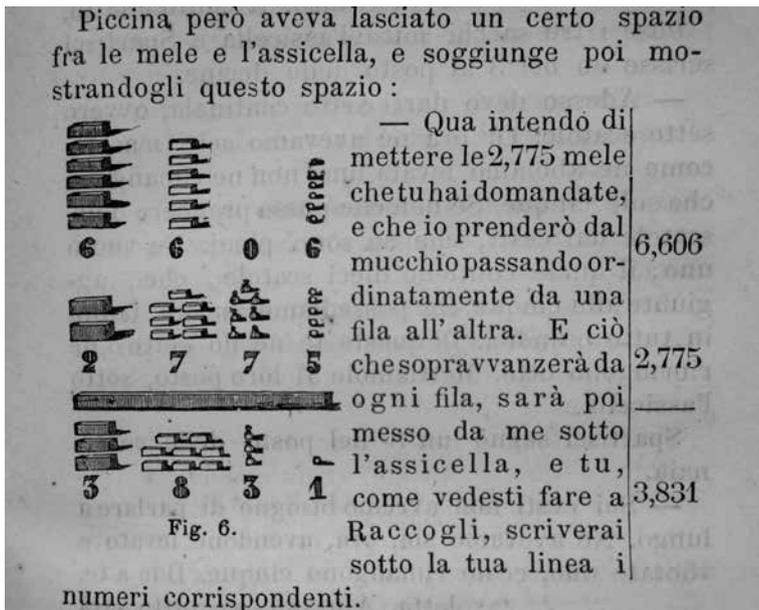
facile immaginare non fosse tra i più adatti alla lettura da parte di un pubblico giovanile. Ma in maniera graduale e con l'aiuto dei modelli stranieri, editori, autori, redattori e traduttori si dimostrano via via più attenti al gusto e alle facoltà del lettore bambino. L'esempio per eccellenza è quello della pubblicazione in Italia delle opere di Jean Macé, che abbiamo già visto essere stato uno dei maggiori sostenitori della "scienza per bambini", tanto che *I servitori dello stomaco* – forse il suo libro più noto, insieme alla *Storia di un boccone di pane* – ricevette l'omaggio del contemporaneo Verne, il quale lo pose tra le mani del Prof. Arronax, nel XVIII capitolo di *Ventimila leghe sotto i mari*.

Di Macé ci interessa in particolare *L'aritmetica del nonno* (1863, in Italia 1875), specialmente per l'accorata difesa "preventiva" redatta dal traduttore italiano per Treves, Augusto Panizza, contro un ipotetico lettore scettico all'idea di narrare ai bambini una "favola nella quale s'intreccia lo sviluppo della teoria del calcolo elementare". Il traduttore anticipa infatti che:

L'autore non ha voluto narrarvi la vera storia dell'aritmetica, egli ha voluto, intingendo nel miele gli orli del bicchiere, che il fanciullo bevesse lietamente la medicina, e tenendo desta l'attenzione dello scolare [*sic*] col racconto di una storia di fate, ha voluto rendere chiara alla sua mobile e ristretta intelligenza la ragione che sta nei fondamenti della matematica<sup>26</sup>.

E infatti il libro narra, grazie a una *mise en abyme* che ce lo presenta come il racconto di un nonno ai suoi nipoti (di qui il titolo), di come una giovane fanciulla, paragonata alla fata che le fa da madrina, insegni ai suoi fratelli, capaci di contare solo con l'ausilio delle dita, il sistema decimale, organizzando in sacchi (decine),

<sup>26</sup> Jean Macé, *L'aritmetica del nonno. Storia di due piccoli negozianti di mele*, Traduzione di A. Panizza, sulla IX edizione francese, fatta con il consenso dell'autore, Milano, Treves, 1875, p. 6.



1. Jean Macé, *L'aritmetica del nonno. Storia di due piccoli negozianti di mele*, Milano, Treves, 1875 (fig. 6, p. 45), BNB.

scatole (centinaia) e cesti (migliaia) le mele che il loro giardino magico produce tutto l'anno in gran copia. Non dobbiamo però attenderci il tipico libro per ragazzi da donare come strenna: non era né colorato, né decorato, né tantomeno rilegato in materiali preziosi; al contrario, si tratta di un volumetto scarno, senza illustrazioni, se non quelle delle unità di misura usate dalla ragazzina (fig. 1). Come tutte le edizioni italiane di Macé, il volume fu pubblicato nella stessa "Biblioteca utile" citata poco sopra perché inaugurata dalle *Cose utili* di Timbs. Ancora una volta, cito sempre dalla prefazione del traduttore, il libro si può annoverare tra quelli "scritti

per i fanciulli e per il popolo”, di cui Panizza lamenta una carenza in Italia rispetto al caso francese, carenza che va affrontata: “se vogliamo fare gli italiani disfacendo l’ignoranza, dovrei sperare che questo trattato di aritmetica verrà accolto con favore”<sup>27</sup>. In più, nella sua difesa contro un ipotetico lettore scettico sulla scelta di “infantilizzare” la matematica, il traduttore dichiara: “questo libro s’intesse sopra una fiaba da fanciulli; quando essi lo avranno letto e digerito tocca al maestro di raddrizzare le idee storte”<sup>28</sup>. Ossia la scuola come possibile luogo di lettura del volume, in contrasto, tra l’altro, con la prefazione di Macé, che dedicava il libro alle madri, definendolo “un libro preparatorio, un libro di famiglia” [...] “in seguito si dia pure in mano al fanciullo il libro scolastico”<sup>29</sup>. Ecco l’ennesima conferma della difficoltà in Italia a concepire il libro per ragazzi come qualcosa di diverso e indipendente dall’istruzione scolastica.

Diverso il caso dell’edizione italiana di un albo illustrato del 1867 (pubblicato in Italia nel 1878 dalla Tipografia editrice lombarda di Milano), commercializzato con l’intento di sfruttare il successo di Macé (l’editore originale era lo stesso Hetzel): in copertina vi era un occhio *pour servir de preparation à l’arithmétique du grand papa* e, più in grande, *par Jean Macé*, riferito all’*Arithmétique du grand papa*, a cui il volumetto doveva essere propedeutico<sup>30</sup>. Un osservatore sprovveduto potrebbe attribuire anche questo testo a Macé, ma in piccolo si scorge il nome del vero autore del testo,

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>30</sup> Come del resto si coglie dalla conclusione, in cui al protagonista Carlucio viene donato, in premio per aver superato l’esame dello zio, proprio il libro di Macé. Cfr. la versione italiana *L’aritmetica della Signorina Mimi per l’uso di suo cugino Carlucio che serve di preparazione all’aritmetica del nonno di Giovanni Macé*, Milano, Biblioteca di Educazione e Ricreazione, 1878, p. 39.

Gramont, mentre le illustrazioni, che hanno gran peso in questa edizione a colori (in Italia in bianco e nero), sono di Frölich. Nell'edizione italiana autore e illustratore non sono indicati in copertina, e il libro potrebbe tranquillamente essere scambiato per un'opera di Jean Macé, indicato anche qui in relazione all'*Arithmétique du grand papa*, ma nella stessa maniera poco trasparente. Oltre a testimoniare ancora una volta quanto fosse spregiudicato in quegli anni il mercato editoriale, tanto che operazioni poco trasparenti come questa erano all'ordine del giorno, il volume costituisce un caso esemplare perché, destinato a bambini più giovani, prende finalmente la forma di albo. Nell'edizione italiana, che riproduce pedissequamente la francese, ogni pagina è illustrata e il volume cartonato: quel che ora ci si aspetta da un libro per ragazzi, ma in quella fase, come detto, non era così scontato che i volumi per il giovane pubblico si distinguessero dagli altri (fig. 2 e 3).

Quello che gli editori italiani sembravano fare è dunque attingere alle risorse della letteratura straniera per proporre al proprio pubblico nuove soluzioni per "istruire dilettaando": la scelta cadeva spesso sulla divulgazione. Restando alle opere di Macé, non poté mancare la traduzione italiana della già citata *Botanique de ma fille*, ad opera della Tipografia editrice lombarda di Milano nel 1876. Un altro autore francese speso personalmente per la divulgazione scientifica, il quale ebbe uno straordinario successo in Italia grazie alle traduzioni dell'editore Treves, fu Gaston Tissandier (1843-1899). Attivo sul fronte delle biografie esemplari, genere tipico del self-help, Tissandier diede alle stampe, per Georges Masson, un importante libro divulgativo destinato anche ai ragazzi: *Le ricreazioni scientifiche*, che costituisce uno tra i molti antenati, illustri o meno, del libro di Italo Ghersi e Leonida Valerio riprodotto nella copertina di questo volume.

Il sottogenere dei "Giochi matematici", "Giochi di prestigio", "Giochi ed esperienze" non era infatti nuovo, in quanto



2. *L'aritmetica della Signorina Mimi per l'uso di suo cugino Carluccio che serve di preparazione all'aritmetica del nonno di Giovanni Macé, Milano, Biblioteca di Educazione e Ricreazione, 1878, BNB.*



figlio delle seicentesche *Ricreazioni matematiche e fisiche* di Jacques Ozanam, pubblicate a Parigi nel 1694. Il libro è citato dallo stesso Tissandier nella sua introduzione: “un distinto matematico del XVII secolo, Ozanam, membro dell’Accademia delle Scienze ed autore di importanti lavori, non ha creduto di derogare alla sua fama scrivendo [...] un libro destinato a divertire la gioventù, ed in cui si vede la scienza prestarsi a tutti i trastulli, anche ai giuochi dei bussolotti e di destrezza”<sup>31</sup>. Tissandier non era stato il primo a rifarsi a Ozanam: già nella prima metà dell’Ottocento erano diffuse pubblicazioni popolari che utilizzavano i principi della chimica, della fisica e della matematica per proporre ingegnosi “trucchi di magia”, non tutte destinate esplicitamente ai bambini. Anzi, sono giunti a noi diversi opuscoli di un sedicesimo come i *Giouchi piacevoli di prestigio e di destrezza* pubblicati nel 1888 dalla tipografia Pennaroli di Fiorenzuola, più ascrivibili alla circolazione popolare tra gli adulti, visti anche alcuni testi umoristici nelle ultime paginette, su tutti quello intitolato *Codice di Bacco*. Ecco dunque un esempio di quella porosità dei generi di larga circolazione che abbiamo già menzionato e su cui purtroppo non ci si può soffermare in questa sede (fig. 4).

Altre pubblicazioni di “ricreazioni scientifiche” erano invece destinate esplicitamente ai più giovani, si pensi a *Giochi onesti per la gioventù, ovvero il saputello in conversazione* (1838)<sup>32</sup> (fig. 5). Il volumetto in sedicesimo è di mole notevole: 282 pagine, con 14 tavole; contiene in realtà giochi e passatempi che nulla hanno a che vedere con la scienza (carte, abilità e destrezza), ma è seguito da

<sup>31</sup> Gaston Tissandier, *Le ricreazioni scientifiche ovvero l’insegnamento coi giuochi*, nuova edizione con numerose aggiunte, Milano, Treves, 1897, p. VII.

<sup>32</sup> La data si riferisce al volume consultato, sul cui frontespizio è indicato “seconda edizione”, conservato insieme a una terza edizione (più probabilmente terzo volume) qui riprodotta in fig. 5.



4. *Giuochi piacevoli di prestigio e destrezza. Esperimenti Fisici, Scientifici e Meccanici*, Fiorenzuola, Tip. Pennaroli, 1911, BNB.



5. *Giocchi onesti per la gioventù, ovvero il saputello in conversazione*, Livorno, Fratelli Vignozzi e Nipote, 1838, BNB.

una sorta di appendice, che consta di altre 150 pagine, intitolata *Il mago senza magia*, contenente veri e propri “trucchi”, di cui in diversi casi è spiegato brevemente il fondamento scientifico, talvolta anche complesso. Si pensi alla *Preparazione dell’argento fulminante*:

La teoria data da Berthollet relativamente alla detonazione data da questo composto è la stessa di quella dell’oro fulminante. Esso consiste d’ammoniaca e di ossido d’argento; la frizione produce un’approssimazione dei principi elastici; l’ossigeno dell’ossido d’argento e l’idrogeno dell’ammoniaca si combinano all’istante e formano un vapore acquoso [...]<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. *Giocchi onesti per la gioventù, ovvero il saputello in conversazione*, terza edizione con rami, Livorno, F.lli Vignozzi e nipote, 1838, p. 383.

Dopo questo breve excursus, in cui si sono volute presentare alcune esperienze antecedenti l'arco cronologico di nostro interesse – ma occorrerebbe un articolo a sé per descrivere le molte realizzate, specialmente all'estero<sup>34</sup> –, è opportuno tornare alle *Ricreazioni scientifiche* di Tissandier, autore forse più sospettoso, rispetto, per esempio, a Macé, nei confronti della “scienza dilettevole” e nello specifico, delle raccolte di “giochi ed esperienze”. Infatti, pur elogiando l'ampiezza di vedute dell'illustre predecessore Ozanam, dedito alla divulgazione per la gioventù, teneva a rimarcare che la sua opera “non è scritta solamente per i giovani; tutti, speriamo, potranno trovarci qualche interesse, ed anche qualche profitto [...]”<sup>35</sup>. E in effetti con le *Ricreazioni scientifiche* ci troviamo a metà strada tra una raccolta di trattatelli come quella che aveva inaugurato la “Biblioteca utile” di Timbs e attività ludiche, in parte diverse dai “giochi di prestigio e di destrezza”, da cui peraltro lo stesso Tissandier prendeva le distanze: “[...] abbiamo creduto di dover passare completamente sotto silenzio i giouchi di fisica detta *dilettevole*. Essi non costituiscono degli esperimenti, sibbene [*sic*] delle soperchierie ingegnose destinate a mascherare il vero modo di operare”<sup>36</sup>.

Senza dubbio la materialità più curata e il conseguente costo elevato, che lievitava anche in ragione del gran numero di tavole incise (330 nell'edizione consultata, 226 nella prima, del 1882), differenziava questo libro dalle consuete pubblicazioni divulgative, e in questo senso lo poneva a pieno titolo tra le edizioni che

<sup>34</sup> Basti qui ricordare alcune di quelle menzionate da Italo Ghersi come sue fonti nel volume di cui si parlerà poco oltre: A. Henri, *Recueil d'expériences élémentaires de physique*; A. Heraud, *Jeux et récréations scientifiques*; G.M. Hopkins, *Elementary Practical and Experimental- Physics*, W. Hermann, *Spielbuch für Kinder*, M. Lestre, *Spielbuch für Mädchen*.

<sup>35</sup> Gaston Tissandier, *Le ricreazioni scientifiche...*, cit., p. VIII.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. VII.

potevano attrarre anche un pubblico più giovane: in effetti nelle inserzioni pubblicitarie di Treves era proposto come “uno dei più preziosi, più ricchi e più istruttivi regali che si possono fare alla gioventù”<sup>37</sup>. Sebbene con una scrittura più leggera e in una pagina più ariosa rispetto ai trattati, Tissandier introduceva sempre i suoi capitoli (*La scienza all'aria libera, La fisica senz'apparecchi, La visione e le illusioni ottiche, ecc.*, per farcene un'idea) con testi scientifici a carattere divulgativo, cui seguivano poi le descrizioni di esperimenti (e non giochi, si badi), illustrate.

Quella di Tissandier sui “giuochi di fisica” non poteva essere una critica – se non altro per ragioni cronologiche – a un altro classico del genere, *La science amusante* di Tom Tit (pseudonimo di Arthur Good), che presentava gli esperimenti come “trucchi” e “giochi” seguiti da semplici spiegazioni del fenomeno, ma senza soffermarsi troppo a introdurre il fondamento scientifico. Si tratta anche in questo caso di un'opera che si muoveva sullo stretto crinale tra lettura popolare e libro per ragazzi: originariamente uscì come rubrica settimanale dell'“*Illustration*”, fu poi pubblicata in volume da Larousse. La stessa strategia fu seguita anche dall'editore italiano, Edoardo Sonzogno, che ne fece precedere la traduzione *La scienza dilettevole* (1892) da un'omonima pubblicazione a dispense. Del resto la stessa Paola Pallottino, nell'introduzione a una ristampa novecentesca, rilevava come “la realizzazione dei suoi pirotecnici esperimenti richiede tuttavia una manualità sofisticata, più da adulto specializzato che da ragazzo”<sup>38</sup>, la qual cosa depone ulteriormente a favore di una destinazione originaria diversa dal pubblico più giovane.

<sup>37</sup> Cfr. Bruno Ambrella, *Traduzioni o adattamenti? Interventi editoriali della casa editrice Treves sui libri di Gaston Tissandier*, “*L'officina dei libri*”, 2, 2011, pp. 73-97, in part. p. 92.

<sup>38</sup> Paola Pallottino, *Un Bedaeker per Utopia*, in Tom Tit, *La scienza dilettevole. 208 esperimenti riccamente illustrati*, Milano, Longanesi, 1982, pagina non numerata.

A dispetto delle riserve di Tissandier nei confronti delle pubblicazioni più “leggere”, il genere si stava evolvendo, abbandonando progressivamente la parte più “istruttiva” e lasciando spazio a quella “dilettevole”, per l’appunto. Ne è un esempio il prezioso volume della nostra copertina, che costituisce una delle molte tappe di un percorso intrapreso da Hoepli, l’editore scientifico per eccellenza, nel 1900, con la prima edizione dei *Cinquecento giochi semplici dilettevoli di fisica, chimica, pazienza e abilità eseguibili in famiglia* ad opera di Italo Gherzi, ingegnere e autore di alcuni “Manuali Hoepli”, così come di opere di divulgazione popolare. I giochi di Gherzi sarebbero divenuti poi 700 nel 1911 e in seguito 1200 e 1300 nel 1929, nelle nuove edizioni compilate da Leonida Valerio, anch’egli collaboratore della Hoepli.

Non a caso la prefazione all’edizione di Gherzi inizia proprio con il motto a noi ormai noto: “Istruire dilettaando! Ecco il problema che si tende ora a risolvere in tutti i modi”<sup>39</sup>. Il volume, che in fatto di materialità era molto simile alle *Ricreazioni* di Tissandier, conteneva un’appendice, ripresa poi nelle edizioni successive, di “Pagine stampate da una sola parte in modo da poter ritagliare le figure per fare le esperienze alle quali si riferiscono”. Del resto era stato proprio l’editore Hoepli, grazie anche alla conoscenza delle più avanzate esperienze svizzere e tedesche, a realizzare, sin dagli anni Settanta del secolo, pubblicazioni per fanciulli riccamente illustrate che accanto all’intento didattico presentavano una materialità (e un costo) degno della strenna<sup>40</sup>. L’eredità di Tissandier,

<sup>39</sup> L’edizione consultata, conservata alla biblioteca Braidense, è quella del 1920: Italo Gherzi, *700 giochi ed esperienze dilettevoli e facili di fisica, chimica, storia naturale e matematica eseguibili in famiglia*. Con 539 incisioni intercalate nel testo, Milano, Hoepli, 1920, p. V.

<sup>40</sup> Sulla produzione per l’infanzia della Hoepli cfr. Enrico Decleva, *Ulrico Hoepli: editore libraio*, Milano, Hoepli, 1997, pp. 43-48. Sia consentito rimandare anche a Marazzi, *Libri per diventare italiani...*, cit., pp. 239-240.

mediata da Arthur Good, era stata raccolta dunque finalmente anche in Italia, grazie anche al mutato clima culturale, come emerge dalla prefazione di Gherzi:

Io mi rivolgo dunque alle persone intelligenti, istruite, le quali comprendono tutto il vantaggio che può derivare al fanciullo dall'imparare il più presto possibile quegli elementi delle scienze positive che ora non è più lecito a persone civili di ignorare<sup>41</sup>.

In tale percorso di affermazione della "scienza dilettevole" avevano avuto un ruolo anche i periodici per ragazzi, materiali di lettura a cui gli editori per l'infanzia e per la scuola dedicavano molte energie, sicuri di essere ripagati dalle vendite: l'offerta era vastissima. Le riviste, meno onerose da realizzare e con maggiori possibilità di smercio, costituirono spesso un terreno sperimentale per il libro per l'infanzia: è proprio nei giornali per bambini che abbiamo una prima rielaborazione dei modelli stranieri di "ricreazioni" ed "esperienze" scientifiche. È il caso della rivista "L'Omettino", pubblicata da Antonio Vallardi di Milano a partire dal 1898, in cui un protagonista bambino, per l'appunto "l'Omettino", firmava una rubrica in cui descriveva in prima persona alcuni trucchi e giochi messi in atto per divertire, stupire o spaventare parenti e amici.

Interessante l'accortezza per cui tutto era presentato come frutto della mente di un adulto particolarmente giocoso, generalmente il padre del protagonista o talora lo zio: si potrebbe rispondere all'obiezione di Pallottino sulla difficoltà da parte dei bambini di realizzare gli esperimenti (o di procurarsi i materiali) ricordando che l'idea era quella di far lavorare il bambino sotto la guida di un adulto. Anzi, tale modo di procedere negli esperimenti era vi-

<sup>41</sup> Gherzi, *700 giochi...*, cit., p. IV.

vamente raccomandato: una chiusa a una delle puntate recita per l'appunto: "Se ripeterete, coll'aiuto del babbo, la burla agli amici, farete loro passare un bellissimo quarto d'ora"<sup>42</sup>.

Un'altra considerazione rimanda ancora alle libertà che spesso gli editori si prendevano nei confronti della proprietà letteraria: molti dei trucchi o esperimenti descritti sono gli stessi della *Scienza dilettevole* di Good/Tit; la domanda da porsi è se il libro di Tit non abbia costituito la fonte cui venivano attinti i "giochi" proposti dall'"Omettino" (fig. 6).

In ogni caso, gli esperimenti dell'"Omettino" non si prestano alla critica di Tissandier nei confronti delle "soperchierie ingegnose" talora offerte al giovane pubblico, dal momento che contengono sempre una spiegazione, più o meno dettagliata, delle ragioni alla base del fenomeno riprodotto. Per esempio, nello *Scherzo del cucchiaino*, l'Omettino narra di come il protagonista e il padre si fossero resi responsabili di uno scherzo all'amica Gisella causando la liquefazione del cucchiaino che la giovane aveva appena immerso nel caffè. Il procedimento usato per realizzare un cucchiaino in bismuto, piombo e stagno (predisposizione dello stampo compresa) era stato spiegato poco sopra, e la rubrica si chiudeva così:

Tutti risero e guardarono il babbo: io stesso, non rinvenivo dalla meraviglia. Ma ora ho la chiave del mistero e ve la svelo: la *lega* dei metalli con cui fu fatto il cucchiaino miracoloso, fonde a un calore di 94 gradi: il caffè ne aveva di più. Vuotando la chicchera di lì a poco, ne trovammo infatti, nel fondo, il nostro cucchiaino ridotto a un gruppetto di metallo bianco<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. "L'Omettino", 1, 15, 12 gennaio 1899, p. 176. Del resto anche la prefazione del citato volume di Gherzi si rivolgeva a "nonni, babbi, zii, fratelli" e non trascurava di mettere in guardia sull'uso di alcuni materiali potenzialmente pericolosi. Gherzi, *700 giochi...*, cit., pp. V e VI.

<sup>43</sup> "L'Omettino", 1, 4, 27 ottobre 1898, p. 48.

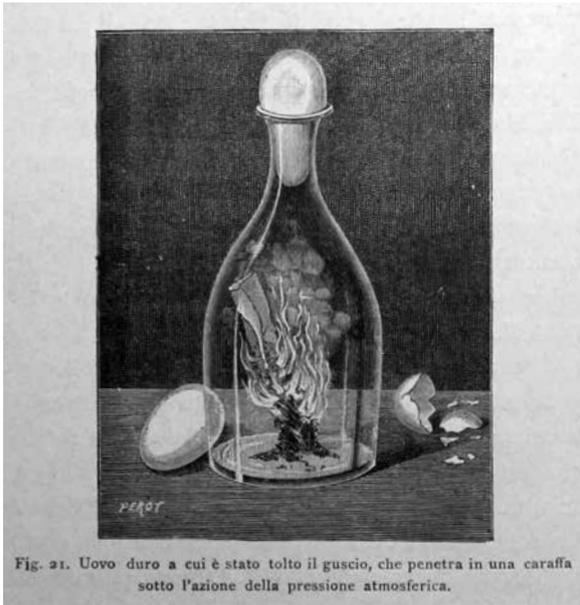


Fig. 21. Ovo duro a cui è stato tolto il guscio, che penetra in una caraffa sotto l'azione della pressione atmosferica.

6. Gaston Tissandier, *Le ricreazioni scientifiche ovvero l'insegnamento coi giochi*, Milano, Treves, 1897, p. 48, BNB.

Lo stesso esperimento era proposto, con il titolo *L'uovo miracoloso*, nell'“Omettino”, 1, 1898, n. 5, p. 60:

“Quel mio babbo, quel mio babbo! Quando trova il modo di divertire noi ragazzi, è tutto beato! L'altra sera entrò nella stanza con un ovo sodo senza guscio in una mano, e con una bottiglia di vetro bianco dal collo stretto nell'altra.

– Chi è capace – egli disse – di far entrare nella bottiglia questo ovo sodo senza romperlo e senza premerlo?

Noi tutti ci ponemmo a ridere.

Ninetto azzardò: – Si fa un bel buco nella bottiglia.

– No, non bisogna rompere la bottiglia.

– E allora?

Allora il babbo prese un po' di carta e la introdusse nella bottiglia, poi, adagio adagio, calò dentro uno zolfanello acceso; indi, appena la carta prese fuoco, collocò l'ovo all'orifizio della bottiglia. Ah, se lo aveste veduto, quell'ovo: si allungò, si allungò senza rompersi, e panf! Cadde nel fondo, riprendendo la sua forma solita.

Chi sa dirmi ora perché ciò è avvenuto? E chi conosce altri giochetti e me li manda? [...]”.

Gli unici casi in cui all'esperimento non segue la spiegazione sono quelli in cui si rinvia alla puntata successiva, ecco un esempio: "Chi sa dirmi perché ciò è avvenuto? E chi conosce altri giochetti e me li manda? Fra chi risponderà bene, sarà estratto a sorte un bel libretto di Ida Pilotto, dal titolo: *I figli della montagna*"<sup>44</sup>. La strategia è volta alla fidelizzazione dei lettori su due livelli: si punta all'acquisto del numero successivo, ma anche a instillare nei bambini una sorta di sentimento di appartenenza al gruppo dei lettori, chiedendo loro di interagire con la rivista. Si tratta di un meccanismo tipico dei giornalini per ragazzi, che verrà portato all'estremo nella vicenda del "Giornalino della domenica" di Vamba<sup>45</sup>, e che, nel caso della Vallardi, si estendeva addirittura alla produzione della casa editrice (il libro proposto in premio era uno dei titoli di punta in quegli anni<sup>46</sup>). Ecco la replica nel numero successivo:

Ringrazio tanto il mio piccolo amico Felice Rossi di Milano, che ha subito risposto al mio invito e mi ha mandato due scherzi piacevoli che il suo buon papà gli ha insegnati. Due sono troppi e ve ne do qui uno: l'altro lo leggerete nel numero prossimo<sup>47</sup>.

La divulgazione, come gli altri generi proposti, si adatta così alla serialità del periodico, come si vede in un altro esempio, quello della rivista "Frugolino", pubblicata dalle Edizioni del "Risveglio Educativo", il periodico magistrato forse più noto dell'epoca. Si tratta di un caso di studio interessante anche perché propone l'altro contenuto "scientifico" che andava per la maggiore insieme

<sup>44</sup> *Ibidem*, 1, 5, 3 novembre 1898, p. 60.

<sup>45</sup> Sulle note iniziali di aggregazione facenti capo al periodico di Luigi Bertelli cfr. Boero, De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 144.

<sup>46</sup> Ida Pilotto, *I figli della montagna*, Milano, A. Vallardi, 1898. Cfr. Marazzi, *Libri per diventare italiani...*, cit., p. 208.

<sup>47</sup> "L'Omettino", 1, 6, 10 novembre 1898, p. 72.

ai giochi fisici e chimici: quello botanico. La rubrica *I Giovedì di Frugolino* narra le vicende di “Piero Martino, detto Frugolino, allievo di terza classe elementare”, come lui stesso si presenta nella prima puntata<sup>48</sup>. Nel corso del racconto, il protagonista, che vive in campagna e che si appresta a trascorrere il giovedì, giorno di chiusura infrasettimanale delle scuole, con l’amico Gianni, scorge

[...] un signore ancor giovane, alto, magro, vestito di grigio, con un cappello di feltro, con un librone in tasca, una scatola di latta sulle spalle, una grossa lente tra mano, un bastone sotto il braccio che camminava osservando attentamente fra l’erba, dove raccoglieva qualche cosa che esaminava con la lente e riponeva nella scatola<sup>49</sup>.

Si scopre poco oltre che l’uomo è intento nella preparazione di un erbario.

- Che vuol dire?
- Una raccolta di piante secche
- Frugolino scoppiò in una risata
- Perché ridi?
- O che ne fa delle piante secche?

<sup>48</sup> “Frugolino”, 1, 1, 10 marzo 1886, p. 5. Una considerazione va fatta sul tema della “diversità delle infanzie”, che contiene implicazioni di carattere pedagogico a cui si deve qui rinunciare per ragioni di economia. Basti qui osservare come non sia difficile dedurre che le pubblicazioni di “ricreazioni scientifiche” fossero per lo più destinate a un pubblico maschile: i racconti dell’“Omettino” e di “Frugolino” avevano un ragazzino come protagonista. Del resto la rivista di Vallardi faceva esplicitamente appello a quel tipo di pubblico, dal momento che era nata insieme a una rivista gemella, rivolta alle bambine: “La Donnina”. Neanche a dirlo, in questa rivista le pagine di trucchi e giochi erano sostituite dalle rubriche “In cucina” e “Quello che possono fare le brave donne”, contenente descrizioni di lavori domestici. Le copertine dei due periodici “gemelli” parlavano da sé: quella dell’“Omettino” raffigurava un bambino immerso nel gioco, quella della “Donnina” una bambina nell’atto di ricamare. L’espressione “diversità delle infanzie” è tratta da Simonetta Ulivieri, *Educare al femminile*, Pisa, ETS, 1995, p. 79.

<sup>49</sup> “Frugolino”, 1, 1, 10 marzo 1886, p. 5.

- Le studio
  - Come si fa a studiarle?
  - Si osservano come sono composte, come nascono, come crescono, come fioriscono, come fruttificano, come si moltiplicano.
- [...]

A quel signore [...] venne un'idea. Egli aveva bisogno di un ragazzo intelligente e pratico dei dintorni che gli portasse gli arnesi e lo guidasse per le scorciatoie.

[...]

- Verresti al giovedì ad accompagnarmi nei luoghi dove io dovrò erborizzare? Arrivo colla prima corsa della città.

Frugolino cacciò fuori la lingua per la consolazione:

- Io sì, ma perché il giovedì solo?

- Non ti rincrescerebbe di marinare la scuola, eh Frugolino? No, no, con me di queste cose non se ne fanno. Nel giovedì a spasso; negli altri giorni a scuola tutti e due<sup>50</sup>.

Il "signore ancora giovane" si rivela essere un professore, la qual cosa desta ulteriormente la curiosità di Frugolino, che nel piccolo paese aveva avuto modo di conoscere solo maestri; di lì a poco i due si accordano per chiedere ai genitori di Frugolino il permesso di accompagnare il professore nelle sue uscite botaniche. Nei numeri successivi possono iniziare le lezioni vere e proprie, come quella in cui Frugolino raccoglie foglie di cicuta convinto che si tratti di prezzemolo:

[...] - pare, ma non è. Osserva, Frugolino, ed osserva attentamente perché non t'abbia ad accadere un'altra volta di confondere le due pianticelle. Il prezzemolo fiorisce in ombrellule pedicellate...

Frugolino guardò il fiore del prezzemolo e poi il professore e crollò la testa

- Mi spiegherò meglio. I fiori del prezzemolo hanno il peziolo

- Questo lo vedo

- E non vedi come sono disposti? Non ti pare che formino...Una piccola ombrella, interruppe Frugolino

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 6.

- E questo volevo dirti. Le ombrellule sono guernite di foglioline sottili, filiformi...
- Cioè a forma di filo
- Bravo! E sono corte. Più, guarda la radice del prezzemolo
- È grossa [...]
- La cicuta invece, lo vedi [...] ha foglie di un color verde nerastro [...] Di più la radice della cicuta è piccola e le foglioline attorno all'ombrellula sono di essa più lunghe<sup>51</sup>.

In un secondo momento gli episodi usciti a puntate su Frugolino furono raccolti in unico volume, arricchito di nuove illustrazioni di carattere botanico; la collana in cui fu inserito, "Istruzione e diletto", era pubblicata da un altro editore: Paolo Carrara. È noto che lo scambio tra stampa periodica ed editoria libraria a livello della narrativa, che consentiva agli editori di usare due volte lo stesso testo, riunendo le puntate dei *feuilleton* in libri a sé stanti, aveva luogo anche nel mercato dei libri per ragazzi, ma in questo caso si tratta di un editore diverso da quello del periodico, e che non ebbe, a quanto risulta, collaborazioni o accordi con chi pubblicava il «Risveglio educativo». Forse l'autrice della rubrica, Edvige Salvi, era rimasta in possesso della proprietà dei raccontini e li aveva poi ceduti a un nuovo editore per la stampa di un volumetto, o forse l'operazione di Carrara era, come spesso accadeva, al limite della legalità; in ogni caso un simile episodio consente, ancora una volta, di comprendere quanto il mercato del libro per ragazzi stesse diventando redditizio.

Senz'altro la "scienza dilettevole" aveva costituito una tappa essenziale di quel percorso che condusse i "piccoli lettori", con i loro gusti e le loro attitudini, a diventare gli interlocutori privilegiati di autori ed editori.

<sup>51</sup> "Frugolino", 2, 1, 10 ottobre 1886, pp. 7-8.



# UNA COLLANA ENCICLOPEDICA PER I RAGAZZI DEGLI ANNI TRENTA: “LA SCALA D’ORO”

ELISA REBELLATO

Il sottotitolo di questo volume, “letteratura e scienza nel libro per ragazzi”, porta necessariamente a formulare una considerazione preliminare: nel primo Novecento e in particolar modo nel periodo tra le due guerre mondiali, se è la norma trovare collane per ragazzi totalmente dedicate alla sfera letteraria – basti citarne una per tutte, perché già ampiamente studiata: la famosa “Biblioteca dei miei ragazzi” di Salani<sup>1</sup> – al contrario è assai difficile incontrare collane che mescolino letteratura e scienza o comunque divulgazione.

Il caso più noto, proprio per la sua eccezionalità, è quello della “Scala d’Oro” (fig. 1), una delle collane per ragazzi più rinomate del Novecento italiano. Dopo essere stata pubblicata una prima volta dalla casa editrice torinese Utet tra il 1932 e il 1936, con le sue diverse edizioni e ristampe ha attraversato gran parte del secolo, sopravvivendo per un cinquantennio fino agli anni ’80, con riprese nostalgiche addirittura più recenti.

Fin dall’inizio la collezione presentava molto chiare quelle caratteristiche che la resero unica. Il progetto era nato dalla mente di Fer-

<sup>1</sup> Antonio Faeti, *Una settimana con molte domeniche*, in *Conformismo e contestazione nel libro per ragazzi. Storia e sperimentazione*, Bologna, Cappelli, 1979, pp. 17-61; Walter Fochesato, *Dalla più bella alla più amata. La “Biblioteca dei miei ragazzi” della Salani*, “Charta”, 9, 2000, n. 46, pp. 71-73; Anna Levi, *Storia della Biblioteca dei miei ragazzi*, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2012.



1. Carte di guardia speculari dei volumi delle serie VI-VIII de "La Scala d'Oro". Disegno di Gustavino.



nando Palazzi e Vincenzo Errante, due persone approdate al mondo dell'editoria attraverso strade piuttosto diverse. Vincenzo Errante era un germanista e occupò nel 1932 la cattedra lasciata vuota all'Università di Milano da Giuseppe Antonio Borgese, emigrato negli Stati Uniti per motivi politici; Fernando Palazzi era invece un magistrato con una passione per la letteratura tale che lo portò, all'inizio degli anni Venti, ad abbandonare un mestiere sicuro nei ranghi dello Stato per dedicarsi a tempo pieno alle collaborazioni con varie case editrici<sup>2</sup>. Il ruolo rivestito dalla Utet, a quel tempo guidata da Carlo Verde, fu soprattutto quello di fornire un supporto tecnico e finanziario, poiché nell'ideazione e nella progettazione della collana l'editore non intervenne per nulla e i due direttori gli offrirono un pacchetto già pronto, progettato nei minimi dettagli e affidato totalmente alle loro cure.

Una delle caratteristiche più evidenti della collana e di conseguenza una delle più citate fu il suo essere graduata; ciò significa che i 93 volumi che la componevano furono divisi in otto serie, ognuna destinata a bambini di età crescente, dai sei ai tredici anni. Le prime cinque serie erano di formato e caratteri più grandi, e di un numero inferiore di pagine; le ultime tre serie erano di formato ridotto, con un maggior numero di pagine e contenevano quindi testi più lunghi, adatti ai lettori più esperti. Le serie erano state pensate in parallelo con le classi scolastiche, ma non si trattava di libri scolastici, anzi i direttori si raccomandavano con gli autori di non assumere mai uno stile troppo didascalico.

Alla collana parteciparono una ventina di autori per i testi e altrettanti artisti per l'apparato illustrativo. Molti di loro avevano già scritto libri per bambini o illustrato edizioni per ragazzi, e quelli che non erano in grado di vantare una lunga esperienza in questo campo

<sup>2</sup> Per le informazioni biografiche si veda Elisa Rebellato, *Vincenzo Errante, Fernando Palazzi e "La Scala d'Oro": due letterati-editori all'origine di una collana per ragazzi negli anni Trenta*, "Società e Storia", 135, 2012, pp. 85-114.

potevano però far valere un nome già affermato: un esempio tra tutti fu Marino Moretti, che era già un romanziere di fama quando scrisse i suoi due adattamenti per “La Scala d’Oro”<sup>3</sup>.

Leggendo i volumi della collana, l’intento enciclopedico è evidente ed è formulato in maniera piuttosto esplicita. L’idea di accostare “La Scala d’Oro” a un’enciclopedia fu propria degli ideatori e si può leggere fin dalle pagine pubblicitarie, stampate su carta azzurra, che erano poste a conclusione dei volumi (fig. 2). Nella prima di queste quattro pagine erano illustrati ai lettori e soprattutto ai genitori, che erano i veri acquirenti, i sette punti di forza della collana, che erano ristampati sempre uguali in tutti i volumi; a questa presentazione faceva seguito lo schema con i 93 titoli suddivisi nelle diverse serie, che andava modificandosi negli anni sulla base dei volumi effettivamente giunti alla stampa. Il terzo punto cui veniva dato risalto si chiudeva con queste parole: “Per tal modo la nostra collana costituisce una propria e vera Enciclopedia per i ragazzi” e le parole “Enciclopedia per i ragazzi” erano evidenziate dal neretto. Qual era il “tal modo” per mezzo del quale “La Scala d’Oro” assumeva questa particolare connotazione enciclopedica? I direttori spiegavano che nella collana si potevano leggere tre tipi di opere: i “capolavori della letteratura infantile”, i “capolavori classici di tutte le letterature” e le “opere originali istruttive”. L’enciclopedismo nasceva quindi dal fatto di aver mescolato opere nuove che impartivano “utili nozioni scientifiche, storiche, religiose” a opere letterarie non originali, che avevano lo scopo di presentare ai ragazzi i capolavori di tutti i secoli e di tutto il mondo.

<sup>3</sup> Proprio nel 1932, anno di avvio della collana, l’Accademia d’Italia intendeva assegnare il Premio Mussolini a Moretti, ma dovette modificare il proprio giudizio, attribuendo il premio a Silvio Benco, a causa dell’opposizione del duce, poiché il poeta aveva firmato il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* del 1925. Sulla vicenda si veda Paolo Simoncelli, *L’ultimo premio del fascismo. Marino Moretti e l’Accademia d’Italia* (Firenze, 21 aprile 1944), Firenze, Le Lettere, 2005.

# LA SCALA D'ORO

BIBLIOTECA GRADUATA PER I RAGAZZI

diretta da VINCENZO ERRANTE e FERNANDO PALAZZI

*La nostra collana di libri per ragazzi ha le seguenti caratteristiche:*

1. *Prende il bambino a sei anni, e lo accompagna, su su, sino ai tredici, di anno in anno, con **Otto Serie** distinte; st che la fatica dei genitori si riduce a leggere sulla copertina dei volumi l'età per cui essi sono stati scritti.*

2. *Le letture sono scrupolosamente graduate; infatti il tema che forma l'argomento del libro, il linguaggio con cui è scritto, i caratteri tipografici, il tipo delle illustrazioni, tutto è proporzionato all'età cui la serie si riferisce.*

3. *Il programma è stato studiato ed elaborato diligentemente in modo che in ogni serie siano equamente distribuiti: i **CAPOLAVORI DELLA LETTERATURA INFANTILE** opportunamente rinfrescati e filtrati attraverso la sensibilità moderna; i **CAPOLAVORI CLASSICI DI TUTTE LE LETTERATURE** originariamente scritti per grandi, ma qui appositamente rielaborati e adattati per i ragazzi, in modo da prepararli cost alla conoscenza e al godimento di quelle opere che dovranno poi leggere a scuola; infine **OPERE ORIGINALI ISTRUTTIVE** che, divertendo il piccolo lettore con la forma aneddotta, agile, avvincente, gli impartiscano utili nozioni scientifiche, storiche, religiose. Per tal modo la nostra collana costituisce una propria e vera **Enciclopedia per i ragazzi**.*

4. *L'esecuzione pratica di tale programma è stata affidata ai **MIGLIORI SCRITTORI ITALIANI PER RAGAZZI**, che hanno assolto al compito delicato con amore e maestria, riuscendo semplici, coloriti, briosi, soprattutto divertenti, perché il principio base della nostra collana è che solo quanto è stato appreso divertendosi non si dimentica più.*

5. *Ogni libro è un testo di lingua; e abbiamo infatti curato, con particolare diligenza e con uniformità di criteri per l'intera collana, la retta accentuazione fonetica, l'esattezza ortografica, l'ortodossia più rigida della grammatica e della sintassi, la purezza del lessico, la punteggiatura.*

Nelle prossime pagine si cercherà di capire quanto forte fosse questa spinta all'enciclopedismo per i due direttori della collana e come riuscirono a concretizzarla, sia nella "Scala d'Oro" sia in altri progetti. Risulterebbe di sicuro interessante anche ripercorrere la storia più antica dell'incontro tra enciclopedismo e libro per ragazzi, ma lo spazio concesso costringe a rimandare ad altra occasione questo ulteriore approfondimento<sup>4</sup>.

Innanzitutto è necessario mettere in rilievo che l'enciclopedismo fu un interesse costante di Fernando Palazzi, quasi un *leit-motiv* della sua produzione editoriale. Lo scrittore, marchigiano ma milanese di adozione, è noto ai più per il suo celebre *Novissimo Dizionario della lingua italiana* pubblicato da Ceschina in prima edizione nel 1939 e più volte ristampato, anche nell'edizione ridotta con il familiare titolo de *Il Piccolo Palazzi*<sup>5</sup>. Tuttavia egli si occupò ampiamente di letteratura per l'infanzia e diresse anche, per un brevissimo periodo, il "Giornalino della Domenica", il celebre settimanale creato nel 1906 da Vamba e che dal 1921 si era trasformato in quindicinale<sup>6</sup>. Nel 1927, appena assunta la direzione del periodico che era nel frattempo stato acquisito da Arnoldo Mondadori, Palazzi prese a scrivere varie lettere d'invito alla col-

<sup>4</sup> Uno spunto di partenza potrebbe essere la valutazione della lunga durata delle prime enciclopedie per ragazzi italiane, come quella di Rampoldi: Giovanni Battista Rampoldi, *Enciclopedia de' fanciulli ossia Idee generali delle cose nelle quali i fanciulli debbono essere ammaestrati*, edizione seconda riveduta e corredata di figure per l'intelligenza della mitologia, Milano, per Giovanni Silvestri, 1814; altra ed. Livorno, 1829; Nuova edizione in gran parte rifatta per cura di A. Pau, Livorno, Tip. di E. Vignozzi, 1853. Più in generale, sull'enciclopedismo italiano si veda *L'enciclopedismo in Italia nel XVIII secolo*, volume monografico di "Studi Settecenteschi", 16, 1996.

<sup>5</sup> Il *Dizionario* fu realizzato con l'aiuto concreto di Eugenio Treves, il cui nome ebreo non poté comparire sul frontespizio a causa delle leggi razziali.

<sup>6</sup> Sul famoso periodico si vedano *Il Giornalino della Domenica: antologia di fiabe, novelle, poesie, racconti e storie disegnate*, a cura di Claudio Gallo & Giuseppe Bonomi; prefazione di Agostino Contò, Milano, BD, 2007 e *L'irripetibile stagione de: Il Giornalino della domenica*, a cura di Paola Pallottino, Bologna, Bononia University press, 2008.

laborazione a molti suoi conoscenti e in particolare si confrontò con l'editore che a lui fu più caro e con il quale intrattenne una corrispondenza fitta e ricca di stimoli: si trattava di Angelo Fortunato Formiggini, l'editore ebreo che si suicidò nel 1938 gettandosi dalla Ghirlandina nella sua città, Modena, come segno di protesta contro le leggi razziali<sup>7</sup>. Il 16 aprile del 1927 Palazzi scriveva a Formiggini:

Nel *Notiziario* dell'ICS<sup>8</sup> potresti mettere che ho assunto la direzione del *Giornalino della Domenica* e che intendo farne il più bel giornale per infanti che sia in Italia? Che conto sull'aiuto di tutti i migliori scrittori dell'infanzia, e che la mia idea è di farne, non già un inutile passatempo a base di novelle e poesiole, ma una specie di Enciclopedia periodica per ragazzi? Mi farai piacere e lo farai anche a Mondadori<sup>9</sup>.

In questa richiesta di pubblicità gratuita, Palazzi contrapponeva due elementi ben distinti: da una parte "novelle e poesiole", letteratura leggera e di svago che veniva qualificata come "inutile passatempo"; dall'altra l'idea di un'"enciclopedia periodica per ragazzi",

<sup>7</sup> Nell'ampia bibliografia dedicata all'editore modenese si segnalano *A.F. Formiggini editore (1878-1938), Mostra documentaria, Biblioteca Estense Modena 7 febbraio - 31 marzo 1980*, a cura di L. Amorth (et al.), Modena, STEM Mucchi, 1980; Emilio Mattioli, Alessandro Serra, *Annali delle edizioni Formiggini 1908-1938*, pubblicazione promossa dal Comune di Modena e dal Comitato per le manifestazioni su A.F. Formiggini, Modena, Stem-Mucchi, 1980 e *Angelo Fortunato Formiggini un editore del Novecento*, a cura di Luigi Balsamo e Renzo Cremante, Bologna, il Mulino, 1981.

<sup>8</sup> "L'Italia Che Scrive" era il periodico di informazione bibliografica pubblicato da Formiggini a partire dal 1918, su cui Palazzi stesso pubblicò moltissime recensioni e articoli relativi allo stato dell'editoria italiana; si veda Gianfranco Tortorelli, «L'Italia che scrive» 1918-1938. *L'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, Milano, FrancoAngeli, 1996.

<sup>9</sup> Biblioteca Estense Modena, Archivio della Casa Editrice A.F. Formiggini, Corrispondenza ordinata per mittente, Busta 70, Fascicolo 1, F. Palazzi a A.F. Formiggini, 16 aprile 1927.

che al contrario era ritenuta utile. Se ne possono ricavare varie indicazioni: la prima è che Palazzi era convinto dell'idea che la lettura per ragazzi non poteva avere come unico scopo il divertimento e la ricreazione ma doveva sempre avere anche un obiettivo formativo e educativo. La seconda indicazione che si può trarre dalle parole dello scrittore è che l'enciclopedia era considerata uno strumento informativo-didattico per nulla secondario. Infine, non solo Palazzi aveva ben presente quali dovevano essere la struttura e la funzione di un'enciclopedia, ma era già arrivato a un grado successivo di elaborazione, dal momento che era pronto a adattare la funzione enciclopedica ad altre forme di espressione, in questo caso il periodico per ragazzi.

D'altra parte, Palazzi sapeva di stare comunicando con l'interlocutore adatto, con qualcuno che poteva comprenderlo e anche fornirgli consigli utili. Tra i molteplici e innovativi progetti editoriali di Formiggini, oltre alla *Grande enciclopedia italiana* del 1922 che gli fu scippata assieme alla Fondazione Leonardo dal ministro Giovanni Gentile e che divenne la grande *Enciclopedia italiana* di Treccani<sup>10</sup>, c'era stata anche l'*Enciclopedia delle Enciclopedie*, alla quale aveva iniziato a lavorare fin dal 1925 e della quale Palazzi era sicuramente al corrente, dato che fu invitato a collaborare ad uno dei soli due volumi pubblicati, quello dedicato alla *Pedagogia*, stampato nel 1931 e curato da Emilia Santamaria, moglie di Formiggini. La riflessione sull'enciclopedismo era quindi vivace nell'ambiente editoriale frequentato da Palazzi e Errante.

Nel loro lavoro come dipendenti o collaboratori esterni di svariate case editrici italiane, i due direttori de "La Scala d'Oro" parteciparono fattivamente a molti altri progetti di enciclopedie. Dalla corrispondenza di Palazzi emerge ad esempio il suo coinvolgimento nella re-

<sup>10</sup> Gabriele Turi, *Il mecenate, il filosofo e il gesuita. L'Enciclopedia italiana specchio della nazione*, Bologna, il Mulino, 2002.

alizzazione della *Grande Enciclopedia Mondadori*, i cui primi volumi furono stampati nel 1927. I due letterati e filologi Piero Nardi e Diego Valeri si rivolgevano a lui, infatti, perché invitati a scrivere articoli per l'enciclopedia o perché desiderosi di partecipare all'iniziativa<sup>11</sup>; ciò significa che Palazzi era visto come un referente della casa editrice per quel progetto editoriale.

Con la casa editrice Ceschina, Palazzi pubblicò un'*Enciclopedia degli aneddoti*, a partire dal 1934, in parallelo quindi con la prima edizione de "La Scala d'Oro"; tale enciclopedia ebbe un enorme successo e numerose edizioni ampliate con l'aggiunta di nuovi aneddoti, ed è stata addirittura ripubblicata nel 2005 dalla Zanichelli.

Alcuni anni dopo, dal 1941, Principato iniziò a stampare l'*Enciclopedia della fiaba* in più volumi divisi per area geografica (Italia, Europa Orientale, Europa Occidentale, Asia), curata da Fernando Palazzi con la collaborazione di vari autori, in cui venivano raccolte non solo fiabe, ma anche miti e leggende da tutto il mondo. Nel 1956 la Utet stampò *Trame d'oro. Enciclopedia di letteratura narrativa* ideata e diretta da Fernando Palazzi, Marina Spano e Aldo Gabrielli, che si proponeva di offrire ai lettori i "capolavori di tutti i tempi e di tutti i paesi narrati dai migliori scrittori italiani". Nel frattempo Vincenzo Errante era morto nel 1951, eppure quando nel 1959 sempre la Utet pubblicò l'*Enciclopedia pratica della casa*, essa risultava "concepita da Vincenzo Errante e Fernando

<sup>11</sup> Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM), Fondo Fernando Palazzi, Cartella 3, Fascicolo 18, 1925, Piero Nardi a Fernando Palazzi, 29 ottobre 1925: "Io sono disposto a collaborare, com'Ella dice, per la letteratura italiana, all'Enciclopedia Mondadori" e Diego Valeri a Fernando Palazzi, 13 novembre 1925: "L'amico Piero Nardi mi parlava l'altro giorno, a Venezia, dell'Enciclopedia illustrata. Quello sarebbe lavoro possibile anche a me [...] Ma forse Lei di questo non ha bisogno. Comunque, se l'opera mia potesse servirle, voglia disporne, e sia certo che mi farà piacere".

Palazzi", ma diretta evidentemente da Palazzi e Mario Calò. La redazione di enciclopedie fu quindi una delle direttrici portanti dell'azione editoriale di Errante e Palazzi e questo non poteva non influire anche sul resto della loro produzione.

"La Scala d'Oro", contrariamente alle altre iniziative editoriali realizzate dai due direttori e similmente al progetto del "Giornalino della Domenica" – che però non ebbe lo sviluppo previsto da Palazzi – si proponeva come "Enciclopedia per i ragazzi", coniugava cioè enciclopedismo e libro per ragazzi. È possibile trovare un parametro di confronto adeguato in un progetto che si può definire "rivale" e che, come "La Scala d'Oro", aveva saputo mescolare narrativa e scienza, storia e geografia: si trattava dell'*Enciclopedia dei Ragazzi Mondadori*<sup>12</sup>.

Arnoldo ne aveva acquisito nel 1921 i diritti dall'editore milanese Cogliati, che l'aveva avviata nel 1909. Non si trattava di un'opera originale italiana, ma della traduzione della *Children's Encyclopaedia* del londinese Arthur Mee. Mondadori fece prima delle ristampe dell'edizione Cogliati, fino al 1930; poi decise di investire realmente nel progetto e di fare una nuova edizione, la prima vera mondadoriana, che uscì nel 1935, affidata al coordinamento di Aldo Gabrielli. Si trattava ancora una volta di una traduzione della *Children's Encyclopaedia*, ma nella sua edizione più recente. La traduzione, che fu in realtà un vero e proprio adattamento per rendere l'enciclopedia il più italiana possibile, eliminando i riferimenti alla realtà inglese e sostituendoli con quelli alla vita nazionale, fu coordinata da Ettore Fabietti, da poco esautorato dalla sua carica di presidente della Federazione ita-

<sup>12</sup> Luigi Santucci, *Ragazzi, Scolastica e Enciclopedia dei Ragazzi*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondori, 1983, pp. 166-171; Patrizia Landi, *Il libro dei libri. Ottant'anni di Enciclopedia dei ragazzi Mondadori*, in *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 83-105.

liana delle biblioteche popolari a causa delle sue posizioni politiche divergenti rispetto al regime<sup>13</sup>.

Numerosi sono gli elementi interessanti per il confronto. Innanzitutto l'arco cronologico: l'ideazione e la progettazione de "La Scala d'Oro" come pure i lavori di traduzione e adattamento di Fabietti per l'*Enciclopedia dei ragazzi* si concentrarono nel biennio 1930-1931, un biennio assai intenso per le case editrici che cercavano soluzioni per tamponare i prevedibili danni derivanti dall'adozione del testo unico per la scuola elementare<sup>14</sup>. Mondadori era forse conscio che per la sua casa editrice il testo unico si sarebbe rivelato invece una fonte di introiti, ma i suoi collaboratori non ne erano a conoscenza, se Errante percepiva gli eventi del 1929-1930 come un'"ecatombe elementari"<sup>15</sup>.

Non indifferente era poi il fatto che l'*Enciclopedia dei ragazzi* fosse un'iniziativa editoriale di casa Mondadori: Errante e Palazzi avevano lavorato entrambi nella scuderia di Arnoldo, dal momento che il

<sup>13</sup> Ettore Fabietti consegnò il materiale tradotto e revisionato negli ultimi mesi del 1931. Egli sperava di poter continuare la sua collaborazione all'*Enciclopedia* anche per il lavoro di revisione redazionale, che Mondadori gli aveva ventilato, ma ricevette una lettera che dissipò ogni illusione il 21 novembre 1932: "Io presi a suo tempo l'impegno di affidarLe del lavoro di traduzione che è stato da Lei eseguito e da noi liquidato. Avrei voluto assegnarle anche il lavoro di revisione redazionale, ma ho dovuto per questo valermi del nostro personale per ragioni di economia e anche di utilizzazione del personale stesso". La lettera, assieme ad altre che documentano le relazioni tra Fabietti e Mondadori e che sono conservate presso la FAAM, Arnoldo Mondadori, fascicolo Ettore Fabietti, è stata trascritta da Camilla Cerioli, *Enciclopedia dei ragazzi: attirare e educare insieme, il grande progetto editoriale Mondadori*. Tesi di Laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Filologia Moderna, aa. 2011/2012, p. 143.

<sup>14</sup> Sui danni economici provocati dall'introduzione del testo unico alle case editrici che si occupavano di editoria scolastica si veda Monica Galfré, *Il regime degli editori. Libri, scuola e fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 91-107.

<sup>15</sup> FAAM, Fondo Arnoldo Mondadori, Fascicolo Vincenzo Errante, 11 settembre 1928. La missiva è citata anche da Monica Galfré, *L'inarrestabile ascesa di Mondadori tra scuola e mercato*, in *Mondadori. Catalogo storico dei libri per la scuola (1910-1945)*, a cura di Elisa Rebellato, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 9-29, in particolare p. 18.

germanista nel 1926 era stato assunto con l'incarico di condirettore editoriale del settore dedicato ai testi per la scuola media, ruolo che esercitava assieme a Alfredo Galletti, mentre Palazzi prestava la sua opera come collaboratore esterno per i volumi della collana per la scuola media<sup>16</sup>; va aggiunto anche che il caporedattore dell'enciclopedia mondadoriana era Aldo Gabrielli, che sarebbe diventato un illustre linguista, ma che in quegli anni era anche un autore di testi per "La Scala d'Oro" e che successivamente collaborò ancora con Palazzi nella redazione di *Trame d'oro*, come si è visto; infine alcuni illustratori, come Gustavino, lavorarono sia all'*Enciclopedia dei Ragazzi* Mondadori che a "La Scala d'Oro".

Il successo dell'enciclopedia mondadoriana fu tale che Arnoldo poté ristamparla continuamente fino al 1953, spacciando le edizioni del 1941 e le successive per nuove edizioni, in realtà non modificando assolutamente nulla rispetto a quella del 1935. Il punto di svolta rappresentato dall'*Enciclopedia dei Ragazzi* del 1935 nel panorama dell'editoria per la gioventù fu riconosciuto anche da Errante. Lui e Palazzi da tempo coltivavano l'idea di una vera e propria enciclopedia per ragazzi, e "La Scala d'Oro" fu in questo senso solo un gradino intermedio per raggiungere il loro obiettivo che si concretizzò nel 1939, quando con la Utet riuscirono a pubblicare *Il tesoro del ragazzo italiano*, una vera e propria enciclopedia per ragazzi. Il mercato, però, a quel punto era già stato invaso dall'*Enciclopedia* di Mondadori, secondo quanto scriveva Errante a Palazzi nel luglio 1938, in fase di stesura del contratto con la Utet:

E l'Utet avrà pazienza. In fin dei conti, questo contratto doveva essere fatto tre anni fa. Saremmo usciti *prima* che Mondadori si divertisse

<sup>16</sup> I rapporti di Errante e Palazzi con la casa editrice si fecero via via più tesi, fino a terminare in malo modo nel 1933, a causa di un memoriale contro Arnoldo che i due avevano presentato a Senatore Borletti. Sulla vicenda, Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, pp. 203-204.

ad uscir lui e a saturare il mercato svendendo la sua Enciclopedia a... 80 rate mensili di £ 10 (!!!!). E avremmo potuto fare le cose con maggiore tranquillità<sup>17</sup>.

Errante, che aveva una costante tendenza ad enfatizzare i toni, questa volta invece percepiva con realismo il polso della situazione. Se già nella presentazione del progetto de "La Scala d'Oro" i direttori attiravano l'attenzione sull'enciclopedismo era perché di questo strumento si sentiva davvero la mancanza nel mercato del libro per l'infanzia. È probabile che Errante e Palazzi, quando nel biennio 1930-1931 stavano tirando le fila del loro progetto di collana, fossero già a conoscenza di quanto Gabrielli e Fabietti stavano facendo per l'*Enciclopedia dei Ragazzi*, e che da qui traessero spunto per enfatizzare il lato enciclopedico de "La Scala d'Oro".

Per verificare se e come Errante e Palazzi riuscirono a concretizzare le loro aspirazioni enciclopediche nella collana, è necessario ripercorrerne con attenzione i volumi. L'enciclopedismo, in quanto tale, coinvolge tutte le discipline dello scibile, e infatti all'interno de "La Scala d'Oro" tra le opere originali istruttive si trovavano testi di storia – soprattutto biografie –, geografia, storia dell'arte, cultura generale, religione. Ma poiché il volume è dedicato a "letteratura e scienza nel libro per ragazzi", l'analisi successiva verterà sulla presenza di queste due discipline ne "La Scala d'Oro".

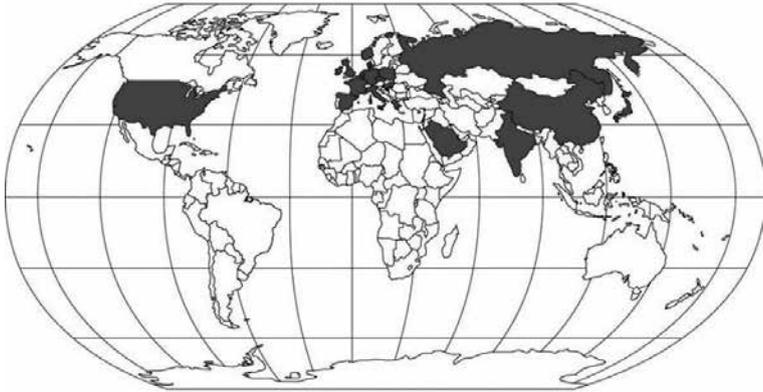
Obiettivo principale della collana era presentare ai giovani lettori i grandi capolavori della letteratura, di tutti i paesi e di tutti i tempi. Il panorama che si voleva offrire era vastissimo e ovviamente una selezione fu necessaria. I volumi prettamente letterari furono una sessantina e comprendevano sia opere singole come i romanzi, sia raccolte di racconti, novelle o leggende. Tutti questi testi erano opera di una novantina di autori diversi. Alcuni dei racconti non e-

<sup>17</sup> FAAM, Fondo Fernando Palazzi, Cartella 7, Fascicolo 32, 1938, Vincenzo Errante a Fernando Palazzi, 8 luglio 1938.

rano ascrivibili ad un autore-persona identificato, ma erano definiti con un'indicazione di origine geografica, come *Una buona moglie, leggenda norvegese*, o *Il tappeto, leggenda armena*, entrambi compresi nella raccolta di Mary Tibaldi Chiesa *Lo scrigno magico*<sup>18</sup>. Le due nazioni più presenti per numero di autori erano l'Italia e la Francia, con 26 autori ciascuna; seguivano l'Inghilterra con 17 e la Germania con 11. Emerge chiaramente il peso maggiore dato alle letterature straniere rispetto a quella italiana, ma l'elemento più interessante è lo sguardo non solo europeo, ma mondiale. Si potevano infatti trovare storie delle tradizioni araba, armena, boema, svizzera, cinese, ebraica, giapponese, indiana, olandese, norvegese, irlandese e autori belgi, danesi, polacchi, russi, spagnoli, ungheresi, statunitensi, senza dimenticare i classici latini e greci (fig. 3). Questi dati rendono conto della vastità geografica dello sguardo sulla letteratura, che non si limitava a presentare testi vicini alla realtà quotidiana del giovane lettore, ma recuperava intenzionalmente racconti anche molto lontani, perché attraverso la narrazione divertente o edificante di una leggenda passavano al tempo stesso nozioni sugli usi e costumi dei paesi extraeuropei. Nella visione enciclopedica di Errante e Palazzi era fondamentale che per mezzo della letteratura venissero fornite ai ragazzi, oltre a cognizioni morali, anche nozioni di tipo storico, artistico e geografico. Nelle *Istruzioni per il volume "Quo Vadis"* spedite a Eugenio Treves, i direttori lo specificavano espressamente: "Il libro sarà pretesto tuttavia per far entrare nel ragazzo che l'anno prossimo andrà al ginnasio qualche piccola nozione di vita e dei costumi dei romani"<sup>19</sup>. L'adattamento dell'opera

<sup>18</sup> *Lo scrigno magico, fiabe e leggende di tutti i paesi* narrate da Mary Tibaldi Chiesa, illustrate da Aleardo Terzi, Torino, UTET, 1934. I due racconti si trovavano alle pp. 71-80.

<sup>19</sup> Università del Piemonte Orientale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Biblioteca del Dipartimento di Studi Umanistici (Vercelli), Carte Treves, Cartella 10, fasc. 49. Il volume era *Quo vadis? Romanzo di Enrico Sienkiewicz* narrato da Eugenio Treves, illustrato da Marina Battigelli, Torino, UTET, 1936.



3. Paesi di provenienza degli autori dei testi letterari compresi nella collana.

di Sienkiewicz, destinato ai bambini di dieci anni, aveva quindi una duplice funzione: da un lato il lettore veniva introdotto alla conoscenza della trama e dei personaggi di un romanzo che, per la sua giovane età, non poteva avvicinare nella sua forma originale; dall'altro il romanzo storico diventava un "pretesto" per spiegare gli usi e i costumi di una civiltà lontana. Tali nozioni si sarebbero poi rivelate utili nella vita scolastica, in previsione del primo anno di ginnasio, quando l'accostamento al mondo classico romano avrebbe avuto luogo sui banchi di scuola.

Oltre a un'ampia copertura geografica dei testi letterari, la collana offriva anche una lunga estensione cronologica del panorama, che recuperava dal passato più lontano i miti greci e latini e arrivava fino al *Peter Pan* di Barrie<sup>20</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1906. È importante sottolineare però che lo sguardo non giungeva fino alla contemporaneità, ma si arrestava all'inizio del secolo. Era

<sup>20</sup> *La storia di Peter Pan*, fiaba di J.M. Barrie narrata da Rosa Errera, illustrata da Gustavino, Torino, UTET, 1932.

quindi uno sguardo rivolto al passato: un passato millenario, ma pur sempre un passato.

L'enciclopedismo si ritrovava anche nella vastità dei generi letterari presentati ai piccoli lettori. Si partiva dalle raccolte di fiabe, favole, miti e leggende, racconti e novelle che erano inserite principalmente nelle prime serie della collana, quelle destinate ai bambini più piccoli, per la facilità di lettura di questi testi, che nascevano già brevi. Un passo azzardato, originato proprio dalla volontà di spaziare tra generi letterari diversi, fu la narrazione, sotto forma di racconto, di famose opere teatrali, sia tragedie che commedie. Si andava da Shakespeare<sup>21</sup> a Molière<sup>22</sup>, da Goldoni<sup>23</sup> a Manzoni<sup>24</sup>, tuttavia furono questi gli adattamenti più criticati, perché si perdeva totalmente il ritmo caratteristico del teatro<sup>25</sup>. Non mancavano l'epica classica, la mitologia greca e romana, con le riscritture dei poemi omerici e di quello virgiliano<sup>26</sup>. Erano presenti i grandi cicli eroici e cortesi del medioevo e del rinascimento europeo, la mitologia tedesca e il ciclo bretone, fino agli adattamenti dei grandi

<sup>21</sup> *Nel regno di Ariete, drammi di Shakespeare* narrati da Alberto Mocchino, illustrati da Vsevolode Nicouline, Torino, UTET, 1933.

<sup>22</sup> *I racconti di Molière* narrati da Cesare Giardini, illustrati da Nino Pagot, Torino, UTET, 1934.

<sup>23</sup> *I racconti di papà Goldoni, commedie di Carlo Goldoni* narrate da Cesare Giardini, illustrate da Filiberto Mateldi, Torino, UTET, 1932.

<sup>24</sup> *L'Adelchi* era compreso ne *I più celebri drammi moderni, storie di re e di guerrieri* narrate da Cesare Giardini, illustrate da Mario Zampini, Torino, UTET, 1935.

<sup>25</sup> Alda Bersanetti, *La Scala d'Oro. Serie 8a per ragazzi di anni 13*, "Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana", 6, 12, 1935, pp. 506-507: la critica era rivolta ai "due volumi di teatro *I più celebri drammi moderni* e *Il carro di Tespi* dovuti entrambi all'agile e competente penna di Cesare Giardini, [...] la migliore dimostrazione dell'asserito di poc'anzi: che non tutte le opere per grandi si prestano in ugual modo a essere narrate ai ragazzi, per abile che sia il narratore".

<sup>26</sup> Sulla mitologia adattata per i bambini si veda William Grandi, *La musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Unicopli, 2011.

poemi cavallereschi italiani di Andrea da Barberino, Ariosto (fig. 4), Boiardo e Tasso<sup>27</sup>.

Errante e Palazzi solleccitarono gli autori degli adattamenti affinché il registro comico affiorasse in ogni volume della collana. Tuttavia, alcuni testi fecero della comicità il proprio fulcro: si trattava dei libri nei quali venivano presentati i classici che ridicolizzavano l'ideale cavalleresco, come il *Bertoldo* di Croce o il poema eroicomico di Tassoni o il Pulci, o Rabelais o ancora Cervantes<sup>28</sup>.

Anche i romanzi del Sette-Ottocento trovavano spazio nella collana, in tutti i loro sottogeneri, dal romanzo di viaggio di *Robinson Crosuè* a quello storico di Walter Scott a quello gotico di Edgar Allan Poe<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> *Il romanzo di Guerrino il Meschino* narrato da Diego Valeri, illustrato da Carlo Nicco, Torino, UTET, 1932; *La leggenda di Orlando* narrata da Eugenio Treves, illustrata da Gustavino, Torino, UTET, 1933; *La Gerusalemme liberata poema di Torquato Tasso* narrato da Eugenio Treves, illustrato da Gustavino, Torino, UTET, 1934.

<sup>28</sup> *Il romanzo di Bertoldo, ovvero la storia spettacolosa e tutta vera d'un villano astuto che divenne consigliere di Corte, e di suo figlio che fu più scemo d'una zucca ma fece fortuna lo stesso* narrata da G. Edoardo Mottini, illustrata da Gustavino, Torino, UTET, 1932; *Battaglie da ridere, la Batracomiomachia, la Secchia rapita e il Ricciolo rapito* narrati da G. Edoardo Mottini e Fernando Palazzi, illustrati da Filiberto Mateldi, Torino, UTET, 1934; *Il Morgante maggiore, poema eroicomico di Luigi Pulci* narrato da Eugenio Treves, illustrato da Mario Zampini, Torino, UTET, 1935; *La tremenda storia dei due giganti Gargantua e Pantagruel, romanzo di Rabelais* narrato da Paolo Nalli, illustrato da Gino Baldo, Torino, UTET, 1935; *La storia del cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia* romanzo di M. Cervantes narrato da G. Edoardo Mottini, illustrato da Piero Bernardini, Torino, UTET, 1935.

<sup>29</sup> *La vita avventurosa di Robinson Crosuè, romanzo di Daniele Defoe* narrato da Francesco Perri, illustrato da Carlo Nicco, Torino, UTET, 1935; *Riccardo Cuor di Leone* romanzo di Walter Scott narrato da Cesare Giardini, illustrato da Gustavino, Torino, UTET, 1934; *Ivanhoe* romanzo di Walter Scott narrato da Cesare Giardini, illustrato da Nino Pagot, Torino, UTET, 1935; *Racconti straordinari, novelle di Edgar Poe* narrate da Eugenio Treves, illustrate da Vsevolode Nicouline, Torino, UTET, 1935.



Il panorama della letteratura mondiale offerto ai ragazzi era davvero vasto e per nulla scontato, perché oltre ai grandi capolavori erano proposti anche testi meno noti, come le leggende dei paesi extraeuropei. Alla fine dell'ottava serie, il giovane lettore si trovava in possesso di una conoscenza sommaria ma ampia della letteratura mondiale.

Per quanto riguardava la scienza, i direttori de "La Scala d'Oro" vollero che essa rivestisse un posto di rilievo all'interno della collana, perché la ritenevano un elemento fondamentale per la formazione del ragazzo moderno. Come chiesero agli adattatori dei testi letterari di raccontarli ai lettori in maniera moderna, allo stesso modo domandarono agli autori di testi di divulgazione di spiegare la scienza fin nelle sue scoperte più recenti, per preparare i ragazzi a capire il mondo contemporaneo. I testi di divulgazione scientifica, che comprendono in larga parte anche la divulgazione tecnologica, furono tredici, distribuiti nelle varie serie, con un livello di complessità crescente.

Una necessaria premessa riguarda gli autori: dei sei scrittori che si dedicarono alla stesura di questi volumi uno solamente era uno scienziato vero e proprio, Giuseppe Scortecchi, un biologo-zoologo autore di numerosi viaggi in Africa, che ne preparò sei, quasi la metà. Tutti gli altri furono scritti da giornalisti o letterati<sup>30</sup>, il che induce a una riflessione sull'attendibilità scientifica e sul livello di approfondimento dei testi; poiché né Errante né Palazzi avevano una formazione scientifica, la scelta degli autori doveva essere stata dettata dalla fiducia nella loro capacità di approntare un testo corretto. Forse per questo motivo si trovavano anche degli errori, soprattutto nei libri per i bambini più piccoli – un esempio sono i pinguini al Polo Nord nel libro di Buzzichini per la prima serie, *Tompusse e le bestie*<sup>31</sup>

<sup>30</sup> I sei autori dei tredici testi di divulgazione scientifica furono Mario Buzzichini, Cesare Giardini, Giuseppe Latronico, Francesco Perri, Giuseppe Scortecchi e Vittorio Tedesco Zammarano.

<sup>31</sup> *Tompusse e le bestie, avventure straordinarie di un ragazzo* narrate da Mario Buzzichini, illustrate da Carlo Bisi, Torino, UTET, 1932.

(fig. 5). In questo caso però l'errore poteva anche essere imputato al fatto che nei volumi per i bambini più piccoli a prevalere erano il divertimento e la narrazione, come continuamente raccomandato da Errante e Palazzi, anche a discapito della correttezza scientifica. Una volta diventati grandi, i giovani lettori avrebbero imparato che i pinguini vivono solo nell'emisfero australe, ma nel frattempo avrebbero messo a frutto le altre nozioni corrette apprese. Invece nei testi per i ragazzi più grandi l'attendibilità scientifica era maggiore, e si dava conto anche degli avvenimenti più recenti, come nel volume *Le meraviglie della natura*<sup>32</sup> in cui la famiglia del piccolo protagonista, Carotino, leggeva sul giornale che un pallone sovietico aveva raggiunto i 19.000 metri di altitudine, con a bordo gli "aeronauti" Georgy Prokofiev, Konstantin Godunov e Ernst Birnbaum. L'ascesa era avvenuta il 30 settembre 1933, poco più di un anno prima della pubblicazione del libro di Scortecci, che proprio per il fatto di essere uno scienziato era aggiornato su questi eventi, utili d'altra parte a suscitare l'entusiasmo e catturare l'attenzione dei giovani lettori.

Le materie e i temi affrontati nei volumi di divulgazione scientifica erano i più vari, ma bisogna ricordare che erano sempre inseriti in un racconto, magari a cornice, nel quale gli episodi servivano a spiegare i singoli fenomeni scientifici. Le nozioni andavano quindi dalla chimica alla fisica, dalla biologia alla zoologia, alla spiegazione dei mestieri o dei mezzi di trasporto. Spiccava un'assenza: mentre si ripercorreva più volte, in libri per bambini più o meno grandi, la storia dell'evoluzione dell'universo, con la formazione dei pianeti e la nascita della vita sulla Terra, non si affrontava mai la questione dell'evoluzione dell'uomo e le teorie di Darwin, che invece erano state uno dei grandi temi della divulgazione scientifica di fine Ottocento. Ciò è forse da ascrivere al fatto che la Chiesa cattolica non

<sup>32</sup> *Le meraviglie della natura* narrate da Giuseppe Scortecci, illustrate da Nino Pagot, Torino, UTET, 1935.



pússe, che almeno al Polo vuol fare la figura di persona cólta.

— Lo credo bene! È il piú forte pensatore dei nostri tempi.

— Le ripeto che lo conosco. Mi dica soltanto a quale principio ella allude.

— A quello famoso: « il pesce grande mangia il pesce piccolo ». Spero che non le sarà ignoto.

— Lei scherza! Al mio paese fa parte della cultura di tutti i friggitori.

accettò ufficialmente l'opera di Darwin fino al 1950, quando Pio XII emanò l'enciclica *Humani generis*<sup>33</sup>, e che quindi Errante e Palazzi non volevano gettare il sospetto sull'ortodossia della collana, che per i testi religiosi si avvaleva addirittura dell'*imprimatur* ecclesiastico.

Di estremo interesse per i libri scientifici era l'apparato illustrativo. Se infatti nei testi letterari le immagini servivano ad allietare la lettura e a sollecitare l'immaginazione del lettore, nei testi scientifici esse avevano un rilievo di gran lunga maggiore, in quanto permettevano una migliore comprensione del testo scritto. La trilogia di Tompusse era affidata al pennello di Carlo Bisi<sup>34</sup>: le immagini colorate ed ironiche avevano una finalità più decorativa che scientifica, essendo destinate ai bambini di sei-sette anni. A Filiberto Mateldi erano attribuiti i due volumi per i bambini di otto anni, uno dedicato ai mestieri, l'altro agli animali e un volume per i bambini di nove anni, sui treni<sup>35</sup>. Nino Pagot aveva illustrato due testi di Buzzichini, sulle meraviglie e le curiosità della scienza<sup>36</sup> (fig. 6). I volumi delle ultime tre serie, per i ragazzi più grandi, erano invece ricche di tavole fotografiche in bianco e nero, tanto che il nome dell'illustratore non compariva sul frontespizio. Il nome dell'autore delle tricromie in copertina si trovava nell'indice posto in fine ai volumi, dove ve-

<sup>33</sup> Orlando Franceschielli, *Darwin e l'anima. L'evoluzione dell'uomo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2009.

<sup>34</sup> Il primo volume è citato alla nota 31; *Tompusse e i mestieri nuove avventure straordinarie* narrate da Mario Buzzichini, illustrate da Carlo Bisi, Torino, UTET, 1932; *Tompusse e il romano antico novissime avventure straordinarie* narrate da Mario Buzzichini, illustrate da Carlo Bisi, Torino, UTET, 1933.

<sup>35</sup> *Come si lavora nel mondo, figure, bozzetti e aneddoti* narrati da Francesco Perri, illustrati da Filiberto Mateldi, Torino, UTET, 1934; *Piccoli di animali e animali piccoli, episodi di storia naturale* narrati da Giuseppe Scortecchi, illustrati da Filiberto Mateldi, Torino, UTET, 1934; *Il libro dei treni, aneddoti, notizie, impressioni, ricordi* narrati da Giuseppe Latronico, illustrati da Filiberto Mateldi, Torino, UTET, 1935.

<sup>36</sup> Il primo volume è citato alla nota 32; *Curiosità della scienza* narrate da Giuseppe Scortecchi, illustrate da Nino Pagot, Torino, UTET, 1936.

nivano citati Filiberto Mateldi<sup>37</sup>, Carlo Nicco<sup>38</sup> e Mario Zampini<sup>39</sup>. Da una visione d'insieme dei volumi si può meglio comprendere come anche l'apparato illustrativo fosse graduato sulle necessità dei giovani lettori. Alle illustrazioni colorate e giocose dei primi tomi si sostituivano sia le tavole fotografiche in bianco e nero, che davano una rappresentazione realistica di quello che veniva spiegato nel testo, sia i disegni, gli schemi e i diagrammi che permettevano di comprendere il funzionamento delle macchine, i principi della fisica, le complessità del mondo vivente. Sono queste ultime le illustrazioni che avvicinano maggiormente "La Scala d'Oro" a uno stile enciclopedico, ad esempio all'*Enciclopedia dei Ragazzi* di Mondadori già richiamata. Mentre nelle immagini colorate e divertenti a corredo dei testi letterari e dei volumi di argomento scientifico delle serie per i bambini più piccoli era maggiormente ravvisabile lo stile del singolo artista, e quindi le due iniziative editoriali si differenziavano con maggiore evidenza, era proprio nell'illustrazione scientifica, che lasciava meno spazio alla libertà del disegnatore – tanto da non venire neppure citato nei volumi della Utet – che "La Scala d'Oro" e l'*Enciclopedia* mondadoriana più si rassomigliavano.

Come già ricordato, "La Scala d'Oro", oltre alla letteratura e alla scienza, affrontava anche altre discipline, proprio per offrire nozioni diversificate e enciclopediche, che oltrepassassero i confini della sola letteratura, cui erano costrette le altre grandi collane per ragazzi degli anni Trenta. Questa caratteristica la poneva al confine tra due generi editoriali, quello delle collane per ragazzi, settore già affollato, e quello delle enciclopedie per ragazzi, che era al contrario un ramo

<sup>37</sup> *Il libro del mare, storia, vita e leggende* narrate da Cesare Giardini con numerose illustrazioni, Torino, UTET, 1932.

<sup>38</sup> *Ingegneria divertente notizie e aneddoti* narrati da Giuseppe Scortecci con numerose illustrazioni, Torino, UTET, 1934.

<sup>39</sup> *Il libro del cielo, storie, notizie e aneddoti* narrati da Giuseppe Scortecci con numerose illustrazioni, Torino, UTET, 1935.



6. *Curiosità della scienza* narrate da Giuseppe Scortecci, illustrate da Nino Pagot, Torino, UTET, 1936-XIV.

del mercato poco esplorato. Va infine sottolineato un ultimo aspetto: gli insegnamenti venivano trasmessi al lettore bandendo ogni nozionismo e didascalismo, e sempre attraverso la narrazione e il divertimento, che furono i due capisaldi della collana. Come scrissero i direttori nelle pagine pubblicitarie: “il principio base della nostra collana è che solo quanto è stato appreso divertendosi non si dimentica più” (fig. 2).



STORIE PROPRIO COSÌ...  
IL RACCONTO DI ANIMALI  
DALLA PREISTORIA A KIPLING

ANNA ANTONIAZZI

*Pitture e incisioni rupestri*

Un profondo rapporto narrativo-simbolico-emozionale lega da tempi antichissimi l'uomo agli animali. Oltre alla naturale relazione tra preda e predatore e molto prima di attuare, attraverso l'allevamento, forme di reciproca dipendenza, l'uomo ha utilizzato l'animale anche come metafora del proprio mondo interiore e come segno della propria spiritualità.

Uno dei più grandi misteri dell'esperienza umana sulla Terra – se non il più grande di tutti – è la comparsa, circa trentaduemila anni fa, di imponenti dipinti, disegni e incisioni di animali entro profondi e spesso quasi inaccessibili recessi di ampie caverne dell'Era glaciale in Francia e in Spagna (con qualche caso anche in Italia meridionale). A quanto pare, le opere d'arte hanno seguito norme assai peculiari: ritraevano quasi esclusivamente animali, con poche figure umane, che non venivano mai raffigurate con dettagli così precisi come gli animali. Lo sfondo era del tutto assente: mancano alberi, fiumi, montagne o un qualsiasi suolo; gli animali appaiono come fluttuanti nello spazio, e le loro figure spesso si sovrappongono. Sorprendentemente, questa particolare pratica è rimasta completamente immutata per ventimila anni: da trentaduemila anni fa fino a circa dodicimila anni fa<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Amir D. Aczel, *Le cattedrali della preistoria*, Milano, Mondolibri, 2010, p. XI.

Negli antri, spesso considerati vere e proprie “cattedrali della preistoria”, sono rappresentati cavalli, bisonti, uro, cervi, mammut, stambecchi, orsi, felini e le immagini sono variamente raggruppate e disposte in un ordine che non siamo più in grado di comprendere e interpretare. La mancanza stessa del concetto di prospettiva – introdotto nella nostra cultura nel XV secolo – che condiziona l’uomo occidentale contemporaneo a percepire ciò che sta in primo piano diversamente da ciò che è sullo sfondo, portava l’uomo preistorico a utilizzare lo spazio pittorico in modo completamente diverso dal nostro. In merito al significato di queste rappresentazioni, André Leroi-Gourhan fa rilevare che del pensiero paleolitico “ci è giunto soltanto lo scenario, mentre sono rarissime, e quasi sempre incomprensibili, le tracce degli atti. Ne consegue che oggetto del nostro studio può essere soltanto una scena vuota, ed è come se ci chiedessero di ricostruire uno spettacolo teatrale senza averlo visto, a partire dalle quinte raffiguranti un palazzo, un lago e una foresta sullo sfondo”<sup>2</sup>.

Certo è che le immagini del mondo animale rappresentano, per l’immaginario preistorico, un elemento narrativo irrinunciabile. Qualunque sia il loro significato specifico, esse raccontano storie – realistiche, allegoriche, metaforiche ecc. – che le antiche popolazioni erano in grado di “leggere” e interpretare. E proprio quella funzione profondamente narrativa viene sottolineata da un’ipotesi, suggestiva e quanto mai affascinante per chi, come me, si occupa di immaginario e di contaminazioni narrative: quella che gli antichi artisti abbiano pensato le proprie opere come immagini in movimento.

<sup>2</sup> André Leroi-Gourhan, *Le religioni della preistoria*, Milano, Adelphi, 1993, p. 173.

Nel suo libro *La Préhistoire du Cinema*, il regista e archeologo Marc Azéma ipotizza che alcuni di questi antichi artisti fossero i primi animatori del mondo, e che nel buio delle grotte le loro immagini combinate alla luce tremolante del fuoco creassero l'illusione di una pittura in movimento. "Volevano dare vita alle immagini" dice Azéma, che ha ricreato l'effetto in una versione digitale di alcune immagini della grotta. Il pannello dei leoni nell'ambiente più profondo della grotta di Chauvet è un buon esempio: mostra le teste di 10 leoni, tutti apparentemente concentrati sulla loro preda. Questi leoni tuttavia, alla luce di una torcia o di una lampada orientata in modo strategico, potrebbero anche essere successive rappresentazioni di un singolo animale – o forse due o tre – che si muove attraverso il racconto, proprio come i fotogrammi di un film d'animazione<sup>3</sup>.

D'altra parte anche il primo scienziato ad entrare nella grotta di Chauvet, Jean Clottes, "crede che le immagini della grotta siano state concepite per essere fruite allo stesso modo in cui oggi guardiamo un film, una rappresentazione teatrale [...] che ammalia lo spettatore e lo trasporta in un'altra dimensione"<sup>4</sup>.

La tesi che le pitture e le incisioni rupestri, le sculture, i dipinti sul vasellame e le forme artistiche dell'antichità svolgessero altre funzioni oltre quelle meramente ornamentali è avvalorata dal fatto che, ancora in epoca medioevale, la pittura viene considerata *laicorum litteratura*<sup>5</sup>. Come nota Angela Giallongo, infatti, mentre "lo sviluppo culturale procede in tutti i campi del sapere con le scuole libere e con le Università, il popolo minuto continua ad istruirsi gratuitamente guardando pitture, affreschi, sculture e architetture"<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Chip Walter, *I primi artisti*, "National Geographic Italia", 35, 1, 2015, p. 23. Il video realizzato da Marc Azéma è accessibile in rete al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=UM7gRh41pBA> (ultimo accesso dicembre 2015).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Cfr. Onorio di Autun in Angela Giallongo, *L'avventura dello sguardo. Educazione e comunicazione visiva nel Medioevo*, Bari, Dedalo, 1995, p. 45.

<sup>6</sup> Giallongo, *L'avventura dello sguardo...*, cit., p. 46.

*La favolistica classica*

Cambiando epoche, civiltà, costumi, gli animali hanno continuato ad essere soggetto privilegiato degli artisti; a mutare è stato, se mai, il significato delle opere divenuto sempre più apertamente metaforico ed allegorico. Soprattutto dopo l'invenzione della scrittura.

Con la nascita e lo sviluppo delle antiche civiltà, infatti, accanto alle rappresentazioni pittoriche e plastiche, le narrazioni scritte utilizzano sempre più spesso gli animali per raccontare episodi legati alla vita quotidiana, per denunciare sopraffazioni, per mettere in luce scorrettezze e ingiustizie sociali. Nelle favole di Esopo, di Fedro e successivamente di La Fontaine, per non citare che i maggiori esponenti di quel filone, gli animali però sono completamente avulsi dalla dimensione naturale: si tratta di esseri antropomorfizzati, metafora stessa della civiltà umana. Gli autori sembrano servirsi degli animali per descrivere tipi umani ben precisi – l'avarò, lo stolto, il cattivo, l'astuto ecc. – e divulgare norme morali. Il buon personaggio da favola, infatti, è sempre connotato in modo da poter essere identificato immediatamente e da risultare specchio efficace, e mordace, del corrispettivo umano. La metafora animale serve, in questo senso, a dissimulare la carica polemica e offensiva sostituendo all'attacco diretto un blando, ma riconoscibile, surrogato. E il fatto che a grande distanza di tempo gli stessi protagonisti animali si ritrovino in autori appartenenti a società e a culture diverse è chiaro sintomo che l'emblematizzazione è riuscita fissandosi nello stereotipo.

Se, innegabilmente, tutto il cammino della nostra civiltà è caratterizzato da un progressivo allontanamento dell'uomo dall'animale, è con l'avvento dell'"era industriale", nella quale l'uomo si erige ad assoluto dominatore della natura, che tale di-

stanza diviene un abisso incolmabile. Cartesio stesso, partendo dalla pubblicazione della *Exercitatio de motu cordis et sanguinis in animalibus* di William Harvey, avvenuta nel 1628, elabora e promuove una metafora meccanica generale per gli organismi. Ma, come sostiene Richard Lewontin, “la metafora degli animali-macchina crea un programma generale di ricerche biologiche circoscritto unicamente a quelle proprietà che gli organismi hanno in comune con le macchine, oggetti dotati di componenti articolate i cui moti sono progettati per assolvere a determinate funzioni”<sup>7</sup>.

Nonostante ciò, le storie che hanno gli animali come protagonisti rimangono per lo più legate alla favolistica classica; occorrerà attendere la pubblicazione della *Origine della specie* di Darwin<sup>8</sup> perché la narrazione con animali cominci ad assumere caratteristiche diverse. In particolare quella rivolta a bambini e ragazzi.

Forse non è un caso che proprio l’epoca vittoriana – con i propri fermenti e le tante contraddizioni – abbia dato un impulso straordinario allo sviluppo della letteratura per l’infanzia e le abbia fornito un’impronta particolare. Come ogni altro tipo di narrazione, e per certi aspetti, più di ogni altro tipo di narrazione, la letteratura per l’infanzia è immersa nell’epoca che la narra e spesso gli autori – in particolare i migliori – lasciano trasparire dalle pieghe delle loro opere le atmosfere, le mode, le tendenze sociali, i dibattiti culturali in auge nella propria contemporaneità. Il caso di Rudyard Kipling è in questo senso emblematico: grande conoscitore del proprio tempo, autore complesso, contraddittorio che non può essere assimilato all’in-

<sup>7</sup> Richard C. Lewontin, *Geni, ambiente e organismi*, in *Storie segrete della scienza*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 125-126.

<sup>8</sup> Charles Darwin, *On the Origin of Species*, London, John Murray, 1859.

terno di una qualunque categoria, si fa portavoce delle grandi trasformazioni che si stanno verificando davanti ai suoi occhi e delle quali si trova ad essere protagonista attivo. Come scrive Antonio Faeti: “Noi suoi lettori dobbiamo compiere un atto di coraggio. Non solo dobbiamo accettare le brucianti contraddizioni che travolgono le sue pagine, ma addirittura intenderle nel suo significato pieno: esse infatti anticipano i grandi temi del secolo, spesso ne prefigurano la tragedia, non di rado fanno intuire che il tema vero del Novecento è la lotta tra inconciliabili diversità. [...] Vivrà, con anticipo su di noi, i nostri stessi contrasti, assaporando le salvifiche delizie di una ideale ecologia poetica, ma prefigurando macerie, lager, guerra, intolleranza, sterminio”<sup>9</sup>. Ma è sulla “ideale ecologia poetica” di cui parla Faeti a proposito di Kipling e in particolare sulle storie con protagonisti animali, che ci si soffermerà in questa occasione.

### *Le “favole nuove” di Kipling*

Le “favole nuove” di Rudyard Kipling si inseriscono a pieno titolo all’interno di quel grande cambiamento culturale che, in atto già da tempo in ambito scientifico, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento viene divulgato ad una cerchia più ampia di quella degli specialisti proprio dalla pubblicazione darwiniana sopra menzionata.

Da quel momento nell’immaginario relativo agli animali qualcosa comincia a cambiare e Kipling, assaporando la trasformazione che avviene davanti ai suoi occhi, se ne fa portavoce nei racconti di animali. Ma lo scrittore, seguendo in maniera completamente autonoma la via tracciata da Darwin e dai suoi

<sup>9</sup> Antonio Faeti, *La luce che non si spegne*, in *Il lama e il bambino. Giungle, fantasmi, frontiere, contrasti: l’irriducibile alterità di Kipling*, a cura di Giorgia Grilli ed Emilio Varrà, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1999, p. 19.

predecessori – e ponendosi in linea con quanto accade spesso ai migliori autori, specie quando paiono rivolgersi ai bambini – si spinge oltre le aspettative e anticipa di almeno mezzo secolo le proposte innovative di Konrad Lorenz<sup>10</sup> e dell’etologia.

Gli animali dei racconti di Kipling<sup>11</sup>, infatti, non sono più semplici surrogati del mondo umano, ma cominciano a denotare molte delle caratteristiche comportamentali specifiche della loro specie e dell’ambiente nel quale si trovano a vivere. Solo le parole degli animali sono umane forse perché Kipling si fa loro portavoce presso gli uomini o solo perché presta loro la sua voce, o meglio, la sua scrittura. In questo l’autore segue anche le orme del naturalista tedesco Brehm, mostrando di capire non solo la voce degli animali, ma il loro carattere, le loro disposizioni naturali, le loro esigenze. E lo fa nel modo che gli è più consono: attraverso la storia, il racconto narrato, la favola.

Certo, Lorenz polemizza con questo modo di procedere, ma lo fa alla luce di un modo ancora tutto positivista di concepire scienza e arte, scienza e letteratura come due mondi antitetici, irrimediabilmente separati. E se non si può negare che le “fantasticazioni” di Kipling sull’argomento siano numerose e ricorrenti, non lo si può certo condannare per non avere ridato dignità, fierezza e rispettabilità al mondo della natura.

Sono *I libri della Giungla*, pubblicati per la prima volta nel 1894 e 1895, a determinare la grande svolta, il momento in cui Kipling apre una clamorosa ed efficacissima parentesi nella sua produzione letteraria dando una rilevanza nuova e inedita agli

<sup>10</sup> Konrad Lorenz, *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln, und den Fischen* (trad. it. *L’anello di re Salomone*), Wien, Borotha-Schoeler, 1949.

<sup>11</sup> Questa parte del contributo è frutto della rielaborazione del seguente saggio: A. Antoniazzi, *Rudyard Kipling e il nuovo patto con la natura*, in *Il lama e il bambino...*, cit., pp. 117-134.

animali e al loro tormentato rapporto con l'uomo, un uomo che, secondo lo stesso autore è "un animale imperfettamente snaturato"<sup>12</sup>.

Mowgli, il ragazzo selvaggio, "il cucciolo di uomo" allevato dai lupi, sancisce la nascita di una nuova, mitica alleanza tra uomo e animale. Benché richiami antiche mitologie, dall'Enkidu del poema sumerico *Gilgamesh* allevato dai lupi, a Romolo e Remo ed oltre, Mowgli è un eroe moderno alle prese con la complessità del mondo moderno, e la conferma si trova nel fatto che "il cucciolo di uomo", il Ranocchio, come viene definito dagli altri animali, appartiene a due mondi distinti, ma ha la possibilità di accedere a entrambi.

Attraverso Mowgli, Kipling dà voce a un mondo da troppo tempo dimenticato, o peggio, ignorato e bistrattato: quello degli animali. L'autore britannico, quasi subendo metamorfosi progressive, è sempre dalla parte dell'animale che sta parlando: s'immedesima in lui, parla per lui, si muove, combatte, gioisce e soffre per lui. E così, l'impressione più forte che deriva dalla lettura dei *Libri della Giungla*<sup>13</sup> è quella che, per comprenderli fino in fondo, occorra abbandonare lo sguardo umano, quello reso sempre più artificiale dall'evolversi della civiltà, e abbracciare, di volta in volta, lo sguardo del lupo, dell'orso, della pantera, della tigre, dell'elefante, del serpente e degli altri esseri che popolano la giungla. Solo operando questo distacco e immergendosi direttamente nella narrazione, si può, infatti, cogliere la grandezza e la carica trasgressiva di quest'opera kiplinghiana.

Lo scopo, la finalità ultima dell'autore sembra essere sostanzialmente diversa da quella dei favolisti che lo hanno pre-

<sup>12</sup> Rudyard Kipling, *I figli dello Zodiaco*, Milano, Adelphi, 2008.

<sup>13</sup> Id., *I libri della Giungla ed altri racconti di animali*, Torino, Einaudi, 1998.

ceduto: il suo intento non è, infatti, quello di educare l'uomo attraverso un monito morale, ma quello di spostare lo sguardo verso quella realtà sconosciuta, ma prodigiosa, che è il mondo degli animali.

Per essere lupi, sembra suggerire Kipling, non basta seguire l'istinto, ma bisogna comportarsi da lupi e rispettare le regole del branco. Un branco che non è disposto a scendere a compromessi, ma vuole che il capo, per dimostrare di essere tale, sia messo continuamente alla prova e si riveli sempre, in ogni occasione, il più forte.

Estremamente poetica, sembra, in questo senso, la trasposizione del branco in un'assemblea dove, però, non sono le parole a decretare la vittoria o la sconfitta, ma i fatti. E proprio questa particolarità sembra, in Kipling, allontanare il mondo dei lupi e, più in generale, quello degli animali, dal mondo degli uomini: la politica cialtrona e parolaia ne è avulsa. Nella giungla ciò che ha valore è la concretezza, la tangibilità e non la parola fine a se stessa. Certo, talvolta le tentazioni dell'astuta Shere Khan turbano l'equilibrio del branco e lo spingono ad azioni sconsiderate, ma poi l'armonia viene ritrovata e, finalmente, la Legge della Giungla ha il sopravvento.

Ci troviamo, dunque, molto distanti dalle favole morali di Fedro, Esopo e La Fontaine, separati non solo da molti secoli di storia ma, quasi, da un abisso di incomunicabilità. A volte sembra di trovarsi sul confine opposto, quello che rende la 'vita vera' degli animali esempio concreto per gli uomini. E tale ribaltamento appare un tributo necessario alla nascita del mito di Mowgli, un uomo che impara ad essere tale proprio grazie al prezioso contributo degli animali.

Kipling, qualche volta, cede alla tentazione di esaltare la superiorità della Legge della Giungla su quella degli esseri umani, ma si ferma sempre in tempo, consapevole che i due ordinamen-

ti sono, per loro stessa natura, incomparabili. Gli animali stessi, quando parlano dell'uomo, pur non tacendone l'insensatezza, lo fanno, salvo qualche eccezione, in termini di rispetto.

Sono le descrizioni che Kipling fa degli animali, comunque, a decretarne la fondamentale separatezza dall'uomo. E gli epiteti o i semplici aggettivi che accompagnano il nome di ogni singolo abitante della Giungla, come nei poemi omerici, servono a delinearne le caratteristiche principali, a sottolinearne i pregi o, eventualmente, i difetti. C'è la pantera Bagheera,

nera come l'inchiostro da capo a piedi, ma con le macchie da pantera in evidenza sotto i riflessi della luce come il disegno della seta marezzata. Tutti conoscevano Bagheera e nessuno ci teneva a attraversarle la strada; perché era astuta come Tabaqui, animosa come il bufalo selvatico e temeraria come l'elefante ferito. Ma aveva una voce soave come miele selvatico che gocciola da un albero e pelle più soave della piuma<sup>14</sup>.

Anche per descrivere la Pantera, dunque, Kipling cerca aiuto nel mondo in cui l'animale vive e la Nera Bagheera viene paragonata solo agli esseri e alle cose più vicine a lei. Che questo raffronto non sia casuale, poi, è testimoniato dal fatto che, spesso, lo scrittore sottolinea come le varie specie animali conoscano le abitudini e i segreti degli altri esseri viventi.

Per liberare Mowgli dal Bandar-log, Bagheera e Baloo si affidano, infatti, a Kaa il Pitone, perché, come dice Hathi, l'Elefante Selvatico, "a ciascuno la sua paura; e nel Bandar-log temono Kaa"<sup>15</sup>.

Il temibile serpente ha, naturalmente, delle abitudini molto particolari e Bagheera e Baloo sanno per certo che "dopo che ha mangiato se la dorme per un mese intero".

<sup>14</sup> Kipling, *Il libro della giungla*, in Id., *I libri della Giungla...*, cit., p. 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 34.

I due amici lo cercano, dunque, nella speranza che non abbia ancora divorato il suo pasto e

lo trovarono allungato su una tiepida cengia al sole pomeridiano, in ammirazione della nuova magnifica livrea; infatti, dopo dieci giorni di ritiro per cambiare pelle, ora appariva in tutto il suo splendore: la testa dal grosso naso mozzo saettante rasoterra, i nove metri del tronco in un fantastico viluppo di nodi e curve: col pensiero rivolto all'imminente pasto, si andava leccando i baffi [...] Kaa non era un serpente velenoso, anzi teneva per vigliacchi i serpenti velenosi, disprezzandoli: la sua forza stava nella stretta: chiunque finisse avvolto nelle enormi spire aveva chiuso<sup>16</sup>.

Accanto a personaggi definitivi come Bagheera, Baloo, Kaa, Hathi, Mamma e Babbo Lupo, nei Libri della Giungla se ne trovano altri più ambigui e sfuggenti. Il Bandar-log, il Popolo delle Scimmie, in particolare, rappresenta una sorta di anomalia, una contraddizione nel mondo della giungla.

Il Popolo delle Scimmie è tabù – ammonisce Baloo – tabù per il Popolo della Giungla – e lo è perché le scimmie – non hanno legge. Sono paria. Non hanno una lingua loro, ma si servono delle parole che riescono a carpire mentre origliano e spiano, appollaiate in mezzo ai rami. Il loro modo di agire non è il nostro. Sono senza capi, non hanno memoria. Si vantano e blaterano e si atteggiavano a gran popolo destinato a compiere grandi cose nella Giungla, ma basta che cada una noce e il loro animo volge al riso, facendogli dimenticare tutto<sup>17</sup>.

Certo, anche proverbialmente le scimmie non sono connotate positivamente per remissività, rispetto delle regole e mansuetudine. E le loro caratteristiche stereotipiche, ancora ricorrenti, ven-

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 30.

gono citate anche in epoche assai remote. Già nel VII secolo a.C. Simonide di Amorgo, in un'amara e spietata satira sulle donne, in cui espone un intero repertorio di caratteri femminili, adotta le scimmie come metafora della peggiore femminilità. Ognuno dei suoi tipi di donna ha come antenato un animale.

Ciò spiega le loro buone qualità, che del resto sono molto rare, e i loro ben più numerosi difetti. Le donne negligenti derivano da 'una scrofa dal pelo lungo'; le donne bisbetiche che sanno tutto, da una scaltra volpe; altre, maligne e pungenti, da una cagna. Le donne comode e passive sono nate da un'asina, quelle prive d'attrattiva da una donnola, razza disgraziata e miserevole. Ancora peggio sono le donne brutte, che derivano da una scimmia, la più grande sciagura che Giove ha dato per compagna all'uomo<sup>18</sup>.

Kipling, per descrivere il Bandar-log, però, non sembra affidarsi tanto alle terribili tradizioni popolari, ma direttamente alla nuova scienza evolucionistica. Se l'uomo discende dalla scimmia, questa, inevitabilmente, nella giungla di Kipling, è destinata a rimanere un ibrido. Non è un animale vero perché, per certi aspetti, è un'antenata dell'uomo: non può, quindi, sottostare alla Legge della Giungla, alla quale si sente superiore. Non è neppure un uomo perché non ha compiuto lo stesso salto qualitativo e non ha, dunque, le stesse capacità intellettive.

Il Bandar-log, allora, si trova in una situazione di totale apolidità e si comporta proprio come chi, non avendo nulla da perdere, e tanto meno da guadagnare, vive di espedienti e non avverte la necessità di conservare la memoria di sé o di progredire in direzione di una Legge, qualunque essa sia. E la teoria di Darwin suffraga anche la scelta operata da Kipling di inserire, nel Libro della Giungla, Kaa come giustiziere del Bandar-log. Il

<sup>18</sup> Morus, *Gli animali nella storia della civiltà*, Milano, Mondadori, 1956, p.122.

padre dell'evoluzionismo, infatti, scrive: "è certo che le scimmie hanno un istintivo timore dei serpenti"<sup>19</sup>, ma nonostante la paura, la curiosità le spinge ad osservarli da vicino. Se già Brehm<sup>20</sup> aveva postulato la certezza di questa affermazione, lo scienziato si affida al metodo sperimentale, l'unico in grado di fornirgli la prova scientifica della sua ipotesi.

Allora collocai un serpente vivo in una busta di carta, con la bocca strettamente chiusa, in una delle zone più larghe. Una delle scimmie si avvicinò immediatamente, aprì cautamente uno spiraglio del sacchetto, occhieggiò e istantaneamente scappò via. Fui allora testimone di ciò che Brehm ha descritto, perché le scimmie, una dopo l'altra, con la testa sollevata in alto e piegata da una parte, non poterono evitare di gettare un rapido sguardo nel sacchetto aperto, sul temibile oggetto che giaceva quietamente sul fondo<sup>21</sup>.

Nei *Libri della Giungla*, dunque, abbiamo osservato Kipling scrollarsi di dosso i dogmi della favolistica classica per abbracciare, con impeccabile risolutezza, uno sguardo diverso, lo sguardo degli animali attraverso i potenti filtri del naturalismo e dell'evoluzionismo che, a quell'epoca, stavano rivoluzionando non solo le concezioni scientifiche, ma anche i dogmi biblici e le credenze popolari.

*Le Storie proprio così...*

*I Libri della Giungla* non sono gli unici racconti di animali di Kipling nei quali compaiano profondi rimandi alle teorie evoluzionistiche: le *Storie proprio così* sono, in questo senso, una vera miniera.

<sup>19</sup> Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, Roma, Newton Compton, 1972, p. 93.

<sup>20</sup> Alfred E. Brehm, *La vita degli animali*, I, Milano, BUR, 1983, pp. 29-42.

<sup>21</sup> Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 93.

Tra le righe di quelle che troppo spesso vengono definite, in maniera sprezzante, “storielle per bambini” o “favole per la prima infanzia”, si annida il nucleo stesso delle dispute naturalistiche attualissime ai tempi dello scrittore. “Era in atto già da parecchio, e ancora accesa, la controversia tra darwinismo di ferro e seguaci dell’adattazionismo, che Kipling sembra divertirsi a portare all’assurdo, anche se è vero che tutto il comportamento animale, tutta l’evoluzione biologica, sono tenuti assieme da ‘sillogismi in erba’”<sup>22</sup>. Ma sono proprio quei “sillogismi in erba”, forse, a decretare la grandezza e il genio di Kipling.

Nelle culture tradizionali, fin dalla notte dei tempi, l’origine degli esseri viventi è fissata e sancita dai miti di creazione, e quei miti legittimano l’esistenza stessa di quelle che oggi definiamo specie animali e la loro immutabilità. Quei racconti erano creazioni autorevoli, insindacabili, autoritarie, addirittura.

Ma il genio di Kipling sta proprio nel saper opporre alla serietà del mito l’ironia della consapevolezza. Lo scrittore sa per certo che le specie animali non sono da sempre come noi le conosciamo, e gioca. Si diverte a stravolgere ogni cosa: le storie narrate da Bodhisatva nelle sue precedenti incarnazioni, le favole indiane e il *Pañcatantra*<sup>23</sup> in particolare, i miti biblici, i racconti di animali di più varia provenienza e, non ultimi, i grandi temi dell’evoluzione vengono mescolati e rimaneggiati in maniera assolutamente originale e trasgressiva. E Kipling si trova talmente a suo agio nel magma caotico del proprio immaginario, così pieno di riferimenti culturali della più varia origine e natura, da nuotare in direzioni pericolose, azzardate, fuori da ogni schema. Celata all’interno delle *Storie proprio così c’è*, infatti, la cultura stessa di Kipling,

<sup>22</sup> Ottavio Fatica, *Introduzione*, in Kipling, *I libri della Giungla...*, cit., p. XXIV.

<sup>23</sup> *Pañcatantra. Il libro dei racconti. Storie e favole dell’India antica*, a cura di Giovanni Bechis, Milano, TEA, 1998.

una cultura talmente complessa da non poter essere totalmente smascherata neppure dopo una puntuale analisi.

Non si può dubitare, comunque, che nelle pagine di quella raccolta si celi la disputa naturalistica in atto e, se Lamarck<sup>24</sup> con la sua teoria trasformista sembra il vincitore morale del dibattito, il lettore non ha mai la certezza che si tratti, da parte di Kipling, di una presa di posizione o, al contrario, di una semplice derisione.

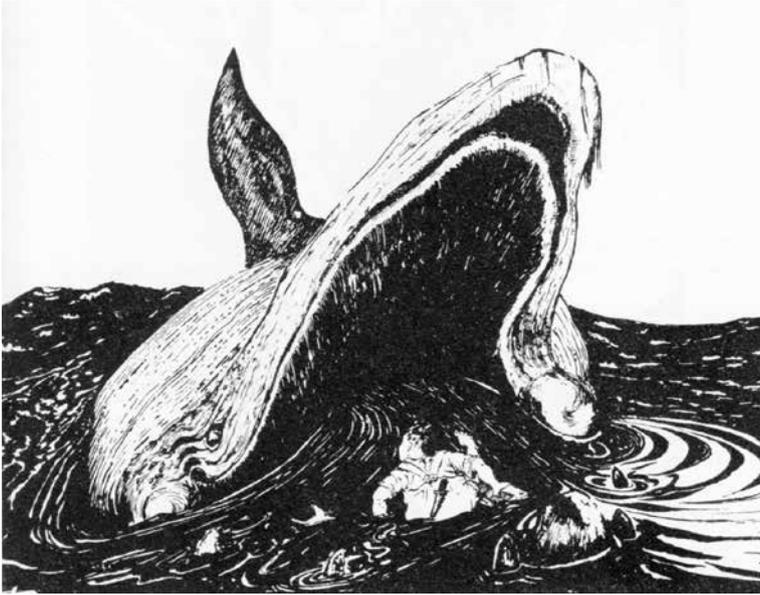
L'unico dato sicuro è che il nuovo patto con la natura stipulato nei *Libri della Giungla* rimane indubitabile anche in questi racconti di animali, perfino quando nella prima storia della raccolta, *Come mai la Balena si ritrova quella gola*<sup>25</sup> (fig. 1), è un uomo "seduto su una zattera, in mezzo al mare, con indosso solo un paio di brache di tela azzurra, un paio di bretelle e un coltello a serramanico" a decretare l'evoluzione del cetaceo al suo stato attuale.

La balena che, ingorda, ha ormai assaporato ogni pesce del mare, è curiosa di assaggiare l'uomo e, inevitabilmente, ci riesce. Il marinaio, discendente diretto del biblico Giona e di Pinocchio, compie un'azione straordinaria rispetto ai suoi due predecessori perché, mentre la balena lo conduce verso le bianche scogliere di Albione

aveva preso il suo coltello a serramanico e intagliato la zattera a forma di gratella quadrata a sbarre incrociate, fissandola saldamente con le bretelle e aveva trascinato la gratella bella stretta nella gola della Balena, dove rimase piantata [...] Da quel giorno la gratella nella gola, che [la balena] non è mai riuscita a scaracchiare né a ingollare, le impedi di mangiare altro che pesciolini-ini-ini; ed è per questa ragione che oggi giorno le balene non mangiano né uomini né ragazzi né bambine.

<sup>24</sup> Jean-Baptiste de Lamarck, *Opere*, Torino, Utet, 1969.

<sup>25</sup> Kipling, *Come mai la Balena si ritrova quella gola*, in Id., *I libri della Giungla...*, cit., p. 305-311.



1. Incisioni di Rudyard Kipling realizzate dall'autore per la raccolta *Storie proprio così...* (ed. or. *Just So Stories for Little Children*, Londra, MacMillan, 1902).

Pur rimanendo, conferma Kipling, felici e contente.

Ed è ancora un uomo, in *Come mai il Rinoceronte si ritrova quella pelle*<sup>26</sup> (fig. 2), a fornire al grosso mammifero il suo caratteristico aspetto. Un Parsi, un giorno,

prese farina acqua uva sultanina prugne zucchero e quant'altro e si fece una torta larga più di mezzo metro e alta quasi uno [...] ma mentre si accingeva a mangiarla, ecco calare sulla spiaggia [...] un Rinoceronte con un corno sul naso, due occhiolini porcini, e pochissima creanza. A quel tempo – sottolinea Kipling – la pelle del rinoceronte calzava come un guanto: non faceva una grinza.

<sup>26</sup> Kipling, *Come mai il Rinoceronte si ritrova quella pelle*, *ibid.*, p. 317-322.



2. R. Kipling, *Storie proprio così...*, cit.

Il Parsi, temendo quell'animale enorme, si arrampica velocemente su una palma mentre, felice, lo sgradito ospite, divora la torta. L'uomo cerca a lungo, ma invano, vendetta quando, finalmente,

cinque settimane dopo, nel Mar Rosso ci fu un'ondata di caldo, e tutti quanti si spogliarono. Il Parsi si tolse il cappello; il Rinoceronte invece si tolse la pelle e, scendendo in spiaggia per fare il bagno, se la gettò sulle spalle. A quel tempo si abbottonava sotto, con tre bottoni, e sembrava un impermeabile [...] Ciondolon ciondoloni si immerse nell'acqua e si mise a fare le bollicine dal naso, lasciando la pelle sulla spiaggia.

Il vendicativo Parsi (fig. 3) ne approfitta per riempire la pelle del rinoceronte di “briciole secche rafferme e pizzicorose”. Così, quando il grosso mammifero

abbottonò i tre bottoni senti che pizzicava come le briciole di torta nel letto [...] Ebbe voglia di grattarsi, ma peggiorò la situazione; allora si sdraiò sulla sabbia e rotolò rotolò rotolò, e ogni volta che rotolava le briciole di torta pizzicavano di più di più di più. Allora corse alla palma e si sfregò sfregò sfregò contro. Tanto che a forza e a furia di sfregarsi si formò una grossa piega sopra la pelle delle spalle e un'altra sotto.

E qui, sembra osservare Kipling, pur tacendo sull'argomento, dev'essersi innescato un processo evolucionistico che ha impedito al rinoceronte di aprire la pelle una volta che i tre bottoni erano saltati via. “Da quel giorno in poi i rinoceronti hanno grandi pieghe sulla pelle e un pessimo carattere, e tutto a causa delle briciole di torta sottopelle”.

Il comportamento dell'essere umano nei due racconti, allora, non è in contraddizione col nuovo patto uomo-natura perché sia il marinaio che il Parsi sono ritenuti parte integrante della natura stessa e anche a loro, sembra implicito, potrebbe toccare la stessa sorte. E il fatto che in un altro racconto, *L'elefantino*<sup>27</sup>, sia un cocodrillo a determinare il cambiamento del pachiderma, sembra dimostrarlo.

Ma, al di là di ogni ipotesi e di ogni possibile interpretazione, la creatività di Kipling è bizzarra, vivace, incontenibile e spinge il lettore ad assecondare il suo gioco e a seguirlo proprio là dove ha intenzione di condurlo attraverso le continue inversioni e gli improvvisi stravolgimenti del narrato.

Nel racconto *Come mai il Leopardo si ritrova quelle macchie*<sup>28</sup>, ad

<sup>27</sup> Kipling, *L'elefantino*, *ibid.*, cit., p. 331-340.

<sup>28</sup> Kipling, *Come mai il Leopardo si ritrova quelle macchie*, *ibid.*, pp. 323-330.



3. R. Kipling, *Storie proprio così...*, cit.

esempio, lo scrittore cambia improvvisamente punto di riferimento scientifico e, questa volta, è l'adattamento all'ambiente a giocare la parte del leone.

Nell'Alto Veld, scrive Kipling,

vivevano la Giraffa, la Zebra, l'Antilope, il Cudù e il Damalisco; ed erano 'sclusivamente di un sabbioso-giallo-brunastro da capo a piedi, ma il Leopardo, quello era il più 'sclusivamente sabbioso-giallo-bruno di tutti [...] Un bel guaio per la Giraffa la Zebra e compagnia

che dovevano difendersi anche da un altro essere "grigio-brunastro-giallastro": l'etiopio. Gli animali imparano presto

a evitare tutto quello che assomigliava a un Leopardo o a un Etiopio; e a poco a poco si allontanarono dall'Alto Veld. Se la dettero a gambe per giorni e giorni e giorni finché giunsero a una grande foresta, piena 'sclusivamente di alberi cespugli e ombre a righe, a chiazze, a sprazzi-spruzzi, e si nascosero lì; e dopo un altro lungo periodo, vuoi per il fatto di stare metà all'ombra e metà fuori, vuoi per le fronde ombrose sguizzanti-sguiscianti degli alberi penduli su di loro, la Giraffa si fece picchiettata, la Zebra rigata, e l'Antilope e il Cudù più scuri, con piccole strie ondulate sul dorso come la corteccia di un albero.

Cos'era successo? L'evoluzionismo insegna che nella difficile lotta per la sopravvivenza vincono gli individui che, attraverso camuffamenti, abilità specifiche o mansioni singolari, sviluppati casualmente, meglio si adattano ad un particolare ambiente: la giraffa, la zebra e gli altri animali, capaci di mimetizzarsi con l'ambiente dell'Alto Veld, trasferendosi nella foresta hanno perduto la capacità di nascondersi ai nemici e, così, hanno dovuto adattarsi alla nuova situazione trasformando il loro manto. Ma a questo punto Kipling ha effettuato una commistione creando una teoria nuova nella quale l'elemento della mutazione deriva direttamente da Lamarck, mentre il processo di effettiva trasfor-

mazione della specie è incontrastabilmente darwiniano. Tornando al racconto, per lungo tempo il leopardo e l'etiope continuano a cercare le loro prede nell'Alto Veld, poi, chiedono consiglio al personaggio più saggio che conoscono: il babbuino Baavian. Questi dà ai due cacciatori un responso sibillino dicendo al leopardo: "la selvaggina si è data ad altre macchie; e il consiglio che ti do è di darti ad altre macchie al più presto"; e all'etiope: "la Fauna aborigena si è unita alla Flora aborigena perché era proprio tempo di cambiare; e il consiglio che ti do, è di cambiare al più presto".

Il leopardo e l'etiope si recano nella lontana foresta alla ricerca delle prede, ma "pur riuscendo a fiutarle e a sentirle, non ne videro una che è una"; solo allora si rendono conto del significato delle parole di Baavian: "non ci intoniamo con lo sfondo" pensano, e così l'etiope cambia la sua pelle "in un bel colore brunonerastro funzionale" e il leopardo "si diede alle macchie" (fig. 4).

Oh, ogni tanto sentirai i grandi dire: «Può l'Etiope cambiare la sua pelle o il Leopardo le sue macchie?»

Secondo me neppure i grandi continuerebbero a dire una simile sciocchezza se una volta il Leopardo e l'Etiope non l'avessero fatto, non ti pare? Ma non lo rifaranno mai più, mia Adorata. Sono più che soddisfatti così.

In questo finale Kipling sembra optare per un'evoluzione ormai conclusa, ma questo atteggiamento, in realtà, non può essere considerato antidarwinista perché, come sostiene il naturalista stesso, finché l'adattamento persiste e il mondo non muta, non c'è necessità di cambiare.

Gli esempi potrebbero a questo punto moltiplicarsi per quante sono le *Storie proprio così* ma, forse, vale la pena di soffermarsi sulla favola nella quale gli animali, ancora selvatici, si avvicinano agli esseri umani e cominciano a diventare domestici.



4. R. Kipling, *Storie proprio così...*, cit.

Nel racconto *Il Gatto che se ne andava per i fatti suoi*<sup>29</sup>, Kipling inizia il percorso di progressivo allontanamento dalla giungla e dalla fierezza della natura per rifugiarsi in un contesto umano in cui domina, incontrastata, la dimensione domestica, familiare. E l'addomesticamento segna proprio il momento in cui la distanza fisica tra l'uomo e alcune specie animali comincia a ridursi progressivamente e la compresenza diviene una pratica consueta.

Ho da raccontarti, oh mia Adorata, quanto successe e succedette, addivenne e addiventò quando gli animali Domestici erano selvatici: presta orecchio attenzione e ascolto. Il Cane era selvatico, il Cavallo era selvatico, la Mucca era selvatica, la Pecora era selvatica, il Maiale era selvatico, selvatici che più selvatici non si può, e se ne andavano per le Selve Selvatiche da soli e da selvatici. Ma il più selvatico di tutti gli animali selvatici era il Gatto. Se ne stava per i fatti suoi e per lui un posto valeva l'altro.

Kipling, nella narrazione, sembra ripercorrere, sinteticamente, tutte le tappe di quel processo di avvicinamento fisico dell'uomo agli animali iniziato con la scoperta del fuoco. È la donna, secondo lo scrittore, a convincere il cane, il cavallo, il maiale e gli altri a rimanere accanto alla caverna dove lei e il suo compagno abitano; e lo fa attraverso precise ed efficaci pratiche seduttive.

Il primo ad essere convinto a rimanere in quel luogo è il cane: se l'arrosto di montone che la donna gli offre è davvero irresistibile, le sue parole lo sono ancora di più.

Creatura Selvatica delle Selve Selvatiche, aiuta di giorno il mio Uomo a cacciare e di notte fa' la guardia a questa Caverna e io ti darò tutti gli ossi arrostiti che vuoi.

A questo punto, inutile dire che il patto è stato siglato e l'alleanza garantita.

<sup>29</sup> Kipling, *Il Gatto che se ne andava per i fatti suoi*, *ibid.*, pp. 395-406.

Qualche tempo dopo, la scaltra donna attira con uno stragemma il cavallo, e anche questi rimane nei pressi della caverna, pronto a portare la cavezza, in cambio di tre razioni di “erba meravigliosa” al giorno. E procedendo in questo modo, attraverso un mutuo scambio di favori, la donna riesce ad addomesticare tutti gli animali che le sembrano utili. Solo il gatto, che ha seguito da lontano tutti i raggiri della compagna dell’uomo nei confronti degli animali, continua “ad andarsene per i fatti suoi”. A nulla servono gli inviti a rimanere e, dopo un lungo colloquio, anche la donna finisce col negargli l’ingresso alla caverna, almeno finché lei stessa non si troverà a pronunciare parole di lode nei confronti dell’animale.

Il gatto attende con pazienza il momento opportuno per il riscatto. Così, quando il pipistrello gli rivela che

c’è un Bambino nella caverna; è nuovo e rosa e grasso e piccolo [...] gli piacciono le cose morbide e solleticose; gli piacciono le cose tiepide da tenere in mano quando va a dormire; gli piace che si giochi con lui.

Il gatto capisce che è giunta la sua ora. Bisogna solo aspettare il momento adatto.

Un giorno, mentre il bambino continua a piangere disperato, il piccolo felino fa la sua comparsa e lo tranquillizza. La donna loda il gatto e questi conquista il diritto di entrare nella caverna, di accoccolarsi accanto al fuoco e di bere latte tre volte al giorno. “Però – tiene a precisare – resto sempre il Gatto che va per i fatti suoi e per me un posto vale l’altro”(fig. 5).

*Quel servo del tuo cane*

*Il Gatto che se ne andava per i fatti suoi* sembra quasi il precursore occulto di *Quel servo del tuo cane*, un racconto pubblicato nel 1930, ventotto anni dopo le *Storie proprio così*.



5. R. Kipling, *Storie proprio così...*, cit.

A quell'epoca, già da qualche tempo, Kipling alleva terrier scozzesi e dall'amore che lo lega a loro nasce la necessità di scrivere un libro che li abbia come protagonisti. Anche in quest'opera il punto di vista è quello animale, del fedele Lustrino, il terrier protagonista, in primis. E "il suo modo di presentare il piccolo mondo di Lustrino non somiglia a nessun altro. Sempre circondato dal cerchio dei suoi impulsi, il suo istinto parte da un senso di sé, sia pure embrionale, fatto di puro, sempre risorgente desiderio, condizione necessaria ma non sufficiente per arrivare alla coscienza di sé"<sup>30</sup>.

Permesso, posso 'ntrare? Io sono Lustrino. Figlio di Zoccolo Scozzese, Riserva Campioni, pluriencomiato, bellissimo cane; e niente can-can-da-salotto, dice il Padrone; e io al più so rizzarmi a sedere e mettermi zampe sul naso. Si chiama 'Fare Supplica'. Guardate! Lo faccio di propria 'niziativa. Non su 'rdinazione [...] Questo è il Partamento-di-Città. Io abito qui col Proprio Dio<sup>31</sup>.

Inutile dire che il Proprio Dio è, per Lustrino, il suo padrone. Lo stesso Kipling possiamo supporre. E fra i due s'intuisce subito un rapporto intimo, vero. Un rapporto di reciproco affetto nel quale ogni azione, ogni gesto, ogni singola mossa viene compiuta, dall'uno e dall'altro, nella speranza di compiacersi reciprocamente. Kipling, però, non analizza la dimensione umana, nel racconto vera e propria presenza-assenza, ma volge lo sguardo sempre, e comunque, alla dimensione canina, alla prospettiva esistenziale di Lustrino. Ne studia la "psicologia", il comportamento, il punto di vista, e ne trae deduzioni.

La maggior parte dell'esistenza del cane trascorre nella speranza di assecondare il suo padrone ma, come ammette mestis-

<sup>30</sup> Fatica, *Introduzione*, cit., p. XXVI.

<sup>31</sup> Kipling, *Quel servo del tuo cane*, *ibid.*, pp. 437-456.

simo lo stesso Lustrino, “quando facciamo i cattivi, c’è lo Zuccherero. Quando facciamo i bravi, giù-Botte”. E questo perché se l’uomo non può interpretare completamente il comportamento del suo simile, a maggior ragione quello degli animali rimane, per molti aspetti, ancora più oscuro e indecifrabile.

Indubbiamente, però, le varie specie animali, per natura e per carattere, hanno inclinazioni diverse: i cani e i gatti, ad esempio, hanno abitudini così differenti, da abitare due mondi proverbialmente inconciliabili. Nel suo tributo agli amici cani, Kipling mette in campo anche questo aspetto: per tutto il racconto Lustrino e il suo compagno Pianella sono sempre in lotta con la scaltra Gatta di Cucina che, sicura della sua intoccabile posizione all’interno delle mura domestiche, non aspetta altro che prenderli in giro o mostrare loro verità che, ingenui come sono, e così morbosamente convinti dell’affidabilità umana, non riescono quasi mai a scorgere.

Così, quando, dopo una lunga assenza, i padroni tornano a casa portando con sé una persona nuova, il figlio, è la gatta a rivelare ai cani la realtà delle cose:

Non è una Gente. È il Proprissimo Piccino dei Propri Dii. Adesso voi siete solo dei luridi cagnetti. Se parlate troppo forte con me o la Cuoca, svegliate quel Piccino, e buscate un Fracco di Botte. Se vi grattate, la Grossa Nuova dirà “le Pulci, le Pulci” e giù un altro Fracco di Botte. Se rientrate bagnati, fate Starnutire Piccino. Perciò sarete cacciati Fuori, e rasperete a porte che vi-sbattono-sul-muso. Finirete fra i Cortili e le Scope e i Freddi Corridoi e tutti i Posti Vuoti.

Dopo aver ascoltato queste parole, convinti dalla gatta di occupare, ormai, una posizione subalterna rispetto al figlio dei “Propri Dii”, Lustrino e Pianella vanno a rifugiarsi, sconsolati, nella “Propria Tana”. I due cani, in realtà, tardano poco a capire, che le terribili profezie della Gatta di Cucina, per loro, non corrispondono a realtà, sono un falso allarme.

I Propri Dii sono venuti in giardino e ci hanno trovato. Hanno detto «Oh, eccovi qui! Credevate che vi avessimo dimenticati? Andiamo a fare una passeggiata». Siamo andati. Parlavamo piano piano [...] Il Padrone si è messo a lanciare un bastone dietro l'altro. Io li raccoglievo e glieli riportavo. Pianella è 'ndato dentro con la Padrona. È 'scito a razzo. Ha detto: «Corri che lavano Piccino». E io via come una lepre. Piccino era senza cose in cima, ai piedi o in mezzo. Tata, cioè la Grossa, lavava e strofinava, e poi ha rimesso tutte-le-cose 'ddosso. Io gli ho baciato le zampe posteriori. Pianella anche. I due Dii hanno detto: «Guarda [...] gli fa il solletico! Ride. Lo sa che non gli fanno niente!» E poi dai a parlare e a baciarlo, e poi cucci-cucci, che è un po' come «a cuccia», e poi a pranzo, testa-sui-piedi-sotto-al-tavolo, e un sacco di cose-passate-sotto. Una era rognone, altre due formaggio. Noi sì che siamo cani bellissimi.

Ripensando alle parole della Gatta di Cucina si ha l'impressione che quella, pur non potendo prevedere il comportamento reale dei padroni nei confronti di Lustrino e Pianella, sapesse di aver ipotizzato un atteggiamento epocalmente veritiero, e di avere un asso nella manica. Le scoperte della microbiologia<sup>32</sup>, avvenute in epoca vicina a quella in cui lo scrittore compone *Quel servo del tuo cane*, portano ad una drastica frattura nei rapporti tra uomini e animali perché questi ultimi vengono considerati portatori delle più terribili malattie.

La paura del contagio tramite animali si trasferì anche nel campo della moda. Ci si preoccupò più di quanto non si fosse fatto per il passato della pulizia e della salute degli animali che si tenevano in casa o che accadeva di toccare per curiosità nelle gite in campagna. Era meglio non accarezzare sempre cani e cavalli [...] Questa tendenza alla pulizia tornò a vantaggio di un animale

<sup>32</sup> A partire dalla seconda metà dell'Ottocento illustri scienziati scoprono che malattie come la tubercolosi, il colera, la peste e la rabbia sono provocate da microrganismi di cui, spesso, gli animali sono portatori. Solo nel 1929 Fleming scopre la penicillina G o benzilpenicillina, che comincia ad essere usata come terapia durante la Seconda guerra mondiale.

che fino ad allora non era molto in alto nella gerarchia sociale: il gatto, in apparenza il più pulito di tutti gli animali domestici, si conquistò la simpatia dell'uomo<sup>33</sup>.

E il diritto di entrare nel salotto.

Ancora una volta, dunque, le scoperte, i fermenti sociali, le nuove tendenze epocali, entrano prepotentemente nel narrato di Kipling. Ma lo fanno attraverso un filtro potentissimo, quello che permette all'autore di ironizzare, di sdrammatizzare, di sovvertire gli atteggiamenti ricorrenti e, in ultima analisi, di continuare ad amare senza barriere gli animali e, in particolare, i suoi adorati cani.

La consapevolezza delle nuove scoperte, infatti, non limita Kipling ma, al contrario, gli permette, ancora una volta, di giocare, di trasgredire, di dissacrare e, in particolare, di consolidare il suo personalissimo patto con la natura. A dispetto delle mode e delle paure, infatti, Lustrino e Pianella continuano a vivere una vita serena e felice accanto ai "Propri Dii" e, nonostante le clamorose, quanto imprecise, profezie della Gatta di Cucina, diventano i veri e propri paladini del "Proprissimo Piccino dei Propri Dii".

Ma questa, come direbbe lo stesso Kipling, è un'altra storia...

<sup>33</sup> Morus, *Gli animali nella storia della civiltà*, cit., p. 350.



# UN CASO DA MANUALE. MANGIAFUOCO E ALTRI ORCHI TRA FIABA E CRIMINOLOGIA\*

ALBERTO CARLI

Nel 1877, Vittorio Imbriani scriveva che "l'orco [...] in tutti i dialetti lombardi si chiama *el mago*"<sup>1</sup> e che la sua figura fiabesca deriva dal mito e "dall'antica superstizione de' Gentili, i quali chiamavano Orco l'Inferno [...] ed intendevano per Orco anche Plutone [...] perché egli sforza e spinge tutti alla morte"<sup>2</sup>. L'accostamento dell'orco al mago, così come proposto da Imbriani, produce una antitesi ideale e inaspettata, che nasce dalla contrapposizione fra due figure gli stereotipi delle quali sono normalmente fra loro diversificati. Tale antitesi nasce dalla contrapposizione fra la forza selvaggia e primordiale dell'archetipo (inscritto nell'istinto predatorio della belva e nella paura ancestrale dell'uomo di essere preda) e il potere benigno generato da una conoscenza esoterica che nasce nel segno del mistero, nel segno della magia operativa

\* Il presente contributo riprende, integra e arricchisce alcuni spunti già presenti in Alberto Carli, *Il mago Martino, il mago Tre-Pi e l'orco di Lombroso. Scientismo magico, demopsicologia e criminologia fra letteratura popolare e letteratura per l'infanzia di secondo Ottocento*, in *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, a cura di Angela Ida Villa, con una introduzione di Ermanno Paccagnini e Angela Ida Villa, Milano, Otto/Novecento, 2011, pp. 389-401.

<sup>1</sup> Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina. Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dialetto popolare da Vittorio Imbriani*, Livorno, Vigo, 1877, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 11.

delle corti<sup>3</sup>, e che, nell'Ottocento, è ormai diventata un procedere rivelato, essoterico, iscritto nella cultura scientifica moderna e nella sua divulgazione.

A prescindere dal ricordo, tutto lombardo, dello scienziato Paolo Gorini, che – abile preparatore di cadaveri – con la morte lavorava tutti i giorni e che, a Lodi, dove viveva, era noto a tutti come il “mago”<sup>4</sup>, i vari Merlino e Atlante, nella seconda metà del XIX secolo, si sono ormai stabiliti definitivamente nell’ambito dell’immaginario collettivo e letterario, andando così a incarnare lo stereotipo ancora attuale. A sostituirli nell’ambito della realtà e, soprattutto, della realtà del positivismo, sono, invece, proprio gli scienziati, nuovi demiurghi di meraviglie inspiegabili ai più e di una magia apparente. Così, se, anche nell’immaginario popolare extra letterario della quotidianità, lo scienziato, quando non vi si confonde, affianca il mago, garantendo per certi versi lo stupore dei profani di fronte alla nuova magia della scienza, l’orco non sembra darsi per vinto e non gli è poi difficile entrare di prepotenza nel *quotidie vivere* moderno, sotto le spoglie nemmeno tanto mentite dell’assassino seriale e dell’“uomo delinquente”, per dirla con Cesare Lombroso. Inoltre, a voler semplificare al massimo i termini di una questione complessa, tanto quanto il mago aveva avuto un ruolo letterario di primo piano in passato e tanto quanto lo manteneva nell’ambito, per esempio, della letteratura per l’infanzia,

<sup>3</sup> Cfr. Lynn Thorndike, *The Place of Magic in the Intellectual History of Europe*, New York, Columbia University Press, 1905.

<sup>4</sup> Cfr. Alberto Carli, *Paolo Gorini. La fiaba del mago di Lodi*, Novara, Interlinea, 2009. Anche nelle *Note Azzurre*, Dossi scrive del mago di Lodi che “le mamme, nel minacciarlo ai loro bambini quando cattivi, sentivano, elle pure, spago” (Carlo Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995, p. 160) e così, del resto, annotava Imbriani, non a proposito di Gorini, ma dell’orco della tradizione: “perciò dalle madri e nutrici, per fare paura alli loro bambini, si dice che l’Orco porta via” (Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina...*, cit., p. 11).

altrettanto, lo scienziato, lungi dal calcare soltanto il palcoscenico della realtà, ottiene un prestigioso ruolo letterario, entrando a far parte dei tipi consueti del romanzo e della novella di secondo Ottocento. Cosa che, naturalmente, accade anche all'orco, perché se da una parte questo rientra nel novero delle figure tipiche delle raccolte folkloriche dei Pitrè e degli Imbriani e se risiede ancora nel regno delle fiabe popolari e letterarie per bambini, il suo *alter ego* reale, il criminale atavico indagato da una criminologia ai suoi albori, diviene una spiacevole consuetudine, grazie soprattutto alla divulgazione scientifica e ai primi sensazionalismi di una prima cronaca nera. L'orco di Lombroso, il delinquente, si fa presto anche antagonista per eccellenza in seno alla nuova letteratura di consumo, che ritrae e amplifica il senso di insicurezza trasmesso dalla città e dalle indagini sociali, allora sotto l'occhio del riflettore culturale italiano.

Ancora prima di indossare la maschera del criminale atavico e dell'assassino seriale, smettendo i panni della divinità classica alla quale si riferiva indirettamente Imbriani e scendendo dal mito al folklore, l'orco indossa le vesti dell'uomo selvatico e dell'antropofago, rivelando nel suo tipo narrativo fiabesco (e poi pienamente letterario) il volto primitivo di chi alla comunità umana preferisce il buio della foresta, vivendo dell'istinto animale legato alla sopraffazione del più debole. Nell'orco della fiaba, dunque, si trova in origine l'espressione più arcaica della violenza, archetipo di natura che la criminologia ottocentesca riferirà al criminale appunto "atavico", ravvisandola nella famosa "fossetta occipitale mediana" e indicando in essa l'origine anatomica di un mancato sviluppo evolutivo e della sopravvivenza della legge di natura, dove il più grande mangia il più piccolo. Perché l'archetipo del terrore è proprio quello di venire divorati e nasce da primordi mai interamente sopiti e già splendidamente rievocati da Tito Lucrezio Caro: "Unus enim tum quisque magis deprensus eorum / Pabula viva feris pra-

ebebat, dentibus haustus, / Et neora ac montis gemitu silvasque  
replebat / Viva videns vivo sepeliri viscera busto"<sup>5</sup>.

Come si vedrà fra poco, lo stesso tema, terribile e affascinante perché sublime<sup>6</sup>, sarebbe stato scelto secoli dopo da Jack London per dare vita alle atmosfere del romanzo *Before Adam*.

Fra le pagine di London, un bambino della buona borghesia americana sogna ogni notte la sua infanzia selvaggia e preistorica e, con essa, nel segno di Giambattista Vico – probabilmente non direttamente noto all'autore –, l'infanzia del mondo:

Se potevo godere di qualche felicità, questa mi veniva solo durante il giorno; con la notte, invece, io varcavo il regno della paura: e quale paura! Oso affermare che nessuno tra quanti con me camminano su questa terra ha mai dovuto soffrire di un sentimento di questa natura e di questa entità. La mia paura è infatti quella dei primordi; la stessa che ha dominato l'"infanzia del mondo", fin dalle prime origini; la paura, in altre parole, che ha regnato incontrastata in quell'era a noi nota come Medio Pleistocene<sup>7</sup>.

L'idea di cui si nutre l'ispirazione dello scrittore viene da lon-

<sup>5</sup> Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*, Milano, Mondadori, 1992, p. 393: "Alora, certo, più spesso, qualcuno di loro raggiunto, / pasto in vita offriva alle belve, boccone alle zanne, / e boschi e montagne e selve con urla riempiva / vive vedendo in viva tomba seppellire le sue carni".

<sup>6</sup> Nella sua *Indagine sulle nostre idee sul bello e sul sublime*, Edmund Burke scriveva che quanto è in grado di destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è sublime. La natura, nei suoi aspetti più terrificanti e pericolosi diventa, dunque, la fonte del Sublime perché produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Si tratta di un'emozione non tanto prodotta dalla contemplazione del fatto in sé, quanto, invece, dalla piena consapevolezza della distanza che separa il soggetto dall'oggetto. L'abisso della preistoria e il senso di vertigine che questo provoca, fa lo stesso e pone fra chi osserva e il tempo trascorso una distanza insuperabile, che genera il senso del sublime in modo direttamente proporzionale alla sua estensione (cfr. Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*, London, Routledge, 2008).

<sup>7</sup> Jack London, *Prima di Adamo*, Torino, SEI, 1988, p. 7.

tano e si ritrova per tutta la seconda metà del XIX secolo e parte del XX ancora maggiormente avvalorata dalle teorie scientifiche in voga. L'analogia tra pensiero infantile e pensiero primitivo, infatti, fu un vero paradigma per le scienze antropologiche di fine Ottocento. Tale suggestione, che da filosofica diviene una suggestione letteraria di enorme fortuna, aveva del resto trovato anche un proprio avvio scientifico già nel 1797, legandosi, idealmente, alla storia dell'*enfant sauvage* Victor e di Jean Marc Gaspard Itard, il medico considerato uno degli iniziatori della pedagogia moderna, che se ne prese cura<sup>8</sup>. Un secolo più tardi rispetto agli studi di Itard, quando, nel 1894, Paola Lombroso, figlia del noto Cesare Lombroso, pubblica il suo primo volume, *Saggi di psicologia del bambino*, è il padre stesso a firmarne la prefazione, delineando una breve storia della psicologia in Italia, senza mancare di ricordare il debito che la disciplina pagava nei confronti dell'antropologia. Infatti, scrive Cesare Lombroso, "la radice antropologica degli studi italiani sull'infanzia era senz'altro un dato incontrovertibile. L'attenzione dell'antropologia a quella che si è chiamata infanzia dell'umanità aveva finito per portare i riflettori anche sul mondo dell'infanzia dell'individuo e, come avrebbe scritto alcuni anni dopo Edouard Claparède, «L'Italia, il paese dell'antropologia, doveva di buon ora applicarsi allo studio dell'infanzia»"<sup>9</sup>. Eppure, nonostante la pesante ipoteca paterna, è proprio a partire da questa sua opera prima

<sup>8</sup> Cfr. Jean M. Itard, *Il ragazzo selvaggio. Memoria e rapporto su Victor dell'Aveyron*, in Lucien Malson, *I ragazzi selvaggi*, Rizzoli, Milano, 1971; Carlo Pancera, *L'anormale alle origini di un approccio pedagogico. L'immagine del "diverso" prima di Itard*, "I problemi della pedagogia", 3, 1994, pp. 233-262; Emiliano Macinai, *Bambini selvaggi. Storie di infanzie negate fra mito e realtà*, Milano, Unicopli, 2009.

<sup>9</sup> Valeria P. Babini, *Paola Lombroso, una donna nelle scienze dell'uomo*, "Nuncius. Annali di storia della scienza", 8, 2003, 1, p. 155. Del resto, negli stessi anni e sempre a Torino, andava compiendo le proprie ricerche anche uno dei più noti studiosi di psicologia infantile in Italia, il celebre Angelo Mosso, che aveva già coniugato antropologia e psicologia infantile.

che Paola Lombroso avvia, più o meno consapevolmente, parte del processo che la porterà ad affrancare la psicologia dall'antropologia e a superare il *topos* pre-positivista del bambino "selvaggio", nel quale rinvenire la condizione ancestrale dell'umanità e nella cui crescita "si travede l'uomo primitivo"<sup>10</sup>.

Dodici anni più tardi, come già si anticipava, tra il 1906 e il 1907, Jack London pubblica a puntate sul "Everybody's Magazine" *Before Adam* e, nella trama dell'opera, fa riaffiorare dai sogni e dall'inconscio del giovane protagonista la primitiva natura dell'umanità ai suoi esordi, identificata nel dualismo consueto (bambino/selvaggio). Il binomio aveva trovato sviluppo in un periodo in cui, tra teorie evoluzioniste e paleontologia, ci si riferiva spesso allo studio del "primitivo" e, comunque, del selvaggio ("buono" o meno che fosse), per meglio comprendere il segno del preistorico. Se Lombroso era stato pronto a sostenere che "dinnanzi a quelle care testoline si dimentica la durezza della rievocata èra primitiva e si ha l'impressione più che di una foresta selvaggia, di un giardino di fiori primitivi che ti ridono e piacciono anche quando pure ti pungono o ti inceppano il passo"<sup>11</sup>, Jack London, facendo di un luogo scientifico un'ispirazione letteraria (ulteriormente giocata sia sul fascino delle teorie a proposito del plasma germinativo di Weismann sia sulle investigazioni della prima psicologia circa l'onirico e la regressione), sarebbe stato ben più radicale dell'antropologo. Lo scrittore, infatti, mette in scena Gran Dente, l'immaginario antenato del narratore, che rappresenta un efficace specchio dell'infanzia del protagonista stesso,

<sup>10</sup> Cesare Lombroso, *Prefazione*, in Paola Lombroso, *Saggi di psicologia del bambino*, Torino, Roux, 1894, p. IX. A dire il vero, nella prefazione al volume, era stato lo stesso Lombroso a dichiarare che nel mondo del bambino tutto rimandava all'atavismo "nello sviluppo mentale, negli affetti, nell'impulsività, nell'immaginazione prevalente sull'intelligenza" (*ibidem*).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

vissuta in persona come infanzia del mondo intero, fin dalla notte dei tempi<sup>12</sup>. Ed è in questa notte dei tempi narrata nei primi del Novecento, che, tra evolucionismo e paleontologia, torna a vivere l'archetipo già a suo tempo evocato da Lucrezio, quel terrore primordiale di venire divorati, che lascia traccia di sé lungo tutta la storia letteraria mondiale dall'epica classica alla contemporaneità, passando, ovviamente, dal racconto orale del mito e della fiaba alla trasfigurazione letteraria, che ne sublima l'essenza in tutti gli antropofagi e in tutte le belve narrate, da Polifemo al lupo di Cappuccetto Rosso.

Jack London, infatti, scriveva:

Ah, quelle foreste sconfinata e la loro oscurità piena di orrore! Per quante eternità ho errato attraverso di esse, creatura spaurita e tremebonda, allarmata dal minimo rumore, spaventata dalla sua stessa ombra, nervosa, sempre all'erta e vigile, pronta a lanciarsi a ogni istante in una fuga forsennata per la vita. Perché io ero la preda offerta a ogni sorta di belva feroce che abitava la foresta, ed era con delirante paura che fuggivo davanti a quelle fiere predatrici<sup>13</sup>.

L'archivio è sempre "il cervello: 'il luogo che reca i segni della prima vita infantile e le orme di selvaggi trascorsi animali, il pianto della culla e l'urlo della foresta'"<sup>14</sup>. E "l'archivio",

<sup>12</sup> Pochi anni più tardi l'opera di London, che ebbe un certo successo, influenzò lo scrittore statunitense Edgar Rice Burroughs, autore nel 1912 del celebre *Tarzan of the apes* e dei numerosissimi romanzi successivi che videro protagonista il celebre personaggio. Cfr. Alberto Carli, Margherita Turchetto, *Tarzan of the apes: tra suggestione archetipica e riflesso scientifico*, "Hamelin", 2, 2005, 13, pp. 29-32. La stessa suggestione, sempre mutuata da London e, in questo caso di sapore umoristico, si rinviene anche in Roy Lewis, *The evolution man*, London, Penguin, 1963.

<sup>13</sup> Jack London, *Prima di Adamo*, in Id., *Quando il mondo era giovane*, a cura di Michele Flores D'Arcais, Cargo, Napoli, 2010, p. 16.

<sup>14</sup> *Positivismo e letteratura*, a cura di Girolamo De Liguori, Bari, B.A. Graphis, 1996, p. XV.

anche nei suoi comparti contemporanei, affonda le proprie radici “nella fisiologia delle sensazioni e delle altre attività del sistema nervoso, delle quali cercava di stabilire i nessi col pensiero a diverso livello: di immaginazione, di astrazione, d’induzione, di rappresentazione fantastica, di connessione logica coerente oppure dal fantastico e incontrollato procedere, come nel sogno”<sup>15</sup>.

Con l’avvento della piena modernità, l’orco, già spogliatosi del suo profilo classico, si libera anche dai panni tradizionali dell’uomo selvatico e assume le vesti del mostro metropolitano, come l’anonimo e spersonalizzante personaggio di Edgar Allan Poe<sup>16</sup>. L’orco si confonde fra la folla e soprattutto si nasconde nel nuovo bosco che è la città e, più tardi, la metropoli, luminosa, scintillante, ma anche ricchissima di angoli bui, strade poco illuminate, sobborghi. Il male nasce proprio dal contrasto fra l’avvenire luminoso promesso dal XX secolo ormai alle porte e la consapevolezza della radice animalesca latente dell’“uomo delinquente” che può nascondersi e colpire ovunque e chiunque. Ecco per quale ragione ancora prima di Freud, “è Cesare Lombroso il [...] grande narratore dell’incubo” di fine Ottocento. Tutta la sua opera, di spiccato carattere narrativo, “finisce [...] per riscuotere un successo [...] con pochi paragoni nella storia della letteratura scientifica e non”<sup>17</sup>. Ed è proprio in questo serbatoio del disordine criminale, che, spesso con logiche ellittiche e voli pindarici ben poco scientifici si coniugano antropologia, storia, medicina, biologia, paleontologia,

<sup>15</sup> Luigi Bulferetti, *Cesare Lombroso*, Torino, Utet, 1975, p. 45.

<sup>16</sup> Cfr. Edgar Allan Poe, *L’uomo della folla*, in Id., *Racconti del mistero e dell’orrore – Arabeschi*, con un saggio introduttivo di Charles Baudelaire, a cura di Marco Lorandi, Roma, SugarCo, 1988.

<sup>17</sup> Luigi Guarnieri, *L’atlante criminale. Vita scriteriata di Cesare Lombroso*, Milano, Mondadori, 2000, p. 116.

offrendo ispirazioni crudeli e malinconiche a numerosi autori, da Carlo Dossi<sup>18</sup> a Edmondo De Amicis<sup>19</sup>.

La descrizione di Franti offerta in *Cuore* è nota<sup>20</sup>, ricordando sempre che il piccolo delinquente paga la cattiveria individuata nella sua fronte bassa con il riformatorio. La carcerazione rappresenta anche il risultato dell'estrazione proletaria di chi è nato e cresciuto nel "ventre di Torino", fra le classi più derelitte e meno abbienti delle quali era obbligo morale e pedagogico prendersi cura, ma dalle quali, altrettanto, certa borghesia tendeva a distanziarsi intimorita e suggestionata dalla criminologia e dalle sue applicazioni preventive. Non pochi alienisti, soprattutto indulgiando sul tema dell'igiene, facevano dei più poveri il ricettacolo di patologie allora rapportabili al delitto. Ai problemi concreti dell'alcolismo, della prostituzione e del degrado in genere, la scienza sembrava offrire risposte e modelli interpretativi esatti, che tendevano però a connotarsi come normativa sociale, politicamente espressa e volta alla repressione.

In un'Italia in cui il processo industriale faticava ad affermarsi, la borghesia umbertina, sospesa tra un sincero pedagogismo delle masse e la necessità del mantenimento dello *status*

<sup>18</sup> Andrea Verga, uno dei fondatori della psichiatria italiana, riduceva a un caso di patologia allucinatoria il fenomeno della rivolta contadina guidata da David Lazzaretti. Lo stesso episodio servirà a Lombroso per esemplificare la sua fortunata categoria dei "mattoidi", da cui l'ispirazione di Carlo Dossi per *I mattoidi al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*. Già nel 1882, sull'"Archivio di Psichiatria, Scienze penali ed Antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente", da lui stesso diretto, Lombroso comunicava la prossima uscita dell'opera di Dossi. Il titolo originale di questa avrebbe dovuto essere *La pazzia al primo congresso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*. Venne poi mutato, su consiglio di Lombroso, nel titolo più largamente conosciuto.

<sup>19</sup> Cfr. Andrea Rondini, *Cose da pazzi: Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.

<sup>20</sup> Cfr. Umberto Eco, *Elogio di Franti*, in Edmondo De Amicis, *Cuore*, a cura di Luciano Tamburini, Torino, Einaudi, 2001.

quo, esprimeva così, ancora tra “luce ed ombra”, le proprie contraddizioni più profonde<sup>21</sup>.

C'è chi sostiene che nello “sviluppo splendido e vertiginoso che il racconto per l'infanzia e la fiaba hanno avuto nel corso dell'Ottocento e del Novecento” si assista a un decisivo “indebolimento della figura dell'orco” e, quindi, alla “sua scomparsa”<sup>22</sup>. Tuttavia, si tratta di una ipotesi che non convince pienamente. Tale eventuale scomparsa potrebbe attribuirsi, invece, al fatto che, entrando l'orco nel *quotidie vivere* reale del mondo adulto, attraversando cioè la linea d'ombra tra immaginario e realtà grazie al ponte offerto dalla suggestione scientifica, esso vada sottratto al patrimonio della letteratura per l'infanzia, facendosi soggetto conturbante, non certo formativo, ma adatto a infestare la flora del romanzo d'appendice, oppure a calcare la scena della criminologia sotto le nuove insegne del criminale. L'orco, dunque, trasformandosi da uomo selvatico in Jack the Ripper, diviene appannaggio esclusivo della letteratura “nera”. In effetti, “l'editore Salani [...] diffondeva uno scabroso volumetto di sedici pagine, rintracciabile presso tutti i librai e i rivenditori di giornali italiani. L'opuscolo si dilungava nella descrizione di particolari macabri e narrava della psicosi di

<sup>21</sup> De Amicis, nel sincero idealismo post-risorgimentale di cui vive *Cuore*, è anche in grado di esprimere con convinzione come le cose *dovrebbero* andare: all'arrivo di un piccolo calabrese nella classe di Enrico Bottini, si sostituisce una calorosa accoglienza, sospinta pedagogicamente dagli insegnamenti del maestro Perboni – che si conferma vero eroe della quotidianità –, alla probabile diffidenza prevenuta che avrebbe senz'altro influenzato qualcuno, in virtù dell'allora scientificamente teorizzata inferiorità razziale dei meridionali. Cfr. Giuseppe Langella, *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 251-262; cfr. anche Alberto Carli, *Dalla Scapigliatura al Socialismo dei professori*, in *La Belle époque. Arti, moda, tecnologia – Omaggio a Carlo Linati*, a cura di Mario Chiodetti e Debora Ferrari, Barasso, Quirici, 2002, pp. 48-54.

<sup>22</sup> Franco Cambi, *La metamorfosi dell'orco da Perrault a Collodi (e oltre)*, in *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi*, a cura di Franco Cambi, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 17.

massa che aveva colpito i londinesi, che identificavano Jack [...] in un uomo che trascinava un sacco nero”<sup>23</sup>. Il nuovo orco moderno trasloca dal bosco e si muove tra le strade metropolitane di quella stessa Londra che un insospettabile De Amicis, già prima del 1888, aveva descritto con i toni più cupi, per introdurre il lettore “dove la ferocia, la lascivia, la miseria, si dan la posta nelle tenebre, come mostri schifosi, e s’accoppiano per mandar vittime al Tamigi, agli ospedali ed al patibolo; dove fermenta, infine, il putridume della grande città, e dove Carlo Dickens andava a bere la birra col suo servitore”<sup>24</sup>.

Si può quindi dire che l’orco scompare dalle fiabe moderne in base alla “rottura che la fiaba contemporanea stabilisce rispetto a quella tradizionale” con “l’emergere [...] di nuovi temi e nuove problematiche dettate dal cambiare dei tempi” e che così “anche i mostri e le paure ricevono un ridimensionamento o una traslazione”<sup>25</sup>. Tuttavia, gli orchi continuano a compiere le loro malefatte, non scompaiono neanche un po’; vengono semmai traslati fino a trasformarsi addirittura in certe realistiche figure di briganti e questo, in un certo senso, chiude il cerchio. Anche in quanto al ridimensionamento, bisogna fare attenzione. Gli orchi della letteratura giovanile di carattere realistico si trasformano, ma non si arrendono. Certamente, non vivono più nelle grotte, magari non divorano i bambini, ma li comprano, li vendono, li sfruttano e, pur non mangiandoli, li uccidono. Che dire, infatti, se non che è, appunto, un perfetto orco moderno, del signor Garofoli, il feroce incettatore italiano di bambini che in *Sans famille* di Hector Malot non esita a frustare i piccoli schiavi recalcitranti a chiedere l’elemosina per le vie di Parigi? Che dire, se non lo stesso, di tutti i personaggi simili

<sup>23</sup> Claudio Gallo, *I fabbricatori di storie che trafficavano con le anime dei morti. Paura ed orrore tra appendice, Scapigliatura e spiritismo: da Francesco Mastriani a Carolina Invernizio*, in *Paure*, Verona, Colpo di fulmine, 1998, p. 86.

<sup>24</sup> Edmondo De Amicis, *Ricordi di Londra*, Milano, Treves, 1874, p. 57.

<sup>25</sup> Cambi, *La metamorfosi dell’orco...*, cit., p. 17.

che nel periodo medesimo invadono i racconti realistici per bambini anche in Italia? E non si tratta, ancora una volta, soltanto di racconti. La compravendita di bambini attraverso veri e propri contratti di affitto stipulati con le famiglie più indigenti, contratti che si rivelavano capestri dai quali era poi impossibile liberarsi e che non permettevano al bambino di riuscire a riguadagnarsi la libertà attraverso l'esercizio della questua pubblica, è un fatto storico da tempo accertato e documentato nell'ambito della storia dell'infanzia ottocentesca<sup>26</sup>.

La sorte dei bambini che vissero simili tragedie è nota e anche il panorama desolante di tanti luoghi di ricovero per i poveri, di cui è ricca la letteratura per l'infanzia e giovanile del XIX secolo, viene ben chiarito anche dalle cronache: i "fanciulli" sono "installati alla rinfusa, bambine e bambini, con una promiscuità indegna [...]. Ciascun mattino questi miserabili pezzenti vengono slanciati in tutte le direzioni alla ricerca del *piccolo soldo*"<sup>27</sup>. E non basta, perché "taluna volta i padroni li seguono e li sorvegliano da lungi, e vengono a strappar loro di mano il prodotto dell'elemosina non appena i donatori si sono allontanati"<sup>28</sup>. Si tratta, a voler fare ironia nella tragedia, di orchi solerti e affezionati al loro lavoro, perché, in realtà, la maggior parte delle volte, "l'incasso" veniva "affidato al più avanzato in età della piccola banda": "il padrone" preferiva "passare la giornata nelle bettole in compagnia dei suoi pari aspettando pazientemente che i fanciulli"<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Cfr. Alberto Carli, *Piccoli schiavi, orchi e bambini accattoni. Storie di emigrazione e sfruttamento minorile fra Otto e Novecento*, in *Le nuove frontiere dell'educazione in una società multietnica e multiculturale*, a cura di Serena Sani, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 169-204; Nicolino Paolino, *La tratta dei fanciulli*, Isernia, Iannone, 2007; Giulia Di Bello, Vanna Nuti, *Soli per il mondo. Bambini e bambine emigranti tra Otto e Novecento*, Milano, Unicopli, 2001; John Zucchi, *I piccoli schiavi dell'arpa. Storie di bambini italiani a Parigi, Londra e New York nell'Ottocento*, Genova, Marietti, 1999.

<sup>27</sup> Igino Ugo Tarchetti, *I petits Italiens in Francia*, "Emporio Letterario", 1868, ora in Igino Ugo Tarchetti e la *Scapigliatura*, Atti del convegno 1-3 ottobre 1976, San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976, pp. 322-325, p. 323.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

rientrassero. Nel sottolineare la bassezza morale del rifugio degli aguzzini, si coglie facilmente un luogo comune famoso, un assunto letterario del progetto educativo popolare in perfetto accordo con la lotta sociale contro l'alcolismo. L'osteria diventa, infatti, soprattutto nei testi scolastici e in quelli di lettura, "il luogo fisico dove i vizi dei poveri covano e si moltiplicano e il luogo ideale che riassume [...] tutto il male del volgo abbruttito"<sup>30</sup>. Per i bambini rapiti e sfruttati niente di nuovo sotto il sole, in fondo: "venuta la sera tornano nel loro antro, sull'imperiale di un omnibus, che serve qualche volta di teatro alle loro questue. Chi può reggere alle contrazioni, alle contorsioni, al riso, alle lagrime di questi poveri derelitti? Sovente essi terminano la giornata raccogliendo l'obolo dell'operaio!"<sup>31</sup>.

Se nella letteratura giovanile di carattere realistico l'orco dunque non scompare, ma si trasforma, nel campo della scrittura fantastica, ancora più di quanto non accada nel fiabesco letterario puro (dove, per forza di cose, l'orco resta tale in tutto e per tutto), si nota una metamorfosi meno evidente, ma interessante. Prendendo in considerazione l'opera meglio nota e più famosa di Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Franco Cambi indicava una precisa evoluzione della figura dell'orco, ora "trascritto in forme borghesi" e, quindi, apparentemente lontano dalla brutalità del protagonista malvagio delle fiabe. Con gli orchi, non lo si dimentichi, Collodi aveva una certa dimestichezza, almeno dal 1875: in quell'anno infatti lo scrittore aveva ricevuto da Paggi l'incarico di tradurre dal francese le fiabe di Charles Perrault e, fra queste, trovavano spazio la vicenda di Puccettino, quella di Barbablù, così come l'episodio, più grottesco che terrificante, occorso fra il Gatto con gli stivali e l'orco della fiaba omonima

<sup>30</sup> Marcella Bacigalupi, Pietro Fossati, *Da plebe a popolo. L'educazione popolare nei libri di scuola dall'Unità d'Italia alla Repubblica*, Milano, ISU Università Cattolica del Sacro Cuore, 2000<sup>2</sup>, p. 55.

<sup>31</sup> Tarchetti, *I petits Italiens in Francia...*, cit., p. 323.



1. Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, ill. di G. Doré (ed. Adelphi 1976), BNB.

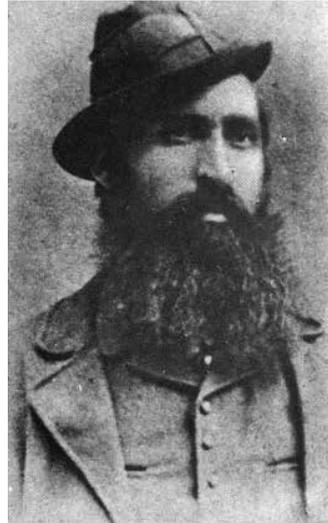
(fig. 1). Pochi anni dopo, fra il 1881 e il 1883, Mangiafuoco, il Pescatore verde e l’Omino di Burro rappresenteranno per l’Italia unita il “nuovo triangolo dell’orco”<sup>32</sup> moderno; ma solo il Pescatore verde conserverà “l’identikit mostruoso e [...] l’attività del divoratore”<sup>33</sup>, dal momento che Mangiafuoco è “un orco potenziale, [...] ormai in crisi nella sua identità ancestrale”, tanto da liberare la sua preda di legno. Più che sulla riuscita o meno dei loro intenti malvagi, sarebbe interessante suggerire che il Pescatore verde, che vive in una spelunca prossima al mare e che cerca di cucinare Pinocchio, richiama quasi un Polifemo per bambini, anche dal momento che quella vissuta dal

<sup>32</sup> Franco Cambi, *La metamorfosi dell’orco...*, cit., p. 17.

<sup>33</sup> *Ibidem*.



2. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, ill. di E. Mazzanti (ed. Mursia 1981), BNB.



3. Ritratto del brigante Carmine Crocco (1830-1905).

burattino fra le pagine del suo autore è la vera odissea di un Ulisse bambino, intagliato in un legno che "è l'umanità"<sup>34</sup>. Semmai, sarebbe utile soffermarsi sull'immagine del burattinaio collodiano. Sia Enrico Mazzanti sia Carlo Chiostri, rispettivamente autori delle illustrazioni dell'edizione del 1883 (fig. 2) e del 1906, propongono lo stereotipo del brigante meridionale così come raffigurato spesso dalle cronache del primo Lombroso (quando nel 1862 è medico dell'esercito piemontese in Calabria), e dalle fotografie che ritraggono fuorilegge celebri come Carmine Crocco (fig. 3).

<sup>34</sup> Benedetto Croce, *Pinocchio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 328. Cfr. Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 55.



4. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, illustrazioni di Carlo Chiostrì, Firenze, Giunti, 2000 (ed. or. Firenze, Bemporad, 1901).

L'Omino di Burro, invece, che riesce nel proprio intento malvagio proprio perché non sembra ciò che è, rappresenta il pericolo nascosto, celato dalle buone maniere di un criminale crudele, attento e prosimo a certa ritrattistica scientifico-forense dedicata ai bugiardi, agli stupratori, ai seduttori per interesse (fig. 4). Al "triangolo dell'orco" andrebbe poi aggiunto un quarto elemento. Collodi narra infatti di come "Pinocchio è preso da un contadino, il quale lo costringe a far da can di guardia a un pollajo". L'esperienza della segregazione si ripercuote sul protagonista con una violenza inaudita:

Arrivato che fu sull'aia dinanzi alla casa, lo scaraventò in terra: e tenendogli un piede sul collo gli disse: – ormai è tardi e voglio andare a letto [...] siccome oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, tu prenderai subito il suo posto [...]. Detto fatto gl'infilò al collo un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone [...]. Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro: e la catenella era fissata nel muro. [...] il povero Pinocchio rimase accovacciato sull'aia, più morto che vivo, a motivo del freddo, della fame e della paura<sup>35</sup>.

La lingua e il registro di Collodi non coprono il livello narrativo più sadico di una cattività tanto umiliante perché declassa il prigioniero ad animale. Anche se Pinocchio è solo un burattino, e non ancora un "ragazzo come tutti gli altri", basta la sua natura antropomorfa a far scattare il doloroso meccanismo<sup>36</sup>. Lorenzini attribuiva il ruolo di carceriere – e di orco – a un "contadino", in un'epoca in cui l'antropologia e la medicina arrivavano a stabilire che malattie endemiche, quali la pellagra e il cretinismo, proprie delle zone non urbanizzate e, quindi, scarsamente igieniche, avessero un ruolo fondamentale nella diagnosi dell'atavismo. La nuova condizione borghese della fiaba s'impone naturalmente anche ai personaggi del suo universo e anche la partizione dell'orco collodiano può rimandare, idealmente, ai risultati e ai tentativi di differenziazione e catalogazione criminologica coevi.

<sup>35</sup> Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Paggi, 1883, pp. 104.

<sup>36</sup> Curiosamente, la scena si ripete nella narrativa contemporanea in Nicola Zambotti, *Perché non sono diventato un serial killer. Autobiografia di un uomo solo*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 10-11: "Quando tornò aveva in mano il collare, e mi guardava con occhi duri come la pietra. Lasciai che mi mettesse il collare e la catena. Dentro mi si era spezzata ogni resistenza, volevo soltanto che finisse in fretta, qualunque cosa avesse intenzione di farmi. Mi sedetti accanto alla cuccia, raggomitolato su me stesso, attento che le catene non facessero rumore".

L'orco tradizionale era dunque al suo tramonto e nasceva l'orco "pedagogico", come già ricordava più di trent'anni fa Antonio Faeti<sup>37</sup>. Anzi, l'orco sorgeva a nuova vita nel romanzo a tinte fosche, sempre nel segno della metafora di un *altrove* che in epoche antiche si era voluto individuare nella selva o nella palude e che ora, sempre maggiormente, si interiorizzava nell'inconscio di coloro che il bosco e la palude li avevano da tempo esplorati e bonificati. Con l'avvento della fotografia, poi, le stazioni di polizia di tutta Europa sono invase da lugubri *identikit*. L'antropologia di secondo Ottocento si curava nella sociologia applicata al vivere collettivo moderno delle città, avvalendosi delle intuizioni evolucionistiche, rievocando i fantasmi prossimi della fisiognomica e della frenologia e creando una figura assolutamente veritiera, concretamente esistente, dell'orco immaginario.

Quasi improvvisamente gli adulti si rendevano conto che l'orco camminava davvero tra i bambini; che non si trattava soltanto di un mito e, soprattutto, che i suoi istinti compulsivi erano realmente inarrestabili meccanismi di morte, distruzione, violenza non raziocinante, perché espressione del fantasma inconscio di un istinto animalesco. Se la criminologia sottolineava allora per la prima volta l'aspetto proteiforme del delitto e di chi lo compie, chiaramente ciò non significa che Collodi desse vita agli antagonisti del proprio personaggio-manifesto tenendo sullo scrittoio l'opera di Lombroso. È credibile però che certa cultura, portatrice di pregiudizi oggi difficilmente comprensibili, permeasse l'aria e che non solo fosse avvertita dalla borghesia – alla quale, ovviamente, Lorenzini apparteneva –, ma che si ramificasse in usi, abitudini e categorie di pensiero anche tra le masse non pienamente alfabetizzate. Si intuisce dunque che *il* criminale non esiste:

<sup>37</sup> Antonio Faeti, *Il crepuscolo dell'orco pedagogico*, in Emma Perodi, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Torino, Einaudi, 1974, pp. VII-LXI.

esistono, invece, diverse tipologie di criminali diversamente pericolosi, dai quali bisogna mettere in guardia anche i bambini. In questo, la divisione e la differenza fra orchi attuata da Lorenzini è molto sottile: per sventura del burattino protagonista, non solo gli orchi con cui questi ha a che fare durante il suo viaggio di autoformazione sono tutti fisiognomicamente diversi, ma diversi sono pure i loro intenti malvagi, talvolta abbandonati, come accade per Mangiafuoco, talvolta riusciti, come accade all'Omino di Burro, talaltra, infine, sventati, come nel caso del Pescatore Verde. È vero, dunque, che l'orco viene "ridimensionato" in forme meno traumatiche di quanto non proponesse la tradizione, ma è altrettanto vero che ammodernandone la figura, questa finisce comunque per indicare il clima scientifico-speculativo dell'epoca, che ricadeva anche sul mondo della letteratura per l'infanzia. Ai bambini si comunica un nuovo messaggio, forse ancora più inquietante della pericolosità dell'orco divoratore che si limitava ad abitare nel centro del bosco, dove non si doveva andare da soli. Il messaggio, naturalmente, è quello che il pericolo si nasconde ormai sotto mentite spoglie, non sempre facilmente distinguibili; che bisogna usare prudenza e diffidare, perché la morte non è più solo nella "selva oscura", ma abita ovunque e la si incontra facilmente.



# GIAN BURRASCA PICCOLO CHIMICO. OVVERO, L'ESPLOSIVO LABORATORIO DELLA SCIENZA PER RAGAZZI

FRANCESCA ORESTANO

*Il Giornalino di Gian Burrasca*, di Vamba, ovvero Luigi Bertelli, mi ha dato la prima ispirazione per queste note. Pubblicato nel 1907-1908 a puntate, e in volume nel 1912, può essere letto come la dichiarazione d'indipendenza del bambino italiano dalle severe regole morali dettate da patria, scuola, famiglia. Quelle regole di cui Enrico Bottini, piccolo protagonista di *Cuore* (1886) di De Amicis, è succube sono invece allegramente ignorate da Giannino Stoppani, il protagonista di *Vamba*. E si può aggiungere che se la letteratura per l'infanzia in Italia ha avuto una sua "Golden Age"<sup>1</sup> – un'età dell'oro, con il sopravvento di fantasia, gioco, e divertimento del piccolo lettore sui contenuti morali e didattici caratteristici della produzione precedente – questa ha in *Gian Burrasca* uno dei suoi maggiori successi.

<sup>1</sup> Il concetto è utilizzato da Peter Hunt nel fondamentale *An Introduction to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1994. Con riferimento alla letteratura inglese, Hunt descrive un periodo che si estende dagli ultimi decenni dell'Ottocento sino all'inizio del nuovo secolo come "first golden age", cui danno inizio due testi: Charles Kingsley, *The Water Babies* (1864) e Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), esenti da ogni intento didattico e moralistico, e aperti alla fantasia. "In a sense, children's literature was growing up – growing away from adults." (p. 59).

In particolare è l'episodio dell'anilina a toccare il nostro tema. Siamo al collegio Pierpaoli, dove Giannino, nove anni compiuti nel settembre 1905, è stato spedito dopo le ultime malefatte, e dove dovrebbe redimersi. Ma il cibo nel collegio è ignobile, e la silenziosa rivolta dei ragazzi è segretamente concertata ponendo in atto una reazione chimica. Vediamo come. I ragazzi temono che il brodo di rigovernatura dei piatti della intera settimana serva a preparare la minestra del venerdì.

Dopo aver discusso ben bene ci siamo trovati d'accordo su questo punto: che per accertarsi se la minestra del venerdì è fatta con la rigovernatura dei piatti serviti ai pasti degli altri giorni, bisogna, incominciando da domani, dopo mangiato, mettere nel piatto qualcosa che dia un colore all'acqua nella quale i piatti saranno rigovernati...

Ci vorrebbe dell'anilina! – ha detto il Del Ponte.

Ci penso io a procurarla! – ha aggiunto Carlo Pezzi – ne ho vista nel gabinetto di chimica<sup>2</sup>.

Va notato che nel collegio Pierpaoli vi sono un gabinetto di chimica e uno di fisica, a prova della diffusione della cultura scientifica nell'Italia del primo Novecento. Ed ecco infatti che questi studenti svogliati, riottosi all'istruzione e inclini a una spavalda ignoranza, di colpo mostrano di possedere nozioni di chimica... e di essere capaci di calcolare con precisione l'effetto voluto:

Si incomincia la prova.

Prima di mezzogiorno Carlo Pezzi aveva già distribuito a ciascuno di noi un involtino nel quale sono dei granellini minutissimi come quelli della rena. [...] noi altri della Società Segreta abbiamo messo un granellino nel piatto che aveva servito per il pesce,

<sup>2</sup> Vamba [Luigi Bertelli], *Il giornalino di Gian Burrasca*, Firenze, Bemporad, 1934, p. 140.

e un altro nel piatto dei muscoletti in umido [...] e così abbiamo rimandato in cucina due granellini d'anilina a testa, cioè dieci in tutto. Stasera a cena poi [...] abbiamo messo nei piatti sudici un altro granellino, sicché nella giornata sono quindici granellini che sono andati in cucina nel famoso caldaione...<sup>3</sup>

Il compagno Barozzo stima che quaranta granellini "bastano per colorire di rosso il brodo della minestra di venerdì"<sup>4</sup> svelando l'infame origine della tradizionale minestra di magro alla casalinga. La scena della scoperta dell'imbroglio attuato dal cuoco con la complicità dei direttori del collegio, è drammatica:

E la minestra di magro, infatti, questa volta, è piena di piccole fette di barbe rosse, testimoni muti e terribili, [...] della ingegnosa nequizia del cuoco... [...]

– Ragazzi! Nessuno mangi di questa minestra rossa .... Essa è avvelenata! – [...] la direttrice, il cui volto è diventato anche più rosso della minestra, accorre e afferrato il Barozzo per un braccio gli grida con la sua voce stridula:

– Che dici?

– Dico – ripiglia il Barozzo – che non sono le barbe che tingono di rosso la minestra ma è l'anilina che ci ho messo io! –<sup>5</sup>.

Ma come hanno potuto questi studentelli, questi birbanti e già piccoli delinquenti a detta degli adulti, utilizzare con tanta sicurezza le nozioni relative all'anilina? La risposta sta nei testi divulgativi che dilettono la gioventù nella seconda metà dell'Ottocento, rendendo la chimica una scienza familiare e "amuzante", dilettevole appunto, alla portata di famiglie e giovinetti.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 150.

*Chimica, divertimento per famiglie*

Nell'Italia postunitaria, intenta a costruire una cultura nazionale attraverso i libri per ragazzi<sup>6</sup>, uno dei primi testi a trattare di chimica è del francese Louis Figuier (1819-1894). Divulgatore della cultura scientifica, professore di chimica in Francia, Figuier scrive testi sulle invenzioni, le conquiste, le meraviglie della scienza. *La Scienza in Famiglia* (1862) di Figuier è tradotto da Carlo Anfosso e pubblicato per i tipi di Treves, a Milano, nel 1879<sup>7</sup>. Dalla Francia, attraverso la mediazione di Treves<sup>8</sup>, arriva anche Jules Verne, romanziere e notevole divulgatore di una scienza avventurosa e appassionante, che nell'*Isola misteriosa* (*L'île mystérieuse*, 1875) mostra come con poche e pratiche nozioni di chimica si possa fare saltare in aria un'intera isola – o quasi. Bastano “degli scisti piritici, del salnitro, soda, glicerina [...] solfato di ferro [...] acido solforico [...] acido nitrico [...]” e il gioco è fatto. Ma torneremo più avanti sull'interessante questione degli esplosivi.

Nel 1881 si pubblica presso Treves il testo di Gaston Tissandier (tradotto dal francese) *Le ricreazioni scientifiche, ovvero l'insegnamento coi giuochi*, un'opera illustrata da 226 incisioni che invita i giovani lettori a praticare “la scienza all'aria libera,” “la fisica senz'apparecchi” e la “chimica senza laboratorio”<sup>9</sup>. Sembra che la cultura scientifica diventi sempre più accessibile, e di facile sperimentazione: un gioco appunto. Nel 1883 un testo anonimo, *Magia, prestigio e fisica dilettevole*, è pubblicato a Milano presso

<sup>6</sup> Elisa Marazzi con *Libri per diventare italiani. L'editoria per la scuola a Milano nel secondo Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2014, offre una vasta e dettagliata trattazione del libro didattico-educativo nell'Italia postunitaria.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Si veda in proposito la sezione “Divulgazione scientifica” in *Il viaggio incantato. Guida al Museo della Scuola e del Libro per l'Infanzia di Palazzo Barolo*, a cura di Pompeo Vagliani, Torino, CLS Grafiche, 2001, p. 131 e sgg.

Emilio Croci editore. Il frontespizio propone al lettore “giochi di prestigio con monete, carte; il gioco dei bussolotti; l’Automa soffiatore, fumatore e che fischia; giochi di fisica e chimica dilettevole e giochi da Teatro; giochi di conversazione e famiglia; inchiostri simpatici e l’arte del ventriloquo”. Non stupisca l’ecclettica commistione tra chimica, fisica, giochi di prestigio, inchiostri simpatici, teatro, e l’arte del ventriloquo: nell’Ottocento le meraviglie della chimica e della scienza sono spesso associate alla magia, e ai giochi di prestidigitazione. La divulgazione della cultura scientifica si declina, nella versione più popolare, sotto l’egida dei giochi di società, situandosi nel clima della bonaria teatralità domestica connessa a tali momenti di svago. Anche qui va ricordato che Giannino Stoppani si cimenta con vari giochi da prestigiatore, che finiscono però in cocci, frittate e colpi di pistola.

Nello spettacolo per famiglie che i testi di divulgazione sottendono, poche semplici reazioni chimiche ottenute, per esempio, con una dose di bicarbonato, possono stupire i non adepti, e presentarsi con l’affascinante e misterioso alone della magia. Anche il testo firmato da Giulio Grandpré nel 1890 annuncia sin dal titolo un’ecclettica commistione di magia e scienza: *Il negromante moderno. Trattato di fisica sperimentale. Ricerche istruttive e dilettive di fisica, chimica, matematica, prestidigitazione, magia bianca e spiritistica*. Il testo è pubblicato a Milano, da Edoardo Sonzogno Editore, nel 1890, e propone sin dal frontespizio “Numerosi esperimenti di: elettricità statica e dinamica, magnetismo, calore, luce, attrazione e gravità, equilibrio, capillarità; alcuni esperimenti di chimica”. Quanto alla prestidigitazione, insegna “giochi di prestigio con le carte, con monete, giochi di destrezza; magia bianca; giochi di magia spiritica: spiriti battitori e ‘medium’, modo di far parlare un tavolo, concerti spiritici”.

La diffusione della cultura scientifica alla fine del secolo si avvale di una incrollabile fede nella scienza positiva ma, allo stesso

tempo, di audaci divagazioni verso l'ignoto, che servono a consolidare nel profano il senso di un'avventurosa missione ai confini della realtà empiricamente conosciuta e descritta. Il nostro scienziato Cesare Lombroso avrebbe percorso gli incerti confini tra scienza e spiritismo nel dare alle stampe nel 1909 le sue ricerche su *Fenomeni ipnotici e spiritici* – e ricordo in proposito che il collegio Pierpaoli vanta non solo un moderno gabinetto di chimica e un gabinetto di fisica, ma anche un tavolino a tre gambe, perché i coniugi Pierpaoli sono regolarmente dediti – oltre che all'insegnamento delle scienze – alle sedute spiritiche. Giannino, da par suo, spaventa la zia Bettina insinuando l'idea che in una pianta si agiti lo spirito di un defunto corteggiatore. Scienza e giochi di prestigio, scienza e spiritismo, scienza e fenomeni meravigliosi e inspiegabili sono gli attributi che accompagnano al volgere del secolo la diffusione della cultura scientifica in Italia. Le parole chiave che gli editori individuano per le apposite collane sono "Scienza e diletto", "Biblioteca istruttiva" e "Biblioteca di educazione e di ricreazione"<sup>10</sup>.

Dalla Francia giungono anche tre volumi intitolati *La Science Amusante par Tom Tit* (1890; 1892; 1894): Tom Tit è pseudonimo dell'inglese Arthur Good (1853-1928).

Le illustrazioni mostrano vari esperimenti che i giovinetti possono effettuare anche sul tavolo della cucina di casa: l'uovo ballerino, il tappo recalcitrante. Le immagini degli esperimenti trovano poi spazio nello scenario culturale più vasto quando diventano soggetti per le figurine pubblicitarie di una nota marca di caramelle<sup>11</sup> (fig. 1). Questo è un passaggio importante: la chi-

<sup>10</sup> Marazzi, *Libri per diventare italiani...*, cit., p. 217.

<sup>11</sup> Interessante la corrispondenza tra le vignette pubblicitarie e gli esperimenti di Tom Tit nelle pubblicità della Kréma, ricostruita nel sito [http://mr-malabar.fr/dessinateurs\\_arthur\\_good\\_exp.html](http://mr-malabar.fr/dessinateurs_arthur_good_exp.html) (per i siti citati, ove non diversamente indicato, l'ultimo accesso è gennaio 2015).



1. Figurina *Experiences Kréma*, 1958.

mica entra nella vita, e nella cultura domestica delle famiglie di fine Ottocento, passando dal libro stampato alle figurine e a un ben più capillare sistema di distribuzione.

Non c'è dunque da stupirsi della padronanza dell'anilina degli scolari di Vamba: di lì a pochi anni Carlo Anfosso, sulla scia di Tom Tit, avrebbe dato alle stampe *La chimica dilettevole, libro per la gioventù*, presso Vallardi a Milano (1923) (fig. 2).

Della copertina va notato l'ambiente domestico, il piccolo



2. Carlo Anfosso, *La chimica dilettevole, libro per la gioventù*, Milano, Vallardi, 1923, Torino, Fondazione Tancredi di Barolo.

sperimentatore chino sulla cuccuma fumante in quella che sembra una cucina economica e non certo un laboratorio. Ma Anfosso, oltre che traduttore e autore per fanciulli, è anche il divulgatore per eccellenza nell'ambito della didattica scolastica. Anfosso appronta una varietà di manuali scolastici, stampati a Milano dall'editore Trevisini<sup>12</sup>. A questa diffusione nella scuola – si noti che i destinatari sono insegnanti, ma anche alunni e alunne – di nozioni relative alla scienza chimica, si allinea l'industria del giocattolo, dapprima fiorente in Germania e in Inghilterra, e successivamente negli Stati Uniti.

#### *Giocare con la chimica in Europa e negli Stati Uniti*

In Germania e in Inghilterra vengono prodotti sin dall'inizio dell'Ottocento i primi *chemistry set*, ovvero quelle scatole di cartone o valigette di legno contenenti varie sostanze e strumenti per attivare una serie di esperimenti, destinate al pubblico adulto interessato alla scienza, e in seguito agli studenti. La John J. Griffin & Sons produce in Inghilterra undici diverse scatole per diverse categorie di acquirenti, più o meno esperti, dalle scuole elementari sino all'università<sup>13</sup>. Mentre in Europa ha inizio la Grande guerra, nel 1915 i fratelli Porter, della Porter Chemical Company in Maryland, distribuiscono un corredo chimico destinato ai ragazzi con il marchio *Chemcraft*, che avrà grande successo e sarà venduto per

<sup>12</sup> Di Anfosso vanno ricordati: *Per la scuola: chimica, fisica, storia naturale, igiene secondo i programmi ministeriali per le scuole normali e per i giovani insegnanti, con applicazioni alle arti, all'industria, all'economia domestica e note didattiche*, Milano, Trevisini, 1901; *Per la vita: nozioni di fisica, chimica e scienze naturali secondo i programmi ministeriali per le alunne delle scuole complementari, con le principali applicazioni all'arte, all'economia domestica, all'igiene, alle professioni ed alle industrie*, Milano, Trevisini, 1901.

<sup>13</sup> Per la storia del giocattolo *Piccolo chimico* si veda Rosie Cook, "Chemistry at Play", <http://www.chemheritage.org/discover/media/magazine/articles/28-1-chemistry-at-play.aspx?page=2>.

pochi dollari anche nei grandi e popolari magazzini Woolworth (fig. 3). Questo *kit* verrà presto imitato dalla concorrenza<sup>14</sup>. Negli anni Venti, Alfred Carlton Gilbert (colui che importa anche il *Meccano* negli Stati Uniti, ribattezzandolo *Erector Set*) comincia a produrre una variegata serie di *chemistry set* che saranno in competizione con *Chemcraft* per quasi tutto il Novecento<sup>15</sup>.

La popolarità della valigetta del *Piccolo chimico* è da individuare nella strategia di mercato che la propone ai genitori e ragazzi come gioco insieme eccitante e istruttivo. Accorta miscela di praticità e magia, ideale regalo per le festività del Natale, la valigetta da piccolo chimico è vista dai genitori come strenna intellettualmente stimolante, potenziale primo passo verso una solida carriera professionale. In questi termini viene pubblicizzata dai produttori. Come è stato osservato per la *children's literature*, anche il giocattolo si rivolge sin dalla confezione a due destinatari: il bambino, destinatario esplicito, che deve essere interessato e divertito, e l'adulto, non meno presente seppure in modo latente, che dovrà approvare e acquistare il libro o il giocattolo<sup>16</sup>. Lo slogan pubblicitario della *Chemcraft*, "Experimenter Today... Scientist Tomorrow" – oggi sperimentatore... domani scienziato –, descrive perfettamente tale logica di mercato nonché le implicazioni psicologiche che ne sono il punto di forza.

Nelle prime scatole si poteva trovare un rudimentale microscopio, alcune sostanze reagenti, fiale e ampolle di vetro, una

<sup>14</sup> Si veda di John Tyler, *The Chemcraft Story: The Legacy of Harold Porter*, Haworth NJ, St Johann Press, 2003.

<sup>15</sup> Jennifer A. Kingson, *Practical to Career-Oriented to Just Plain Fun* (2012), [http://www.nytimes.com/2012/12/25/science/a-brief-history-of-chemistry-sets.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/12/25/science/a-brief-history-of-chemistry-sets.html?_r=0).

<sup>16</sup> Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*, London, Macmillan, 1984; Barbara Wall, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Houndmills, Macmillan, 1994.



3. Porter Chemcraft Chemical Outfit No. 1, Chemical Heritage Foundation Collections.

bilancina e un fornello a spirito, e infine un libretto di istruzioni. Le scatole di cartone riportano sul coperchio immagini di ragazzi sorridenti intenti a giocare in un ambiente domestico: ma nel contesto familiare, e sicuro (spesso in cucina o nel bagno, a giudicare dalle piastrelle) si elevano colonne di fumo, nuvolette e piccole esplosioni. L'offerta di questi giochi scientifici sul mercato statunitense si fa ancora più persuasiva nel periodo della Grande depressione. Destinate ai maschi, le valigette o scatole da

piccolo chimico fanno leva sulle paure e sulle speranze dei genitori. Si può ben dire che il *Piccolo chimico* si evolva di pari passo con la cultura e l'ideologia dominante.

### *Chimica e radioattività negli Stati Uniti*

A partire dagli anni Quaranta, e con la tragica conclusione della Seconda guerra mondiale, la conquista della tecnologia relativa all'energia atomica modella i messaggi indirizzati al piccolo chimico, e alla sua famiglia. Si tratta di diffondere un messaggio positivo riguardo all'atomo e al materiale radioattivo, insistendo sulla necessità per i giovani americani di dominare tali forze. Così sono messe in commercio da Gilbert delle scatole che offrono un *Atomic Energy Lab* – corredate di materiale radioattivo, composto da campioni di uranio e radio, e da un piccolo contatore Geiger. La Porter, sempre in concorrenza, offre un *Chemcraft* che include campioni di uranio e uno spintariscolio, per individuare la presenza di radioattività. Il messaggio che queste scatole trasmettono alle famiglie è che l'energia atomica è benefica e soprattutto facile da manovrare: la cosa può essere fatta anche in casa, con pochi semplici strumenti (forniti dal produttore del giocattolo) e campioni di materiale radioattivo. Nel caso questi siano insufficienti, il piccolo chimico può scrivere alla ditta per ricevere, per posta, grazie a un coupon inserito nella prima scatola, una nuova provvista, necessaria ai suoi esperimenti (fig. 4 e 5).

La pubblicità di questi giocattoli si annoda in modo prevedibile ma potenzialmente dannoso con il concetto della supremazia mondiale americana, e la responsabilità morale dello scienziato. I giocattoli per piccoli chimici seguono il progresso scientifico, ma l'orgoglio nazionale è tra le motivazioni poste in atto dalle aziende per costruire una generazione di scienziati americani, sin dalla più tenera età. Le scatole ora riportano sul coperchio fi-



4. Gilbert Nuclear Physics Atomic Energy Lab, foto Wembs.



5. Pubblicità Chemcraft Atomic Energy, foto Todd Ehlers.

gure astratte, ghirigori di orbite atomiche, ma non senza la rassicurante immagine del sorridente giovinetto sperimentatore, alle prese con le meraviglie della radioattività. Il nuovo slogan della Chemcraft, "Porter Science Prepares Young America for World Leadership," indica al contempo la strategia di mercato e le sue implicazioni ideologiche a lunga gittata.

Persino l'immagine di Superman viene "arruolata" e appare sulle confezioni, per dare il suo simpatico contributo alla campagna pubblicitaria del *Piccolo chimico* atomico (fig. 6). Il popolare personaggio dei fumetti, eroe e surrogato fratello maggiore per generazioni di piccoli lettori, ricorda che "La scienza chimica è la chiave di tutto, dal cibo che mangi all'energia atomica". Del resto Superman è immune alle radiazioni e teme soltanto la Kryptonite verde. Interessa qui osservare che l'immagine di Superman ha preso il posto di quell'adulto che ogni tanto fa capolino sia sulle immagini delle scatole, sia nel libretto di istruzioni, come "supervisor": ma Superman non costituisce elemento di vigile controllo, piuttosto un modello di potere illimitato,

pur se sempre volto al bene dell'umanità. Non è difficile vedere le implicazioni della Guerra fredda nella contrapposizione tra il buon eroe Superman e i suoi nemici, volti al male: entrambi reclamano il potere sul mondo e l'umanità, e la chimica è un'arma strategica.

In questi anni va anche segnalata una significativa variazione nel prodotto offerto a genitori speranzosi e piccoli chimici: vi sono scatole caratterizzate da una cospicua dose di colore rosa, e dall'immagine di ragazzine sul coperchio, che segnalano la presenza di piccole aspiranti chimiche accanto ai 'regolari' maschi (fig. 7 e 8).

Queste confezioni della Gilbert, denominate *Lab Technician Sets* mostrano, sul coperchio, gruppi di ragazzine impegnate nell'esperimento di chimica. Dopo il primo ingresso delle bambine nel mondo della scienza e del giocattolo scientifico, i produttori non rinunceranno mai più a questa cospicua fetta di mercato, e i prodotti verranno sempre pubblicizzati con esplicita raffigurazione di entrambi i destinatari, controllati, a volte, da un adulto nel tradizionale camice bianco. Ma ora l'accento, anche per le bambine, è posto sul "career-building science set", sul fattore formativo e propedeutico a una carriera di successo.

Siamo negli anni Cinquanta e, per quanto riguarda il pubblico americano, si tratta di un periodo ancora non consapevole dei rischi cui è esposto il consumatore, e privo degli organismi di vigilanza appositi – anche e soprattutto nel regno dei giocattoli. È con il sorgere della coscienza ecologica – ricordiamo *Silent Spring* (1962) di Rachel Carson, sui pericoli del DDT per tutto l'ambiente, a partire dagli insetti – che si forma, per conseguenza, la coscienza del consumatore, e del legislatore, relativa alla sicurezza dei prodotti acquistati. E qui assistiamo al declino del *Piccolo chimico* – particolarmente negli Stati Uniti, dove la

**BOYS! GREAT ADVENTURES ARE AHEAD OF YOU WHEN YOU EXPLORE THE WORLD OF SCIENCE**

**YOU CAN SAY THAT AGAIN! WHAT I WANT FOR CHRISTMAS ARE PRESENTS DEVELOPED AT THE GILBERT HALL OF SCIENCE**

Copyrights 1948  
The A. C. Gilbert Co., New Haven, Conn.

\*  
All Figures and representations of Superman copyright, 1948 National Comics Publications Inc.

**NOTE**—All prices quoted in this book apply only to U. S. A. east of the Rocky Mountains. Prices Denver and west are slightly higher.

**THE A. C. GILBERT COMPANY** reserves the right to change specifications and prices without incurring obligation.

*A.C. Gilbert*  
Founder of the Gilbert Hall of Science

D-1508

6. Catalogo Gilbert, 1948.



7. Gilbert Lab Technician Set for Girls, contenuto. Chemical Heritage Foundation Collections.

**GILBERT®**  
13121

**LAB**

**TECHNICIAN SET**

*for Girls*

*Safety-Tested*  
GILBERT  
HALL OF  
SCIENCE

ANOTHER **GILBERT®**  
CAREER-BUILDING SCIENCE SET

The advertisement features a black and white illustration of two young girls in a laboratory setting. The girl on the left is smiling and holding a test tube, while the girl on the right is looking through a microscope. On the table in front of them are various pieces of laboratory equipment, including a beaker, a test tube rack, a pipette, and a pair of tweezers. The background is a simple, light-colored wall.

8. *Gilbert Lab Technician Set for Girls*, Chemical Heritage Foundation Collections.

legge individua nei giocattoli chimici un potenziale grave pericolo. E non si tratta solo dei piccoli laboratori casalinghi dotati di sostanze radioattive: persino nel popolare *Chemistry Set* della Gilbert sono incluse 56 sostanze pericolose, come permanganato di potassio, nitrato di ammonio, potenziali esplosivi per i quali il libretto raccomanda di fare esperimenti senza eccedere dalle dosi minime consigliate – il rischio è quello di far saltare per aria l'intera casa.

Negli anni Sessanta la Consumer Product Safety Commission verrà istituita per vigilare sulle sostanze presenti nelle scatole di giochi per fanciulli. Molti giocattoli – e in particolare le scatole per il *Piccolo chimico* – sono ritirati dal mercato: le ditte produttrici reagiscono ponendo sul coperchio messaggi rassicuranti, e garantendo che i prodotti inclusi sono stati controllati da un “supervisor”. Non solo le sostanze radioattive, ma anche materiali considerati infiammabili, tossici, esplosivi, caustici, e irritanti vengono eliminati dal corredo del *Piccolo chimico*, come pure i fornelli a spirito<sup>17</sup>. È il presidente Nixon a firmare nel 1969 il primo Toy Safety Act: il Department of Health, Education, and Welfare ha ora il compito di vigilare, collaudare e regolare la produzione e immissione di giocattoli negli Stati Uniti d'America<sup>18</sup>. In conclusione: i libretti d'istruzioni per piccoli chimici da 100 pagine si riducono a 25-30 pagine di innocui esperimenti. Gilbert e Porter falliscono, e chiudono i battenti, rispettivamente Gilbert nel 1967 e Porter nel 1984.

<sup>17</sup> Secondo Cook, questo è l'effetto del Federal Hazardous Substances Labeling Act del 1960. <http://www.cpsc.gov/en/Business--Manufacturing/Business-Education/Business-Guidance/FHSA-Requirements/>.

<sup>18</sup> Nel 1972 la recente Consumer Product Safety Commission indica le norme di sicurezza e nel 1976 la legge denominata Toxic Substances Control Act serve a dettare ulteriori regole: alcuni prodotti chimici vengono banditi dal mercato, e le quantità di sostanze consentite vengono regolamentate.

*E in Italia?*

Gli epigoni di Giannino Stoppani hanno fatto molta strada, e come i loro coetanei americani hanno seguito l'ascesa e il declino del kit che permette di installare in casa un piccolo laboratorio di esperimenti chimici. In proposito cito un capitolo di Coero Borga<sup>19</sup> che analizza i moderni giocattoli di avviamento alla scienza, ricordandoci che il *Piccolo chimico* è il giocattolo più ritirato dal mercato. Nel dopoguerra l'industria del giocattolo in Italia accoglie e fa propria la lezione americana: i kit per piccoli aspiranti chimici nella cucina di casa includono campioni di sostanze che permetterebbero di costruire una bomba, e oggetti potenzialmente pericolosi, come il fornello a spirito. Vi è sempre il libretto delle istruzioni che raccomanda di giocare sotto la vigilanza di un adulto: ma quale bambino si sottopone a questa cautela? Il fascino di questi giochi risiede nella sensazione di potenza che essi trasmettono al piccolo utente, attraverso la manipolazione della natura. Il fattore pericolo aggiunge fascino al gioco. Ricordo che anche l'esperimento con l'anilina nel collegio Pierpaoli aveva dato luogo a un composto pericoloso, a una minestra avvelenata.

Nel sito web che mostra gli otto giocattoli più pericolosi di sempre, "The 8 Most Wildly Irresponsible Vintage Toys"<sup>20</sup>, prodotti in un passato non lontano, si notano oltre alle pistole per ragazzi e ferri da stiro elettrici per le bambine, kit per soffiare il vetro, per fondere il piombo, forni e fornelli, trapani e seghe elettriche, e le scatole da piccolo chimico, che insegnavano per esempio – "Expe-

<sup>19</sup> Davide Coero Borga, *La scienza del giocattolaio*, Torino, Codice edizioni, 2012, cap. "Paura del Piccolo chimico? Allora dovrete provare la radioattività." Pubblicato online su <http://www.codiceedizioni.it/paura-del-piccolo-chimico-allora-dovreste-provare-la-radioattivita/>.

<sup>20</sup> *The 8 Most Wildly Irresponsible Vintage Toys* (2011), reperibile sul sito [http://www.cracked.com/article\\_19481\\_the-8-most-wildly-irresponsible-vintage-toys.html](http://www.cracked.com/article_19481_the-8-most-wildly-irresponsible-vintage-toys.html).

riment n. 1 – How to make an explosive mixture” – come confezionare una miscela esplosiva. È vero però che al bambino veniva suggerito di mettere il composto di zolfo, polvere di carbone e nitrato di potassio in una vecchia padella, e di andare fuori casa per gettarvi un fiammifero acceso. Ultima raccomandazione: non variare mai le dosi consigliate, pena esplosioni di maggior portata. Queste scatole dal potenziale distruttivo furono definitivamente ritirate dal mercato. Il massimo dei giocattoli pericolosi era l’Atomic Energy Lab, oggi un oggetto da collezione.

In Italia il giocattolo radioattivo non è mai giunto, ma le scatole di esperimenti scientifici abbondano, e l’azienda leader è la Clementoni, fondata nel 1963 a Recanati e ancor oggi attiva nel campo del giocattolo scientifico. Da questa azienda uscì il famoso *Sapientino*, gioco che bonariamente metteva in scena una sorta di interrogazione scolastica, ma surrettiziamente invitava i bambini italiani all’erudizione, o almeno a divertirsi sciorinando nozioni sui più svariati argomenti. Tra le varie scatole esistono naturalmente quelle destinate agli esperimenti di chimica, che variano a seconda dell’età del piccolo chimico cui si rivolgono. Ma oggi il potenziale esplosivo di questi giocattoli è stato del tutto spento, mentre sembra tornare, almeno sui coperchi delle scatole, un’illustrazione che promette al bambino di impadronirsi dei segreti della scienza acquisendo le nozioni che il libretto di istruzioni contiene. Tra le attività promesse sul coperchio c’è quella di apprendere la tavola periodica di tutti gli elementi: dagli esplosivi si è scivolati di nuovo nelle nozioni scientifiche.

Dagli anni Ottanta i giocattoli scientifici sono di nuovo in auge in Italia: ma non più destinati a giovinetti creativi, e potenziali distruttori alla Giannino Stoppani, quanto a piccoli apprendisti avviati a un lavoro obbediente, metodico, e senza sorprese.



# GLI ANIMALI NELL'ILLUSTRAZIONE TRA SCIENZA E SPERIMENTAZIONE ARTISTICA

MARTA SIRONI

Il presente intervento non riguarda uno specifico caso di studio quanto una rassegna attraverso l'illustrazione italiana per ragazzi lungo un secolo, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. La vasta cronologia così come l'ampiezza del tema<sup>1</sup> – basti pensare alla tradizione dell'umanizzazione dell'animale nelle fiabe e nelle storie per bambini e ragazzi – lasceranno emergere quel filo rosso che vede l'evolversi dell'illustrazione per ragazzi in stretta relazione con la contemporanea sperimentazione artistica, nella progressiva definizione di uno statuto autonomo dell'illustrazione stessa.

*“Giornale per i bambini”, 1881*

Una data essenziale per il rinnovamento dell'editoria per ragazzi in Italia è il 1881, quando Ferdinando Martini lancia il suo “Giornale per i bambini”, il primo giornale specializzato sul modello di quelli che “le bimbe americane” incontrate d'estate al mare ricevevano per posta, un giornale pieno di “tante figure e tante

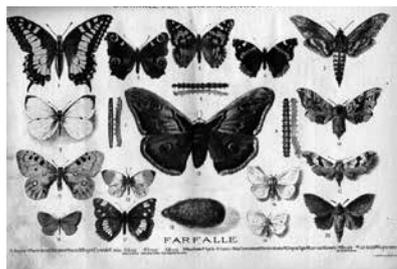
<sup>1</sup> Tra le ricerche sul tema vanno ricordate: *La biblioteca di Noè. Mostra internazionale di libri per ragazzi ed immagini sugli animali* (Roma, Museo civico di zoologia, 27 aprile – 15 giugno 1987), a cura di Stefania Fabri e Maria Ida Gaeta, Firenze, Le Monnier, 1987, e la lettura di *Mickey Mouse* data da Antonio Faeti, Torino, Einaudi, 1986.

cose da leggere: in una pagina c'era una novella in un'altra raccontavano quel che fanno certi animali ..."<sup>2</sup>.

Un prodotto editoriale nuovo e aggiornato sui modelli d'oltralpe che prevedeva l'importazione di storie e "figure" – sarà questa nuova testata a far conoscere in Italia le storie a strisce di Wilhelm Buch, esempio di fumetto *ante litteram* distinto sul giornale col ricorrente titolo *Storie moderne* – accanto alla produzione di nuovi scritti e illustrazioni commissionata dalla rivista. In quest'ottica si colloca l'aggiornamento dei racconti scritti e figurati sugli animali, intesi all'appropriazione di una primaria terminologia scientifica. Già nel secondo numero, infatti, un'incisione naturalistica<sup>3</sup> è commentata da un testo, in due riquadri, che ne orienta la lettura. Nel primo si legge: "Come si chiamano gli animalucci che al pari di quello lassù, hanno il capo grosso, il corpo lungo e sottilissimo, gli occhi sporgenti e lucidi, le antenne corte e fini fini? e che, svolazzando sui ruscelli, in luoghi ombrosi, spiegano quattro alette di tessitura delicatissima, con nervatura reticolata, talvolta intensamente turchine, tal'altra di un bel verde, e spesso anche brunicce o colorate solo nel mezzo di verde-turchino?". A questa descrizione minuziosa, che colpisce soprattutto per l'attenzione all'aspetto cromatico e alla descrizione fisica nel dettaglio, aspetti non riscontrabili nell'illustrazione, corrisponde – nel secondo riquadro – una risposta che dice molto dell'orientamento con il quale il giornale intendeva proporre tali pagine: "Voi, bambini, li chiamate *damigelle*; ma il vero nome di cotesti graziosi animalucci che dotati d'una gran forza muscolare acciappano al volo gl'insetti più piccini e li divorano spaziando

<sup>2</sup> Ferdinando Martini, *Come andò ...*, "Giornale per i bambini", 1, 1881, n. 1, 7 luglio.

<sup>3</sup> "Giornale per i bambini", 1, 1881, n. 2, 14 luglio.



2. "Il giornale per i bambini", 6 ottobre 1881, Apice.

1. "Il giornale per i bambini", 14 luglio 1881, Apice.

nell'aria, è *libellule*". Si noti l'uso del corsivo nei due termini "damigelle" e "libellule" per indirizzare i giovani lettori a una terminologia più scientifica. Il testo aggiunge quindi: "Quando studierete la Storia Naturale, saprete che le *libellule* appartengono all'ordine dei *nevroterri*, il quale, secondo il gran naturalista Cuvier, è l'ottavo degli ordini nei quali si dividono gl'insetti" (fig. 1). Nel numero successivo, il terzo della rivista, si trova una nuova storia illustrata dedicata a *Il leone*, con un testo più narrativo, anche se a firma dell'allora noto zoologo e divulgatore scientifico Michele Lessona. Nell'evidente intento di affidare tali pagine a specialisti, la soluzione non era immediata, tanto che bisognerà aspettare il decimo fascicolo per trovare un'altra nota sugli animali: un pezzo dedicato alle rondini, assai più narrativo e di tono letterario, firmato da Adele Lessona, moglie in seconde nozze di Michele, evidentemente incaricata della ricerca di un giusto tono per una narrazione scientifica per i bambini; tentativo che parrebbe subito escluso visto il ri-

pristino nei numeri successivi di una narrazione più scientifica. Nel quattordicesimo fascicolo dell'ottobre 1881 sarà la volta di un ampio pezzo, dedicato alle farfalle, dello specialista Guido Vimercati, allora direttore della "Rivista scientifico-industriale e giornale del naturalista" dove per la prima volta a un'ampia descrizione e all'uso d'illustrazioni di repertorio, intese come mera decorazione, si aggiunge una ben più importante tavola a colori da collezionare (fig. 2).

Si arriva così nel novembre 1881 a una definizione canonica della pagina naturalistica del "Giornale dei bambini": il racconto verrà affidato per lo più a Michele Lessona mentre si nobilita l'illustrazione d'importazione con una cornice tipografica e un titolo capaci di attribuirgli dignità d'immagine originale.

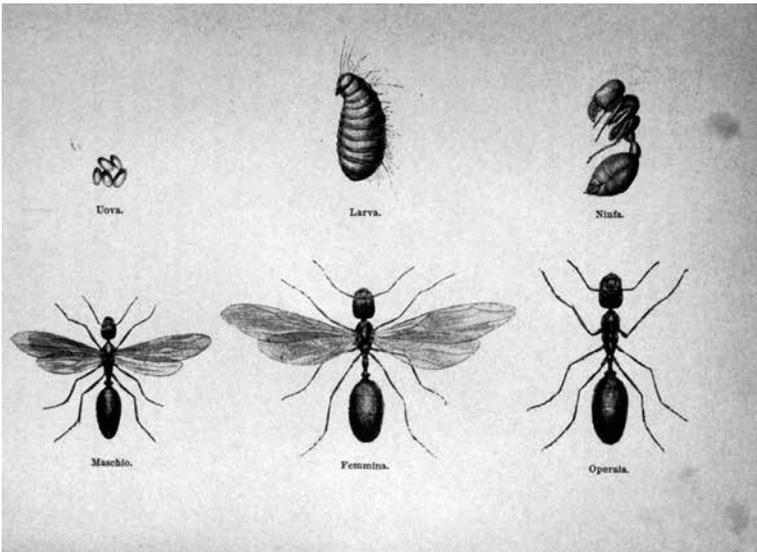
#### *Carlo Chiostri: non solo Ciondolino*

Questo tentativo di aggiornamento scientifico, ugualmente attento al testo e all'immagine, raggiungerà il suo apice con la pubblicazione di *Ciondolino* (Bemporad, 1893<sup>4</sup>), un vero e proprio testo entomologico<sup>5</sup> illustrato da Carlo Chiostri<sup>6</sup>. È appunto l'incredibile repertorio iconografico del volume a portare il racconto scientifico per ragazzi un balzo in avanti, permettendo

<sup>4</sup> Si fa qui riferimento all'edizione del 1896 conservata presso il centro Apice, Università degli Studi di Milano.

<sup>5</sup> Luca Clerici, *L'avventura entomologica di Ciondolino*, in *Amici di Carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, Milano, Skira-Università degli Studi di Milano, 2007, pp. 116-127.

<sup>6</sup> Sul disegnatore rimane insuperato il capitolo di Antonio Faeti, *Il vernacolo meraviglioso*, in *Guardare le figure, gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi tascabili saggi, 2001 (1972), pp. 63-96. Al disegnatore era stato dedicato un volume della collana a cura di Paola Pallottino "Cento anni di illustratori" (6): *C'era una volta un mago: Carlo Chiostri*, introduzione di Antonio Faeti, Bologna, Cappelli, 1979; cenni anche in: *Tra fate e nani, il mondo incantato di Carlo Chiostri*, prefazione di Paola Pallottino, testi di Fernando Tempesti, Firenze, Salani, 1988.

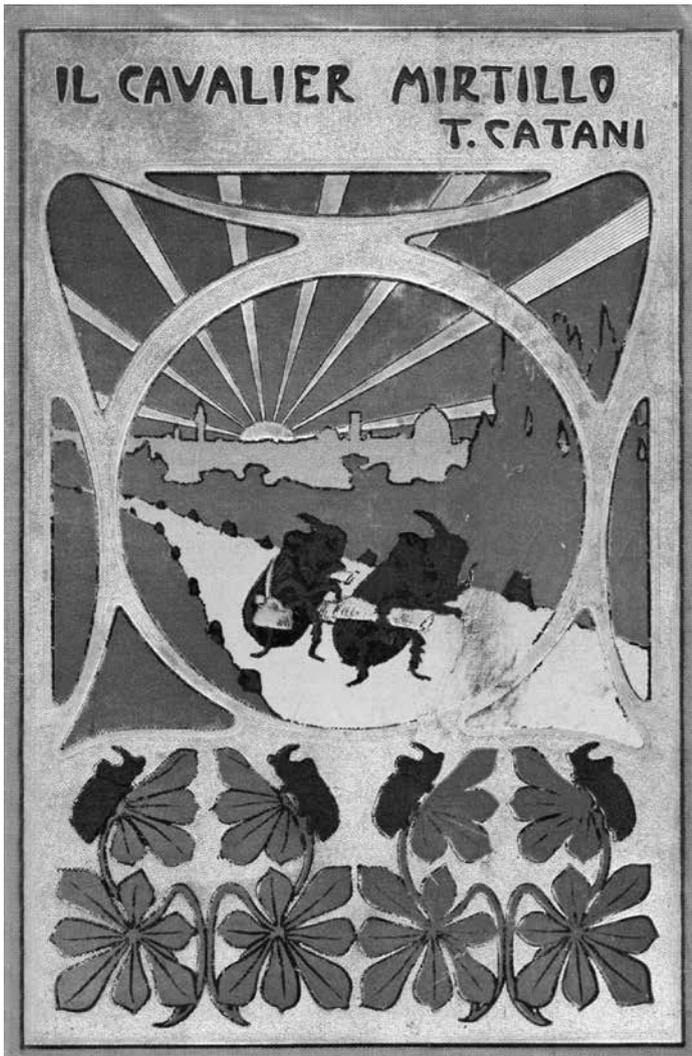


3-4. Carlo Chiostrì, illustrazioni per *Ciondolino*, Firenze, Bemporad, 1896, Apice.

un'immersione nella vita delle formiche, ben rappresentata sia da tavole entomologiche sia da descrizioni più pittoriche, capaci di mostrare l'animale in tutta la sua realtà rendendolo al contempo protagonista, evitando travestimenti umanizzanti, quanto piuttosto avvicinandosi con una lente d'ingrandimento capace di rendere il mondo delle formiche a misura umana (fig. 3 e 4).

Del resto, nelle illustrazioni di Chiostri la figura dell'animale assume un'importanza inedita, capace di tenere insieme l'aspetto fiabesco tradizionale a un inedito immaginario personale che oggi si potrebbe definire un esempio di surrealismo *ante litteram*, con suggestioni che si ritroveranno poi per esempio nell'opera pittorica di Alberto Savinio. Un soggetto frequentato da Chiostri soprattutto nelle illustrazioni dei libri di Tommaso Catani, insegnante e autore di libri di scienze zoologiche e botaniche che forniranno una straordinaria occasione d'immersione nel mondo animale. Per fare solo un esempio, si veda la serie edita da Bemporad dedicata a due scarabei – *Barabbino, avventure di due scarabei* del 1900, seguito da *Il cavalier Mirtillo* (1902) e infine *Come fu trovato Barabbino* (1904) – dove il fascino della descrizione degli animali alle prese con i fatti quotidiani degli uomini non esclude mai l'aderenza al dato scientifico.

Le copertine erano invece più chiaramente improntate al contemporaneo gusto modernista, per evidenti motivi commerciali e in sintonia con la rinnovata attenzione per le legature editoriali. Nel caso di *Il cavalier Mirtillo*, la cornice oro in sovraimpressione costituisce un'elegante testata fornendo al contempo occasione per un'inedita descrizione dei protagonisti – al centro del focus, reso evidente dalla forma circolare – così come del contesto naturalistico della storia – il paesaggio sintetizzato a silhouette nel quale è riconoscibile la città di Firenze e la geniale resa del sole che sorge con lo stesso oro e la sovraimpressione usata per la cornice. Questo permette di avere una complessiva sensazione che la cornice stessa sia costituita dalla materia viva del sole, aspetto reso ancor più evidente dai quattro fiori in primo piano: particolare naturalistico ed elemento di pura decorazione in tono con l'estetica Liberty, la cui stilizzazione formale derivava in massima parte proprio dalla progressiva astrazione di elementi naturalistici e zoomorfi (fig. 5).



5. Carlo Chiostrì, copertina di Tommaso Catani, *Il cavalier Mirtillo*, Firenze, Bemporad, 1902, Apice.

Da "Il Giornalino della Domenica" a "Giro, giro tondo": Rubino e Angoletta  
 Dopo Chiostrì, l'aggiornamento successivo avviene per lo più sui nuovi e moderni periodici: in primo luogo "Il Giornalino della Domenica"<sup>7</sup>, sulle cui copertine – un campionario di matite, stili e modulazioni visuali vicini alle sperimentazioni grafiche contemporanee per la cartellonistica e l'illustrazione per adulti – gli animali sono spesso presenti accanto ai bambini: dal cucciolo amico domestico<sup>8</sup> alla loro presenza vuoi nei giochi all'aperto<sup>9</sup> vuoi al lavoro<sup>10</sup>, ma anche e soprattutto come pura suggestione visuale, aspetto particolarmente evidente nelle copertine di Rubino<sup>11</sup> (fig. 6 e 7). È in tal senso significativo un articolo che presenta la più moderna produzione cartellonistica proprio a partire dalla fortuna di tale soggetto:

Uno dei motivi pubblicitari più sfruttati nelle illustrazioni è l'animale [...]. È una fauna incredibile quella che ci si presenta dinnanzi! Tutta la zoologia antediluviana, diluviana e postdiluviana, tutta l'animalità domestica e selvaggia, tutte le ricostruzioni stilizzate dei mondi mitici e leggendari e favolosi, sono rievocate e adattate, ad uso della pubblicità [...]. In poche parole l'introduzione della bestia nelle illustrazioni pubblicitarie, segnò nettamente una gara per la ricerca di stramberie e un campo abbastanza vasto per trovare i più peregrini elementi di richiamo<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Diretto da Vamba, l'autore di *Ciondolino*.

<sup>8</sup> Se ne citano di seguito solo alcuni esempi: Ottorino Andreini, *Il cucciolo*, "Il Giornalino della Domenica", 1910, 19 giugno; Giuseppe Biasi, *Ora di siesta*, ivi, 7 agosto; Id., *La ciambellina d'avorio*, ivi, 27 novembre; Riccardo Magni, *L'amico di famiglia*, ivi, 1920, 19 dicembre.

<sup>9</sup> Filiberto Scarpelli, *La vispa Teresa*, "Il Giornalino della Domenica", 26 giugno 1910; Guido Moroni-Celsi, *Il ranocchietto*, ivi, 1919, 13 aprile.

<sup>10</sup> Gustavino, *Nini a caccia*, "Il Giornalino della Domenica", 1907, 3 novembre; Edgardo Rossaro, *Bovi al guado*, ivi, 1919, 21 settembre.

<sup>11</sup> Antonio Rubino, *Notturmo*, "Il Giornalino della Domenica", 1907, 11 agosto; ma anche le successive dei fascicoli (25), (32) e (59) del 1908 e (4) e (7) del 1909. Per la varietà iconografica del periodico si veda *L'irripetibile stagione de Il Giornalino della domenica*, a cura di Paola Pallottino, Bologna, Bononia University press, 2008.

<sup>12</sup> Redano Gorgia, *La zoologia e la pubblicità*, "L'ufficio moderno", 9, 1920, n. 3, pp. 157-263.



6. Antonio Rubino, *Notturmo*, "Il giornalino della Domenica", 11 agosto 1907, Apice



7. Guido Moroni-Celsi, *Il ranocchio*, "Il giornalino della Domenica", 13 aprile 1919, Apice.

L'articolo analizza il potere suggestivo di tale richiamo, chiudendo con una considerazione un po' ironica che rende però conto della diffusione dello stesso soggetto nell'editoria per ragazzi e dell'osmosi tra le illustrazioni per l'infanzia (almeno quelle di carattere più moderno) e la produzione grafica pubblicitaria: "[...] per far bene la pubblicità, se occorre studiare bene la psicologia, non è proprio necessario né sfogliare vecchi trattati di zoologia preistorica, né chiedere in prestito dalle favole dei bimbi e dalle leggende antiche degli eroi, né i loro mostri né i loro draghi fiammeggianti e grifagni"<sup>13</sup>. La tendenza a estremizzare i tratti zoomorfi in termini immaginifici e di moderna comunicazione

<sup>13</sup> *Ibidem*.

visuale saranno tipici di Rubino<sup>14</sup>, l'illustratore che porterà all'estremo le tendenze decorative di impronta Liberty fino alla definizione di un proprio personalissimo linguaggio grafico, messo a punto nel personaggio di *Viperetta* (Vitagliano, 1919) e in successive illustrazioni, dove non di rado l'animale è elemento d'invenzione narrativa e visuale. Così in *Bestie per bene*<sup>15</sup> (Cartoccino, 1928) ritroviamo l'efficacia della metafora animale: ci si riferisce in particolare all'illustrazione di cammelli e dromedari "altruisti-umanitari, nei deserti sconfinati dan da bere agli assetati l'acqua limpida che cola dalla loro incisa gola", rima resa visivamente con un rubinetto alla base del collo degli animali, un riferimento alla loro caratteristica fisica ma anche allo pseudonimo usato dallo stesso disegnatore durante gli anni Trenta per firmare alcuni articoli polemici sulla rivista "Perseo"<sup>16</sup> contro la contemporanea pittura di Novecento, un aspetto meno noto della sua produzione ma particolarmente significativo nell'irrisolta diatriba tra arte e arti applicate.

Sarà un altro illustratore, Bruno Angoletta<sup>17</sup>, a raccogliere questa sfida codificando un linguaggio adatto alla moderna comunicazione per l'infanzia: all'interno della sua complessa attività sarà in particolare il nuovo giornale "giro, giro tondo", progettato per Mondadori per un pubblico di bambini molto piccoli, a dimostrare le possibilità creative di un linguaggio declinabile per pubblici e finalità determinate.

<sup>14</sup> Antonio Rubino, *Viperetta*, ristampa anastatica del libro con un'introduzione critica di Martino Negri, Milano, Scalpendi, 2010; *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, a cura di Martino Negri, Milano, Scalpendi, 2012.

<sup>15</sup> Si veda la lettura critica di Martino Negri: *La scuola dei giocattoli di Antonio Rubino, un progetto di editoria didattica degli anni Venti*, Milano, Scalpendi, 2013.

<sup>16</sup> Paolo Rusconi, *Rubino al "Perseo". Polemiche sulla pittura e la politica delle arti, in Innamorato della luna...*, cit., pp. 84-91.

<sup>17</sup> Sull'autore si vedano in particolare: *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta professione illustratore*, a cura di Erik Balzaretto, Torino, Little Nemo, 2001.



8. Bruno Angoletta, copertina di "giro, giro tondo", 15 aprile 1922, Apice.

Angoletta era infatti riconosciuto come illustratore per alcune delle più belle riviste illustrate per adulti – da "Il Primato artistico italiano" a "La Lettura", dai femminili "Lidel" e "La Donna" alle teatrali come "Il Dramma" e "La Scena illustrata" – con collaborazioni versatili che lo vedevano attivo nel campo della pubblicità come dell'illustrazione, competenze che metterà a frutto in Mondadori nella "Bibliotechina della Lampada" e in varie copertine editoriali – suo è il simbolo della Medusa – come appunto nella progettazione di "giro, giro tondo", il nuovo giornalino completamente disegnato da lui, dove la stilizzazione della forma e l'estrema semplificazione della pagina dirette all'immediata comprensione dei bambini più piccoli diventano una nuova cifra stilistica dell'autore (fig. 8).

*Strisce e decorazione: Mussino e Cambellotti*

Se una parte dell'illustrazione puntava alla semplificazione della forma sul modello pubblicitario o comunque di un'immediata comunicazione in accordo con il proprio pubblico, la narrazione e l'illustrazione seguono anche la strada di un linguaggio pieno di dettagli visuali e narrativi. È il caso dei disegni di Attilio Mussino per il "Corriere dei Piccoli". Accanto alle pagine di divulgazione scientifica per lo più di Gaetano Polverelli, il foglio proponeva moderne storie naturali, tra le quali il racconto su una rondine di Paola Lombroso – *Un reporter nel mondo degli uccelli*<sup>18</sup> – uscito a puntate sul giornale nel 1910 e pubblicato l'anno successivo in volume per Bemporad, con le illustrazioni di Ugo Finozzi.

Nuove sono soprattutto le storie a strisce di Mussino, capaci di sintetizzare in una pagina la complessa metafora sviluppata da *Ciondolino*: pigrizia o poca voglia di studiare trasformano il bambino in un animale, facendogli provare e pertanto imparare, aspetti e inconvenienti della vita degli altri esseri viventi. Così il personaggio smemorato di un scolaro poco interessato verrà trasformato in moscone<sup>19</sup> al momento dell'interrogazione, conoscendo da vicino carta moschicida e il pericolo di una ragnatela, mentre il vanesio Masuccio sperimenterà la fragile esistenza di una farfalla<sup>20</sup>. La complessità della storia è preparata e resa efficace dallo studio grafico del bambino protagonista, i cui tratti e vestiti sono resi al modo più efficace per la trasformazione che subirà, tanto da rendere la storia d'immediata presa narrativa e visuale (fig. 9).

<sup>18</sup> Paola Lombroso, *Un reporter nel mondo degli uccelli*, illustrazioni di Attilio [Mussino], "Corriere dei Piccoli", dal n. 27 del 3 luglio al n. 42 del 16 ottobre 1910.

<sup>19</sup> "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 25, 19 giugno.

<sup>20</sup> "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 28, 10 luglio.

# CORRIERE dei PICCOLI

REGIO: EDIZIONE:  
 ANNO: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.  
 SEMESTRE: 1. 2. 3. 4. 5. 6.

SUPPLEMENTO ILLUSTRATO  
 del CORRIERE DELLA SERA

UFFICIO DEL GIORNALE  
 VIA SOLFERINO, N° 28.  
 MILANO.

Anno II - N. 26.
10 Luglio 1910.
Cent. 10 il numero.



1. Un magnifico vanesio vanerello, già sospira: sezzazz Masuccio ammira: se farfalla esser potesse!



2. Ecco, e già muta d'aspetto e diventa una farfalla, e l'ammira, rossa e gialla, più d'un bruco e d'un insetto.



3. Ma qualcosa ogni momento viene a romper la sua pace: a una rondine rapace ella sfugge molto a stento.



4. D'un zoologo alla caccia però un giorno non iscappa: nel retin quegli l'acchiappa, già l'a tien nelle ditaccia;



5. Ah, crudel, non ancor sazio, li conficca nella pancia uno spillo, anzi una lancia... O Masuccio, ahimè, che strazio!



6. Ma i sospiri suoi raccoglie Maso è Maso nuovamente, certo un mago assai clemente: nè avrà più di questo voglie...

9. Attilio Mussino, "Corriere dei Piccoli", 10 luglio 1910, Apice.

Se Mussino è l'emblema del rinnovamento stilistico delle moderne strisce per ragazzi, l'opera grafica di Duilio Cambellotti<sup>21</sup> va ricordata per la qualità artigianale, nella quale confluiscono le competenze dell'artista anche in altri ambiti delle arti applicate: dal mobile alla tessitura, dall'illustrazione alla scultura. I suoi libri sono pertanto esempi di manufatti moderni in tutti i loro aspetti, dove proprio la sensibilità per il mondo degli animali parrebbe strettamente connessa alla ricerca del decoro: si pensi all'accordo tra figura e animale nelle tavole per *Le mille e una notte*<sup>22</sup> fino alla maturità grafica delle illustrazioni per *I racconti della foresta e del mare*<sup>23</sup>. Una sensibilità evidente nei decori per la collana la "Biblioteca dei ragazzi"<sup>24</sup> dell'Istituto Editoriale Italiano – reiterati rispettivamente nell'antiporta e nel frontespizio dei volumi – dove è rappresentato in modo fresco e sintetico l'intimo legame tra la nudità e i gesti di un bambino molto piccolo e il mondo animale (fig. 10). Un tema che Cambellotti porterà a maturazione nel suo capolavoro artigianale – l'edizione limitata di mille esemplari delle *Favole di Trilussa*<sup>25</sup> – dove le molteplici declinazioni del suo linguaggio verranno a confluire in un bestiario animato: dalla copertina in tessuto, alle xilografie interne, ai fregi delle veline fino alla custodia cartonata (fig. 11).

<sup>21</sup> Sull'autore si vedano: *Il buttero cavalca Ippogrifo*, Duilio Cambellotti, introduzione Giulio C. Argan, a cura di Paola Pallottino, Bologna, Cappelli ("Cento anni d'illustratori", 1), 1978; *Duilio Cambellotti, disegni, illustrazioni, libri*, Torino, Little Nemo; *Duilio Cambellotti illustratore*, a cura di Fabio Benzi (Roma, Galleria d'Arte F. Russo, 6 novembre – 4 dicembre 2010), Roma, De Luca, 2010.

<sup>22</sup> Su quest'opera si veda: Paola Pallottino, *Le mille e una notte*, tempere originali di Duilio Cambellotti, Torino, Little Nemo, 2010.

<sup>23</sup> Di Térésah e Ezio Gray, Firenze, Bemporad, 1914.

<sup>24</sup> Nella stessa collana si ricordano almeno le illustrazioni per Alba Cinzia, *Il libro degli animali*, (34), 1920.

<sup>25</sup> Società editrice "Novissima", con prefazione di Ferdinando Martini, 1920. Ci si è riferiti alla copia conservata presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano.



10. Duilio Cambellotti, fregi per la collana "Biblioteca dei ragazzi" dell'Istituto Editoriale Italiano, [1914], Apice.

*Dall'illustrazione al design: Munari, Enzo e Iela Mari*

Nel lungo processo di conciliazione tra arte e arti applicate, Bruno Munari è una figura di centrale importanza, avendo tenuto sempre ben presente la stretta connessione tra sperimentazione artistica e sue possibili applicazioni. Nel 1945<sup>26</sup> progetterà per Mondadori una collana di libri per bambini, considerata dallo stesso come "frutto di esperienze surrealiste e astratte ap-

<sup>26</sup> Negli stessi anni la serie di racconti di animali edita da Principato, resa effettiva dall'abilità artigianale dell'illustratore Nicouline, era invece ancora un esempio di illustrazione e libro intesi alla maniera tradizionale. La tradizione fiabesca russa e artigianale delle illustrazioni di: *Le favole del Lupo*; *Le favole della Volpe*; *Le favole del leone* (Milano-Messina, Principato, 1947).

plicate<sup>27</sup>, secondo un'annotazione manoscritta nell'esemplare del *Prestigiatore* inviato ad Aldo Carpi nel gennaio 1948 tra gli esempi di propri lavori allegati a una proposta per una sezione sperimentale per l'Accademia di Brera<sup>28</sup> che vedesse la diretta interazione tra scuola e industria. Anche in questi libri di Munari l'animale è spesso protagonista<sup>29</sup>, per la sua disposizione a impersonare azioni e caratteri essenziali d'immediata percezione per il bambino, la cui curiosità e disposizione ludica sono sviluppate nella struttura "a sorpresa" dei libri (fig. 12).

Della fine degli anni Quaranta è anche il primo giocattolo di Munari in gommapiuma – il gatto *Meo Romeo* – esperienza che verrà poi replicata con la nota scimmietta *Zizi*, grazie alla quale nel 1954 vincerà il Compasso d'Oro. Sulle pagine della rivista "Pirelli" è lo stesso Munari a descrivere l'identità e l'innovazione del suo giocattolo:

Quando un gatto è morbido, liscio, pulito, quando lo si può mettere in molte diverse posizioni e lui ci sta, quando non fa la pipì in nessun luogo, non devi curarlo, non devi dargli da mangiare e poi, dico, quando ha i baffi di nailon cosa vuoi di più? Che cosa gli manca a Meo Romeo? Gli manca la voce, lo so, ma anche alla Gioconda. E la Gioconda non è morbida al tatto, è immobile, e non puoi farla voltare<sup>30</sup>.

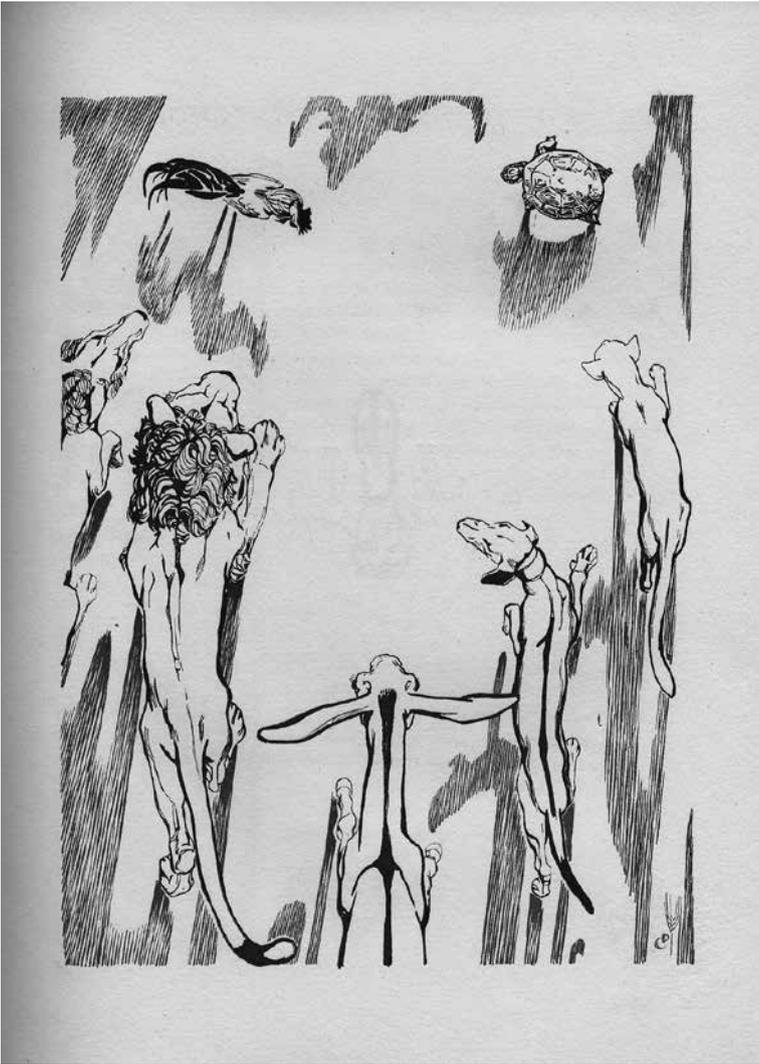
Nell'ironico stile munariano, la citazione della Gioconda è un nuovo accenno a quella *querelle* tra arte e arti applicate che ini-

<sup>27</sup> Documento inedito conservato all'archivio Aldo Carpi, CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione), Università di Parma, busta 12, fasc. 2.

<sup>28</sup> Aldo Carpi era allora direttore dell'Accademia.

<sup>29</sup> In particolare nei volumi tutti editi da Mondadori nel 1945: *Mai contenti*, ("Collezione Munari", 1); *Toc toc chi è alla porta*, ("Collezione Munari", 3) e *Il venditore di animali*, ("Collezione Munari", 6).

<sup>30</sup> Bruno Munari, *Il gatto di gommapiuma ha i baffi di nailon*, "Pirelli", 2, 1949, n. 4.



11. Illustrazione di Duilio Cambellotti per *Favole*, Trilussa, Roma, Nuovissima, 1920, Apice.

ziava solo allora a incassare qualche vantaggio per quest'ultima, conquiste velatamente accennate in chiusura dello stesso articolo con un ritratto un poco orgoglioso dell'artista approdato alla grande industria:

[...] Vorrei anche sollecitare questa produzione ma, come faccio io in quell'enorme complesso di stabilimenti grande, come un paese, dove si muovono interessi grossi, io, Bruno Munari, dal peso di quarantotto chili, non mi sento di disturbare tanto lavoro e aspetto il mio gatto, all'angolo della strada, assieme a tanti bambini che mi hanno chiesto se per Natale lo possono avere<sup>31</sup>.

Sperimentazione tecnica e pubblico infantile sono anche alcuni dei presupposti della produzione di un altro progettista, Enzo Mari<sup>32</sup>, all'inizio degli anni Sessanta sensibile ai giocattoli così come ai libri illustrati per bambini, progettati con la moglie Iela Mari<sup>33</sup>.

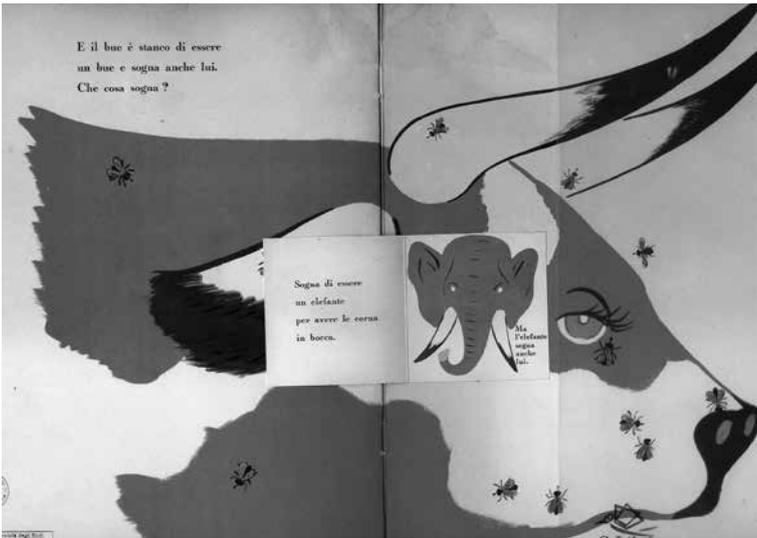
Sono da ricordare in particolare i suoi progetti per Danese: dal puzzle e gioco di costruzioni in legno – *16 animali* – declinato anche in forma di libro<sup>34</sup>, ai diciassette simboli della serie *Natura*, multipli d'arte prodotti in serigrafie realizzati dal 1963 al

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Si veda in particolare: *I giochi per bambini di Enzo Mari*, interventi di Emilio Battisti, Gillo Dorfles, Mariella Loriga, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969. La complessità e la coerenza del suo progetto sono rese evidenti dalla mostra monografica in Triennale (12 novembre 1999 – 9 gennaio 2000) e dal relativo catalogo: *Enzo Mari, il lavoro al centro*, a cura di Antonio d'Avossa e Francesca Picchi, Milano, Electa, 1999.

<sup>33</sup> Si veda in particolare *Iela Mari. Il mondo attraverso una lente*, a cura di Hamelin, Milano, Babalibri, 2010; artista molto apprezzata in Giappone e ricordata pertanto dopo la sua morte con una mostra al museo Itabashi di Tokyo (22 novembre 2014 – 12 gennaio 2015) e un catalogo a cura di Katsumi Komagata (*One Stroke*, 2014).

<sup>34</sup> *L'altalena*, Milano, Danese, 1961.

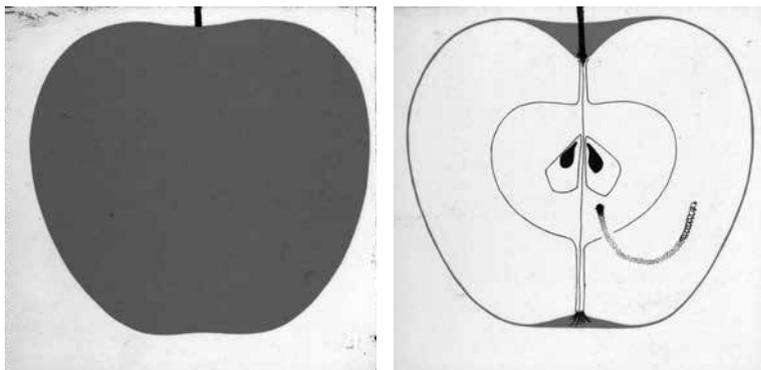


12. Bruno Munari, *Il venditore di animali*, Milano, Mondadori, 1945, Apice.

'76, nati dalla ricerca di trasformare l'immagine in simbolo attraverso una riduzione che tenda all'eliminazione del superfluo a favore del significato<sup>35</sup>.

Anche i libri realizzati insieme alla moglie Iela Mari seguono un uguale approccio sperimentale atto alla semplificazione della forma particolarmente adatta ai bambini in età prescolare: libri oggi noti come *silent book*, allora di nuova concezione. Le stagioni e gli animali sono soggetti stimolanti la curiosità del bambino che trova sintetizzate le stesse scoperte di quando cammina in un prato e si ferma a osservare un bruco posato su una foglia. Come si legge nella prefazione alla prima edizione di *La mela e*

<sup>35</sup> Ricerca poi applicata al *Gioco delle Favole*, Milano, Danese, 1965.



13, 14. Enzo e Iela Mari, *La mela e la farfalla*, Milano, Bompiani, 1960, Apice.

*la farfalla* (Bompiani, 1960) il disegno e la fisionomia del libro nascono pensando esclusivamente alla psicologia del bambino, “la spiegazione è implicita e immediata, sul filo di una logica semplice e definitiva come l’evidenza dei fatti e delle immagini, queste si riferiscono a una esperienza visiva diretta, e conservano sempre la stessa dimensione” (fig. 13 e 14). Il progetto complessivo del libro, come già per Munari, evidenzia il raggiungimento di una conquistata maturità del libro illustrato per bambini, non solo riguardo alle illustrazioni ma al complessivo progetto editoriale: in questo caso la struttura circolare (ricorrente anche negli altri libri di Iela Mari) in grado di richiamare immediatamente la ritmicità del ciclo stagionale così come la naturale disposizione del bambino alla ripetizione. Sempre nell’edizione Bompiani, il libro senza parole è introdotto da indicazioni basilari rivolte agli adulti, per aiutarli a condurre e modulare il racconto stabilendo “fino a che punto convenga trarre le deduzioni sui rapporti fra il particolare e il generale, fra i successivi momenti e il tempo che corre”. La storia naturale illustrata è descritta in termini puramente scientifici:

La farfalla presa a modello si chiama, con termine scientifico, *Carpocapsa pomonella*. Allo stato di larva viene detta comunemente verme delle mele. La larva prima bianca con la testa nera, crescendo prende un colore giallo paglierino per diventare rossa quando matura. Le ali della farfalla hanno un'apertura di diciotto o venti millimetri, quelle anteriori, di color grigio, sono attraversate da un fitto tracciato di linee più cupe e portano all'estremità una macchia tonda e lucente circondata da un anello ramato interrotto. Le ali posteriori hanno un color rosso fuliggine molto lucente. Di giorno la farfalla sta nascosta fra le foglie o si mimetizza sulla corteccia degli alberi. Di notte vola nel buio da un albero all'altro e depone le uova sui fiori, sui piccoli frutti acerbi o sulle foglie vicine. Appena nati i bruchi penetrano nella mela, uno solo e per ogni mela, e si nutrono mangiando la polpa della galleria che scavano nel frutto. Finita la crescita, il bruco esce dalla mela, si appende a un lungo filo e si cala su un ramo. Qui nelle pieghe della corteccia, fra le screpolature, in qualche foro o galleria adatti, il bruco fila un piccolo bozzolo bianco, dentro al quale sverna immobile. Poi ai primi tepori della stagione nuova, si trasforma in crisalide ormai pronta a sfarfallare e il ciclo ricomincia<sup>36</sup>.

La descrizione molto dettagliata dell'evoluzione fisiologica della farfalla e del suo rapporto con l'ambiente danno la misura di come la semplificazione delle illustrazioni intendesse raggiungere la massima precisione scientifica e al contempo valenza visuale. Una direzione progettuale che privilegiava una ricerca prima di tutto etica – “Tutto ciò che viene realizzato per il gioco dei bambini deve essere progettato tenendo presente che scoprire il mondo e ricavarne il proprio comportamento è lo stato dell'infanzia”<sup>37</sup> – un progetto necessariamente condizionato dalle “relazioni intercorrenti fra qualità e utilità e fra rinnovabilità e libertà”, una sfida per il progettista che si trova così, secondo Mari, in una delle rare possibilità “di contribuire realmente al rinnovamento della società”.

<sup>36</sup> La nota introduttiva al volume, firmata da Iela ed Enzo Mari, si conclude con un elenco dei nomi latini degli altri insetti che vivono sul melo.

<sup>37</sup> Nota di Enzo Mari, in *I giochi per bambini di Enzo Mari*, cit., p. 7.



LE LEZIONI DELLO ZIO LODOVICO.  
QUALCHE APPUNTO SU ILLUSTRAZIONE  
E DIVULGAZIONE NELL'ETÀ  
DELL'INCISIONE

WALTER FOCESATO

Questi paesaggi infantili che i giganti scavalcano a grandi passi, mentre i nani si rannicchiano sotto le radici degli alberi; questi paesaggi dove il fiume si mette a parlare con i campi che bagna, e dove i cieli si aprono per lasciar passare voli di fate, essi li distruggono; vogliono sfruttare le foreste, imprigionare le sorgenti e senza perdere tempo fondare officine. Arrivano fino a barare. Dichiarano che condurranno il fanciullo attraverso i prati, ma è per insegnargli l'agrimensura. Dicono che lo condurranno a casa dello zio Gigi, dove troverà amici della sua età e una bella merenda pronta; ma ecco che lo zio Gigi si rivela un appassionato di fisica e comincia a tradimento un corso sull'elettricità e sul peso dei corpi. Non soltanto essi tolgono all'immaginazione il suo giusto posto e combattono la fantasia, ma vogliono che i bambini ripetano convinti: "Imparo ma senza averne l'aria; consacro allo studio le mie belle ore di ricreazione, ma non me ne accorgo nemmeno; mi danno il contrario di quello che chiedo, ma se qualcuno lo mette in dubbio non sono io; io sbadiglio, dunque sono contentissimo; io mi annoio, dunque mi diverto..."<sup>1</sup>.

Questa bella e sapida citazione (attualissima per certi versi) è tratta da *Uomini, ragazzi e libri*, un saggio che Paul Hazard pubblicò nel 1932 e che nel 1958 venne pubblicato in Italia da un editore eterodosso e per più versi coraggioso come Armando Armando.

<sup>1</sup> Paul Hazard, *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, Armando, 1958, p. 14.

Vorrei fra l'altro osservare come Hazard trovi una singolare coincidenza d'accenti con quanto nel gennaio del 1898 su "Emporium" affermava Vittorio Pica in un appassionato e pionieristico contributo sui *picture book*. In *Albi inglesi pei fanciulli*, esaminando le opere di Crane, Caldecott, Kate Greenaway, scriveva:

Togliere la gioia dell'immaginazione, inaridire volontariamente le fonti della fantasia nelle menti dei fanciulli, squarciare i velli dell'illusione nei primi anni della vita è forse per molti che posano ad uomini pratici e amanti del progresso, l'unico e vero sistema educativo degno del nostro secolo scientifico. In quanto a me, però, convinto come sono che la fantasia sia assai di sovente la grande consolatrice della vita e che sia altresì la più possente incitatrice alle opere grandiose, alle azioni nobili, alle iniziative ampie e generose, io mi ostino a credere che essa, piuttosto che un'erba cattiva e dannosa da sradicare spietatamente dai cervelli infantili sia invece un fiore prezioso da coltivare con tenera sollecitudine<sup>2</sup>.

Pica continuava poi affermando che coloro i quali si dedicavano alla creazione degli albi illustrati erano da considerarsi "benefattori dell'infanzia".

Converrà adesso vedere che cosa accadeva nel nostro paese e da tal punto di vista mi sembra perfetto partire da due opere del fertile divulgatore fiorentino Gustavo Milani. La prima, più nota e fortunata dal punto di vista editoriale è *L'abbiccì della fisica ossia primi rudimenti di questa scienza per i giovinetti studiosi* edita da Paravia nel 1885; l'altra *La chimica in famiglia*, proposta l'anno seguente da Le Monnier nella bella collana della "Biblioteca delle giovanette".

Nel volume dedicato alla chimica fin dalle prime pagine fa irruzione anche qui uno zio, Lodovico Aresti, fratello del "ricchis-

<sup>2</sup> Vittorio Pica, *Albi inglesi pei fanciulli*, "Emporium", 1898, n. 1, pp. 89-90.

simo banchiere" Guglielmo. Lodovico giunge addirittura dall'Australia. Cinquantenne, celibe, ben provvisto di mezzi economici, coltissimo e curioso, accanto alle collezioni di minerali, animali e piante si è dotato di un modernissimo laboratorio di chimica. E così per sedici giorni, compresa anche un'ascensione in montagna e la visita ad un osservatorio astronomico, Lodovico, simile in tutto e per tutto all'altro zio delineato da Hazard, ammannisce serissime lezioni ai suoi due nipoti, Marco e Filippo, rispettivamente di 14 e 13 anni (fig. 1 e 2).

Siamo nel luglio del 1894, scelta obbligata se vogliamo, perché inserita nel lungo arco delle vacanze estive, ed è lo stesso Filippo a rivolgersi così allo stretto parente:

Mio caro zio, potete ben supporre con quanta attenzione, con quanto piacere, io ascolterò le vostre spiegazioni. Anzi vi dirò che io voleva pregare la mamma di comprarmi un libro che contenesse queste spiegazioni. Ora che abbiamo la fortuna di possedervi in mezzo a noi, e giacché siete tanto buono di volerci istruire, rinunzio al libro e sono certo di profittare assai più, ascoltando la scienza dalla vostra bocca<sup>3</sup>.

In venti tappe si snoda invece il volume dedicato alla chimica (fig. 3), questo volta però non si trova uno zio ma un nonno, il professor Cesare Grandi, poco più che sessantenne ma "tuttora vegeto e verde, pieno di attività, di un carattere ameno e gioviale [...]. Per lui la scienza non era soltanto un libro, un gabinetto, una cattedra: era un santuario, era un altare dove si ammira e si adora"<sup>4</sup>. A farne le spese sarà la nipote Bettina che, nelle prime pagine, si esprime con accenti assai simili a quelli di Filippo. E tutto nasce

<sup>3</sup> Gustavo Milani, *L'abbicci della fisica ossia primi rudimenti di questa scienza*, Torino, Paravia, 1885, p. 5.

<sup>4</sup> Id., *La chimica in famiglia*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 4-5.



1, 2. Gustavo Milani, *L'abbicci della fisica ossia primi rudimenti di questa scienza per i giovinetti studiosi*, Torino, Paravia, 1885.



L'escursione in montagna.

giacché la fanciulla ha passato una notte assai agitata (“Provavo uno stringimento alla gola, un malessere strano, indescrivibile, che era affatto nuovo per me”<sup>5</sup>) a causa di due grandi mazzi di fiori che la cameriera aveva incautamente lasciato in camera.

Orbene a tenere insieme le due opere c'è il nome dell'illustratore. Quell' Enrico Mazzanti (1850-1910), fiorentino anch'esso e celebre per essere stato l'illustratore pressoché esclusivo di Carlo Collodi: dalla traduzione dei perraultiani *Racconti delle fate* nel 1876, alla prima edizione in volume di *Le avventure di Pinocchio* del 1883, proseguendo poi con altre opere.

Mazzanti di formazione era un ingegnere e, in consonanza con le idee dei suoi tempi, aveva una propensione verso il positivismo: le sue illustrazioni, soprattutto laddove si dedicava in vari modi alla divulgazione, avrebbero dovuto porsi in un ambito il più possibilmente oggettivo, distaccato, “tecnicamente inespressivo”, come scriveva già nel 1972 Antonio Faeti<sup>6</sup>.

Non a caso Faeti analizza con grande finezza proprio *L'abbicci della fisica* e osserva come esista una specifica continuità fra il Mazzanti di Pinocchio e quello che illustra le pagine di Milani, piuttosto che con il mondo fiabesco delle raccolte di Luigi Capuana. L'intento vorrebbe essere il più possibile rigoroso, ma in realtà, da tutta una serie di piccoli accenni, emerge in più occasioni un atteggiamento di fondo che vira al fantastico e al gotico, che allude alla lezione imprescindibile di un Gustave Doré e al mondo dell'incisione tedesca. Scrive Faeti:

Lo zio Lodovico, infatti, assomiglia un po' al capitano Nemo e, molto di più, ad un brigante del meridione italiano, con barbone e cappellaccio, i due fanciulli sono poetici e scapigliati monelli

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>6</sup> Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli, 2011, p. 27.

da fiaba, il gabinetto di fisica è un antro di streghe e lo zio stesso del resto, sembra più volte travestirsi da mago, quando indossa una palandrana, simile a quella di Merlino, per mostrare qualche esperimento<sup>7</sup>.

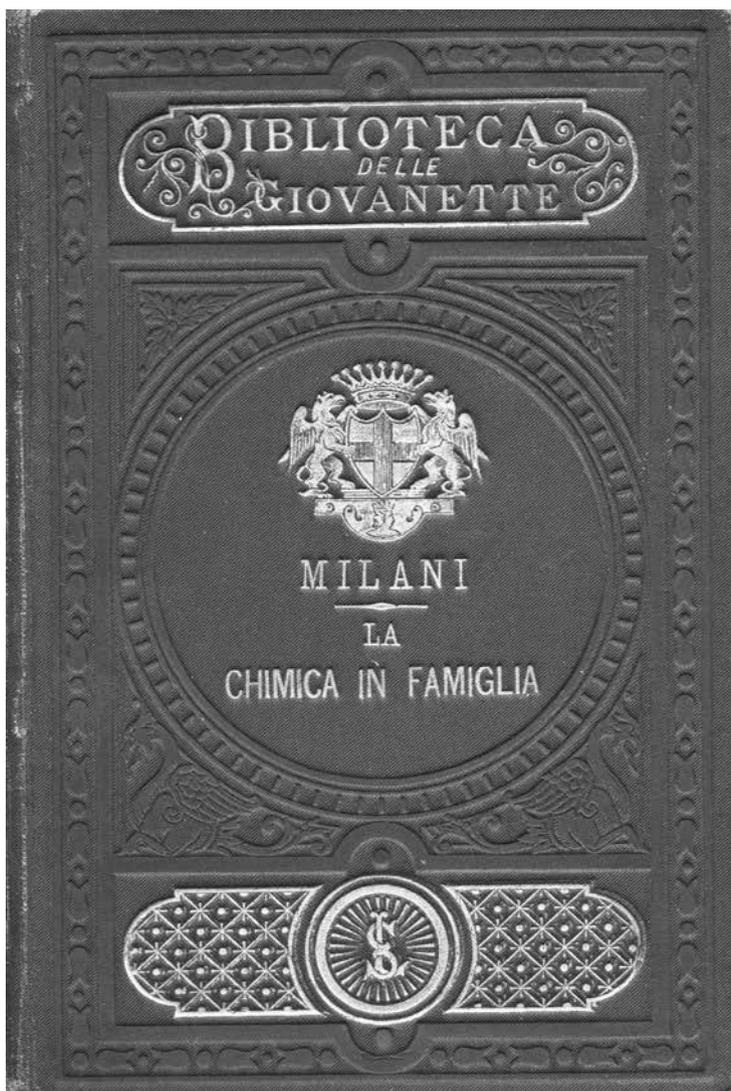
Anche *La chimica in famiglia* si muove in questo ambito e il professor Cesare Grandi è quasi sempre abbigliato con una vecchia e comoda vestaglia assai simile a quella di Lodovico, anche se l'aspetto è più bonario, casalingo oserei dire. Non grande di statura, un po' sovrappeso, abbondantemente stempiato spiega, ammonisce, addita, mostra attraverso i più svariati esperimenti (fig. 4).

Sarà che il libro viene edito in riva all'Arno e non a Torino, sarà che si rivolgeva in primis ad un pubblico di lettrici (fatto non certo consueto in quel tempo), ma guardando con attenzione le incisioni che lo accompagnano si colgono nettamente due elementi. Da un lato una dimensione più vernacolare, fatta di governanti imprudenti, servette poco accorte, cucine fumanti, grandi recipienti per la preparazione del bucato ("argomento degno di attrarre tutta l'attenzione di una fanciulla che vuole divenire un giorno buona massaia"<sup>8</sup>), dall'altro una propensione verso il grottesco che nella prima tavola di apertura assume cadenze orrifiche; degna, credo, di entrare a far parte di *Une semaine de bonté* di Max Ernst.

La Faustina è rappresentata "dopo il disturbo", accanto alla finestra spalancata (fig. 5). La scena come è tipico di Mazzanti ci appare essenziale ma il tratteggio è fitto e insistito soprattutto nel dar conto dei pesanti tendaggi o dell'elaborata *mise* notturna della giovinetta. Nella sua postura, un gomito appoggiato al davanzale e l'altro al bracciolo della poltrona, spiccano, inquietanti, gli occhi

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>8</sup> Milani, *La chimica in famiglia*, cit., 1886, p. 137.



3. G. Milani, *La chimica in famiglia*, Firenze, Le Monnier, 1886.



4, 5. G. Milani, *La chimica in famiglia*, cit.

bianchi e vuoti, mentre su tutto domina, nel cielo stellato, una severa e arcana falce di luna.

Sul finire dell'800 la lunga età dell'incisione celebra i suoi ultimi fasti, mentre sulla scena sta irrompendo la riproduzione fotomeccanica e il mondo diventerà ben presto tutto a colori; dai libri per l'infanzia alle cartoline, dai grandi manifesti che invadono piazze e vie alle latte litografate. Ma prima, lungo la seconda metà dell'800, vi erano stati decine e decine di volumi, opere non di rado monumentali che avevano divulgato ogni tema possibile. Opere che di certo Mazzanti conosceva e, non a caso, è proprio Faeti a fare i nomi di autori francesi quali Camille Flammarion (1842-1925) e Louis Figuier (1819-1894). Il primo ha una produzione vastissima, dedicata in gran parte all'astronomia. Il secondo, invece, portato in Italia dall'editore milanese Treves, si dedicherà al mondo della natura, dalle piante agli animali, non disdegnando

le “razze umane” e le scoperte scientifiche<sup>9</sup>. Darà vita fra l’altro a *La science illustrée*, un periodico al quale collaboreranno, tra gli altri, proprio Flammarion e Jules Verne. A questi si potrebbero aggiungere fra i tanti: Gaston Tissandier, Gustave Le Bon, Amedée Guillermin, Franz Reuleaux.

Sorge adesso una domanda più che legittima: perché parlarne dato che si tratta, senz’ombra di dubbio, di opere rivolte non certo all’infanzia? Entrano allora in gioco le decine e decine di illustrazioni che adornavano immancabilmente queste opere. Fascinose e ammiccanti, ora severe e terse, ora portate al contrasto più acceso di toni e lumi, aperte sovente all’avventura e all’esotico, in bilico perennemente fra esaltazione dei fulgidi destini della scienza e pulsioni verso il mistero e l’ignoto.

Tutto un mondo che non poteva non attirare gli sguardi dell’infanzia che, magari di nascosto, evitando gli interdetti dei grandi, amava sicuramente perdersi fra le meraviglie nate dal lavoro degli illustratori.

D’altro canto si potrebbero portare, su tale versante, molti esempi di come i bambini abbiano fatte proprie e si siano lasciati sedurre da immagini nate per gli adulti. A tal proposito, basterebbe citare un bellissimo ed esemplare episodio di *Giorni di sogno* di Kenneth Grahame, l’autore del celebre *Il vento fra i salici*. Il protagonista, un pomeriggio, deve seguire la zia per il noiosissimo rito del tè pomeridiano. Ad un certo punto, non visto, entra nella biblioteca della casa che lo ospita e qui, inaspettatamente, trova,

<sup>9</sup> Louis Figuier è stato, senza dubbio, il più noto divulgatore scientifico dell’800. Nato a Montpellier nel 1819, muore a Parigi nel 1894. Direttore di “La science illustrée”, per cui scrivono anche Jules Verne e Camille Flammarion, e collaboratore di “La Presse”, ha legato il suo nome a numerosi volumi, pubblicati poi in Italia dall’editore Treves. Le sue opere, sempre accompagnate da un ricco corredo iconografico con bellissime incisioni, trattano temi diversi, dai progressi delle scienze al mondo animale, dalle piante all’uomo primitivo, dalle razze umane allo studio dei fenomeni naturali.

“su una specie di alto banco”, un libro lussuosamente rilegato. È per lui una vera e propria rivelazione, dato che il grande e pesante volume gli appare interamente illustrato a colori.

Cercai subito di scoprire quale fosse il contenuto del libro, per avere un’idea dell’argomento di cui trattava. Non avevo certo intenzione di perdere tempo a leggerlo: mi sarebbe bastato un indizio, un segno, un’indicazione qualsiasi. Con mio enorme disappunto scoprii che era scritto in una stupida lingua straniera. C’era gente così perversa che ti fa disperare dell’intera specie pensai. Ad ogni buon conto rimanevano le illustrazioni: le illustrazioni non mentono, non sono mai sfuggenti. Quanto alla storia potevo inventarmela io<sup>10</sup>.

Si potrebbe proseguire con Bianca Pitzorno, che, in *Storia delle mie storie*, ricorda:

A quattro anni avevo già una grande familiarità con i libri: li maneggiavo, li sfogliavo, ne guardavo le figure. Non si trattava esclusivamente di libri per bambini. Anzi, di quel genere non ne ricordo nessuno in particolare, mentre ho vivissima la memoria di un certo *Animali da pelliccia*, grande, rilegato, in finta pelle e destinato, credo, a un pubblico specializzato di pellicciai. C’erano cupe foto in bianco e nero di volpi e lupi, lontre, castori, conigli, leopardi e pantere. Nessun filo narrativo, nessuna ambientazione naturalistica<sup>11</sup>.

Poco più avanti racconta della scoperta, nella biblioteca del fratello del nonno (professore di ostetricia all’università), di un trattato di teratologia, “inorridita e affascinata” scopre “bambini stranissimi, con due teste, oppure con un occhio solo, con le dita unite da una cartilagine, gemelli siamesi, bambini coperti di pelo...”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Kenneth Grahame, *Giorni di sogno*, Milano, Marcos y Marcos, 1991, pp. 88-89.

<sup>11</sup> Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie*, Milano, Pratiche, 2002, p. 56.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 58.

Citavo poco sopra Jules Verne. La storia dei suoi illustratori mi sembra ancora una volta esemplare di quel costante e irrisolto conflitto fra volontà del divulgare, del rendere facile e comprensibile, e richiamo verso altri percorsi meno nitidi e scontati.

Per la realizzazione delle tavole dei *Voyages extraordinaires* vi fu una costante collaborazione, un fitto e inscindibile rapporto fra Verne, l'editore Pierre-Jules Hetzel e un ristretto gruppo di illustratori<sup>13</sup>. Non a caso si esclude il genio prepotente e visionario di un Doré; vi era invece bisogno di "figurina" che fossero propensi al reportage, al servizio giornalistico, al rigore come cronaca. Artisti certo capaci ma che sapessero sottomettere il loro segno ai sogni della pagina. Perché il dilemma, ben risolto dai vari Roux, Riou, Benett, Férat, De Neuville e altri ancora, era proprio questo: come rappresentare una realtà ricca di stupori e di meraviglie ma che, negli intendimenti di Verne, nulla aveva a che fare con il fantastico e che, in primis, doveva dar conto di una realtà credibile?

Verne chiede, con maniacale precisione, che sulla tavola vengano rese note tutte le particolarità tecniche delle macchine, sia che si tratti di navi a vapore o di treni sbuffanti nella prateria, sia, e ancor più, che si tratti dei meravigliosi congegni che andava inventando<sup>14</sup>. In altri termini, fra un battello fluviale e il Nautilus non vi devono essere contrasti: i due mondi devono incontrarsi e confondersi e l'uno rimandare all'altro senza sforzo, ambedue necessari. Vi è un'aura di scientificità e di attendibilità che non deve assolutamente incrinarsi. Neppure quando, con un repentino cambio di scala, ad agire è la trasformazione del reale e le forme familiari diventano fantastiche. Così un placido calamaro diventa

<sup>13</sup> Si veda Walter Fochesato, *Dalla geodesia al baobab e ritorno. A proposito degli illustratori di Jules Verne*, "Annuario Andersen", 1994, pp. III-V.

<sup>14</sup> Rimando anche a Georges Borgeaud, *Jules Verne et ses illustreurs*, "L'Arc", 1966, n. 29, pp. 46-48.

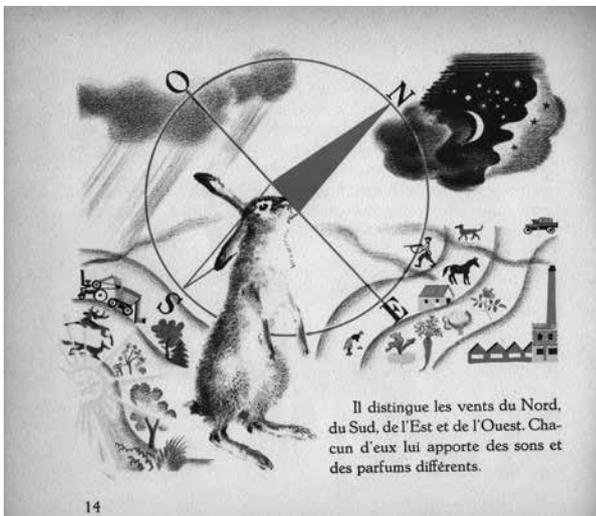
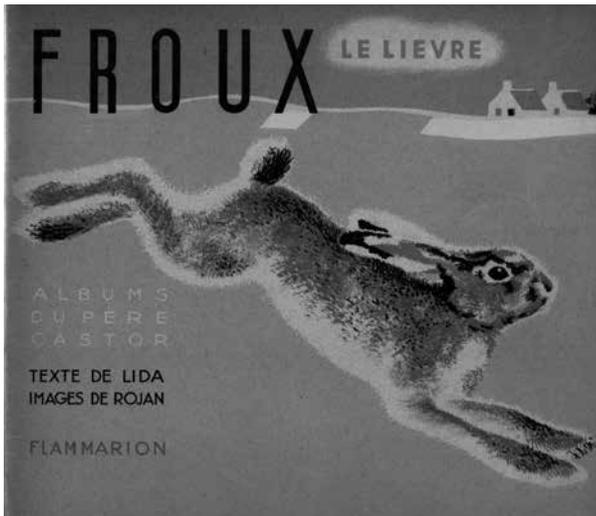


6, 7. Jules Verne, *Ventimila leghe sotto i mari*, illustrazioni di De Neuville e Riou, Milano, Sonzogno, 1889 (ed. or. Parigi, Hetzel, 1870).

un mostro gigantesco e (in *Viaggio al centro della Terra*) un insieme di funghi campagnoli si tramutano in foresta.

Altre volte è nella stessa doppia pagina, con l'affiancarsi di due distinte vignette, che si crea una apparente dissonanza. Prendo ad esempio il celeberrimo *Ventimila leghe sotto i mari*, apparso in Francia nel 1870 con le illustrazioni di De Neuville e Riou. Sulla sinistra Nemo mostra la sala macchine, nitida e rigorosa, “rischiarata splendidamente”, sulla destra, invece Nemo sta mostrando ad Aronnax un disegno “che dava il piano, lo spaccato e la elevazione del Nautilus” (fig. 6 e 7)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Jules Verne, *Ventimila leghe sotto i mari*, Milano, Sonzogno, 1889, p. 91.



8, 9. Lida, *Froux le lièvre*, illustrazioni di Rojan, Paris, Flammarion, 1935.

La descrizione che il capitano fa è lunga e accurata e, di fatto, occupa l'intero XIII capitolo, significativamente intitolato *Alcune cifre*. Ma la sala che ospita i due viene resa da De Neuville in assoluto, e voluto, contrappunto con l'altra immagine. Di là meccanismi e precisione, di qua un *horror vacui* con tappeti, pesanti broccati alle pareti, un'armatura antica, una statua che occhieggia da una nicchia, un prezioso, enorme ed elaboratissimo vaso che incombe sulla testa di Aronnax.

Concludo rapidamente ritornando a Paul Hazard, giacché sempre in Francia, nel dicembre del 1931, nasce una collana destinata a cambiare il modo di concepire e realizzare l'albo illustrato. Parlo degli "Albums du Père Castor" (fig. 8 e 9): non più strenne costose ma volumi maneggevoli, dalla copertina morbida, con una semplice rilegatura a spillo. Qui, in un forte e strettissimo rapporto fra testo, progetto grafico e disegni, anche la divulgazione (penso alle opere stupende e briose, di Rojan) si indirizzerà verso nuove strade<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Feodor Rojankovskij (Rojan), nasce a Mitava, nell'odierna Lettonia, nel 1891 e muore a Bronxville nello stato di New York nel 1970. Lavora nel campo dell'illustrazione per l'infanzia dapprima in Polonia e quindi in Francia. Qui diventa, insieme a Nathalie Parain, uno degli autori di punta della innovativa collana degli "Albums du Père Castor" promossa, all'inizio degli anni '30, da Paul Faucher. Nel 1941 si trasferisce negli Stati Uniti dove, nel 1956, vince la prestigiosa Randolph Caldecott Medal. Ben nota anche la sua attività di raffinato disegnatore erotico e pubblicitario.



# I LETTORI DEL “CORRIERE DEI PICCOLI” TRA EDUCAZIONE E MEDICINA

SABRINA FAVA

Se il Novecento è stato opportunamente denominato “il secolo del fanciullo” a partire dagli studi compiuti dalla svedese Ellen Key<sup>1</sup>, il ribaltamento di prospettiva vede l’infanzia quale nuova e centrale protagonista del processo educativo anche sulla base delle ricerche medico-scientifiche (si pensi in tal senso agli studi di Maria Montessori) e il nuovo paradigma investe a pieno titolo il panorama delle riviste per ragazzi.

La pubblicistica per ragazzi di primo Novecento vive la modernità e la sperimentazione artistica dell’incipiente futurismo e della Belle Époque, con le sue linee grafiche morbide e avvolgenti, i colori tenui e raffinati. Ebbene, i tratti distintivi della modernità e della sperimentazione letteraria e artistica continuamente insistono sulla centralità del bambino lettore realizzata per via indiretta e per via diretta.

La centralità del lettore bambino appare per via indiretta tramite la scrittura letteraria e argomentativa, dove non si rinuncia alla peculiarità dello stile giornalistico agile e avvincente, che narra e fa sognare o che informa e incuriosisce. Le riviste per ragazzi accompagnano inoltre il cammino della cultura di

<sup>1</sup> Ellen Key, *Barnets aarhundrade*, Stockholm, Bonnier, 1900, tr. it. *Il secolo dei fanciulli*, Torino, Bocca, 1906.

consumo che, a partire dal tardo Ottocento, vede nell'infanzia una nuova frontiera di espansione del mercato<sup>2</sup>, compreso quello editoriale. L'infanzia non è solo al centro di nuove attenzioni educative, ma diviene protagonista degli interessi pubblicitari dell'industria culturale. I giornalini diventano un potenziale serbatoio di mercato che occhieggia al bambino rivolgendosi all'acquirente adulto. In particolare il tema del benessere infantile, della salute fragile e cagionevole dei bambini ancora esposti a tassi ragguardevoli di mortalità nei primi anni di vita, è oggetto di conoscenza, di educazione nelle pratiche di vita quotidiana e di promozione pubblicitaria.

Nei periodici per ragazzi di inizio Novecento la centralità del lettore si realizza anche per via diretta tramite varieguate forme di partecipazione attiva. Le direzioni dei giornali esprimono infatti una chiara intenzionalità educativa ancorata a radici liberali tardo-ottocentesche e concorrono a formare la futura classe intellettuale e dirigente dell'Italia tra le due guerre. Mostrano tuttavia di saper cogliere i tratti del cambiamento in atto particolarmente attraverso la silente ma ben reale domanda educativa dei bambini, che chiedono di poter avere spazi per esprimere la propria interiorità.

In questo panorama di riconosciuta centralità al bambino lettore, sia per via indiretta sia per via diretta, si situa la proposta del "Corriere dei Piccoli" (dal 27 dicembre 1908), molto attenta alla formazione delle infanzie borghesi anche in riferimento a contenuti medico-scientifici, che avrebbero potuto diventare passioni ed evolvere per questa via in possibili crescite professionali della futura classe dirigente. Va però detto che la decifra-

<sup>2</sup> Cfr. Heinz Hengst, *Bambini consumo e gap generazionale*, in *Archivi d'infanzia: per una storiografia della prima età*, a cura di Egle Becchi e Angelo Semeraro, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 107-125.

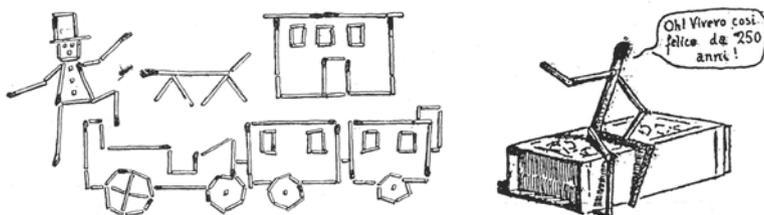
zione delle valenze assegnate a tematiche di argomento medico presenta divergenze tra scrittura creativa e argomentativa sia in termini di visibilità sia in relazione ai messaggi veicolati. Il naturale rapporto con la realtà rende il testo informativo una via pia- na per avvicinare i ragazzi alla medicina. Di conseguenza risulta un canale comunicativo frequentato dalla rivista per quantità e per tipologia di informazione. La costruzione metaforica del testo narrativo è invece spesso lente deformante della realtà e portatrice di messaggi divergenti, specie all'inizio del Novecento, quando inizia ad affermarsi la narrazione fantastica destinata a rompere gli schemi del realismo e a contrapporsi ad esso. Nello scenario narrativo medici e farmaci tendono a perdere le loro valenze di realtà per entrare a far parte di situazioni inverosimili che avvolgono di relativismo anche quanto è in apparenza certo e scientifico.

*Nelle storie fantastiche la medicina non cura*

Nella scrittura narrativa dei primi anni di vita del "Corriere dei Piccoli" la medicina non risulta un tema particolarmente esplorato. Se presente dietro vesti ironiche, la medicina contribuisce a segnare lo spartiacque tra realtà e fantastico, tra ragionamento logico-deduttivo e il procedere narrativo analogico che, all'opposto, spesso conduce verso il moltiplicarsi delle possibilità, a rendere praticabile il paradosso, l'assurdo.

Entro tale orizzonte si individua il racconto a puntate *Le avventure di Fiammiferino* che Luigi Barzini, ben noto inviato del "Corriere della Sera", regalò ai ragazzi italiani dal marzo 1909 al maggio dello stesso anno<sup>3</sup>, riscuotendo il loro entusiastico con-

<sup>3</sup> *Le avventure di Fiammiferino* venne pubblicato sul "Corriere dei Piccoli" nella seconda e terza pagina del settimanale, ovvero nello spazio riservato al romanzo a puntate che proseguiva nel giornalismo per ragazzi la tradizione del *feuilleton*,



1. Luigi Barzini, *Le avventure di Fiammiferino*, "Corriere dei Piccoli", 1909, n. 12, 14 marzo, p. 2, BNB.

senso e anticipando il successo duraturo che di lì a poco avrebbe avuto la pubblicazione del volume (fig. 1).

L'opera è costruita attorno alla continua polarizzazione tra realtà e fantasia e alle considerazioni critiche che da tale contrasto discendono. Ciò è visibile a livello della *fabula*. Sullo sfondo del conflitto russo-giapponese del 1904-1905 si snoda infatti la vicenda fantastica di un omino di fiammiferi. Costruita per gioco da Barzini-personaggio, la buffa figura si anima magicamente e rivela al suo attonito ascoltatore la propria natura: un Haji, lo spirito di un vecchio salice di nome Mikara. L'omino, ribattezzato Fiammiferino dall'autore, chiede immediatamente di accettare

già consolidata in ambito adulto. Il racconto, suddiviso in ventun capitoli, uscì per un totale di otto numeri dal n. 12 del 14 marzo 1909 al n. 19 del 2 maggio 1909. L'opera uscì in volume al termine del 1909 (Luigi Barzini, *Le avventure di Fiammiferino*, Firenze, Bemporad, 1909), continuando ad essere ripubblicata sino al 1970 come quarta ristampa della ventunesima edizione. Tra la pubblicazione a puntate e quella in volume non si riscontrano varianti sostanziali. I mutamenti riguardano gli accorpamenti per lo più ternari dei capitoli in ogni fascicolo del settimanale e la presenza di riassunti all'inizio di ogni puntata, che ovviamente si perdono nella pubblicazione in volume. A livello lessicale si colgono lievi cambiamenti meno colloquiali introdotti nel libro.

che "la realtà divent[i] simile a un sogno"<sup>4</sup> e in tal senso nulla risponde più alla logica del giornalista Barzini, attento a descrivere la verità dei fatti reali. Ma, mentre la parte bambina di Barzini gli permette di accettare come possibile l'impossibile e la sua passione per la cultura orientale di capire la profondità spirituale di quel popolo, non altrettanto può dirsi per gli uomini dei "tempi moderni", che scambiano la voce dell'Haji per l'eco delle montagne<sup>5</sup> mostrando di essere sordi e chiusi nel proprio mondo. La posizione critica barzianiana raggiunge qui il proprio apice identificando chiaramente la modernità con il progresso tecnologico e scientifico della società occidentale, giunta a incombere come un avvoltoio sull'Oriente e a profanarne senza scrupoli l'identità con la crudeltà della guerra. In tal senso la degenerazione violenta del progresso moderno obnubila l'intelligenza stessa dalla quale è stata originata la modernità. Questo processo perverso uccide l'immaginazione, ovvero, come dice Barzini, la modernità "perde tutte le fate, i maghi, gl'incantesimi"<sup>6</sup>. L'autore non è semplicemente un osservatore esterno, ma è inserito nelle contraddizioni e nell'inquietudine culturale del proprio tempo. È già giornalista di chiara fama, specie dopo il celebre *reportage* della corsa Pechino-Parigi seguita in auto insieme al principe Borghese<sup>7</sup>, ma è anche amante del mistero, dei poteri sovranaturali e dello spi-

<sup>4</sup> Luigi Barzini, *Guerra russo-giapponese degli anni 1904-1905: diario di un giornalista italiano al campo giapponese*, vol. I, *Il Giappone in armi*, Milano, Treves, 1916, p. 279. L'opera in realtà riprende Luigi Barzini, *Giappone in armi*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1906 e fa parte dell'assai ampia bibliografia giornalistica elaborata dall'autore negli anni in cui aveva seguito il conflitto russo-giapponese come inviato del "Corriere della Sera".

<sup>5</sup> Barzini, *Le avventure di Fiammiferino*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1909, n. 14, 28 marzo, p. 2.

<sup>6</sup> *Ibidem*, n. 12, 14 marzo, p. 2.

<sup>7</sup> Id., *La metà del mondo vista da un'automobile: da Pechino a Parigi in sessanta giorni*, Milano, Hoepli, 1908.

ritismo<sup>8</sup>: queste passioni allargano la prospettiva narrativa individuando confini più labili tra realtà e fantasia, tra spiegazioni verosimili e più o meno bizzarre di quanto avviene.

Entro siffatte coordinate va collocata l'entrata in scena del buffo medico, il capitano Tasa. Egli fa la propria apparizione in vari momenti della vicenda recitando sempre il medesimo copione. Mosso dall'incredulità di uomo di scienza, scambia per pazzia i presunti dialoghi di Barzini con Fiammiferino e quindi interviene chiedendo al protagonista:

Siete sveglio? - Mi chiese. Sì - risposi sollevandomi.  
 Vi sentite male? Io sono capitano medico. Mi chiamo Tasa. Fate-  
 mi tastare il polso.  
 - Ma sto benissimo.  
 - No. Parlate da solo, dunque siete malato di testa.  
 - Vi assicuro che sto bene.  
 - Mostratemi la lingua.  
 - Nemmeno per sogno - Replicai irritato.  
 - Bene, bene - Concluse il dottor Tasa - Calmatevi. Vedo che siete  
 armato. Fareste bene a consegnarmi la vostra rivoltella e ad ap-  
 plicarvi un poco di ghiaccio sulla testa.  
 - Ma non sono mica pazzo, io!  
 - Uhm, uhm! - E la sua faccia giallastra fece una smorfia che  
 significava: chi sa?  
 - Non parlavo da solo - Affermai per convincerlo.  
 - E con chi parlavate?  
 - Con Fiam... - Non finii la parola ricordando la promessa fatta a  
 Fiammiferino di non rivelare a nessuno la sua presenza.  
 Uhm, uhm! - Scosse il capo e mormorò: - Riposate, e non pensate  
 più a Fiam. Dormite. Vedremo domani.  
 All'indomani mattina, in una stazione, feci finta di scendere e  
 cambiai vagoni per fuggire alle cure del capitano Tasa<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Id., *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino; preceduto da uno studio di C. Lombroso e seguito da molte illustrazioni medianiche*, Milano, Baldini & Castoldi, 1907.

<sup>9</sup> Id., *Le avventure di Fiammiferino*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1909, n. 15, 4 aprile, p. 2.

Dietro questa sorta di divertente siparietto, reiterato e con l'aggiunta del "ghiaccio in testa"<sup>10</sup> per calmare ragionamenti che sembrano sconclusionati, si cela il problema dell'incomunicabilità tra linguaggi e visioni differenti del mondo. Fiammiferino è invisibile allo sguardo razionale del capitano medico e, poiché solo la razionalità è vista come realtà incontrovertibile, le dimensioni esterne alla logica stringente del reale sono apostrofate come "leggende, [...] superstizioni, [...] fantasie"<sup>11</sup> da curare in modo scientifico con la medicina. Il capitano Tasa è espressione lampante della declinazione degenera e ottusa del progresso occidentale in ambito militare, dove si tendono ad applicare schematismi autoreferenziali disinteressati della reale comprensione delle situazioni. Flemmatico e anche un po' burocrate, il medico si contrappone a Barzini-personaggio che non può stare al gioco, si agita e si arrovella nel tentativo di farsi capire e di convincere l'interlocutore della presenza dell'Haji.

Con questo quadro esilarante Barzini-scrittore ottiene la complicità del bambino lettore che non fatica ad accettare le regole del magico e che può sorridere insieme all'autore stesso sull'incredulità

<sup>10</sup> Il capitano Tasa ritorna nel cap. XIX con lievi varianti a un dialogo che diviene rituale: "Sono capitano medico. Mi chiamo Tasa. Fatemi sentire il polso. – Ma sto benissimo! – risposi irritato. – Calma! Ordine del generale – sussurrò sorridendo. Gli porsi la mano. Ascoltò le mie pulsazioni osservando le lancette del suo orologio, poi comandò: – Fatemi vedere la lingua. Gliela mostrai facendogli anche una gran boccaccia. – Contrazioni facciali! – mormorò, e ad alta voce riprese: – Parlate ancora da solo? – No. – Con Fiam? – Lasciatemi in pace, sto bene. – No. Siete malato e debbo curarvi... Un po' di ghiaccio in testa... – Non ho ghiaccio. – L'ho io. Usci, prese dalle borse della sua sella un blocco di ghiaccio, me lo pose sul capo, ve lo legò ben bene, e mi disse, salutandomi: – Tornerò più tardi. Per due giorni fui condannato a quel supplizio, che mi fece venire il più terribile raffreddore della mia vita". Luigi Barzini, *Le avventure di Fiammiferino*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1909, n. 18, 25 aprile, p. 3.

<sup>11</sup> Id., *Le avventure di Fiammiferino*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1909, n. 19, 2 maggio, p. 3.

del buffo capitano Tasa. Di certo il solco tracciato tra mondo scientifico e fantastico non è ricomposto nemmeno nella conclusione del romanzo. Le ultime parole sono sempre quelle di Tasa e ritornano a sottolineare con ironia tale inconciliabilità: “Sono capitano medico. Mi chiamo Tasa. Fatemi sentire il polso... Mostratemi la lingua... Ghiaccio in testa...”<sup>12</sup>. Al dialogo si sostituisce il monologo ripetitivo e sordo perché chiuso entro una visione unilaterale e riduttiva.

La linea di crisi dell'uomo primo novecentesco nei confronti delle scienze razionali prospettata in *Fiammiferino* continua sul “Corriere dei Piccoli” delle origini in alcuni testi di Sergio Tofano. Nel 1910 compare sul celebre giornalino milanese un simpatico testo in rima accompagnato da vignette dal titolo *Vocazioni in erba*. Si tratta di quattro quadri scritti e disegnati da Sergio Tofano che avvia in quei primi anni la propria collaborazione, firmando svariate novelle e relative immagini con la nota chiave di violino riconoscibile nei disegni e con lo pseudonimo *Sto a pedice dei testi*<sup>13</sup> (fig. 2). In brevi strofe di versi novenari e set-

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Tofano iniziò a collaborare al “Corriere dei Piccoli” nel 1909 con il racconto *Gerarchia d'abiti*, al quale fecero seguito una trentina di altri racconti brevi distribuiti tra il 1910 e il 1917. Il 1917 segnò la svolta con l'ideazione del celebre fumetto del Signor Bonaventura, il personaggio più longevo del settimanale di via Solferino: le sue avventure continuarono fino alla morte di Tofano nel 1973. I racconti brevi pubblicati sul “Corriere dei Piccoli” nel corso del secondo decennio del Novecento, sarebbero poi stati raccolti in: Sto, *Storie di cantastorie*, Milano, Vitagliano, 1920; Sto, *I cavoli a merenda*, Milano, Vitagliano, 1920. Per un inquadramento critico sull'autore si vedano, in particolare: *Una linea di sorriso*, a cura di Paola Pallottino, Bologna, Cappelli, 1978; *Una storia lunga un milione. Disegni, fotografie, spettacoli di Sergio Tofano*, a cura di Gilberto Tofano, Roma, Bulzoni, 1980; *Bonaventura. I casi e le fortune di un eroe gentile*, a cura di Hamelin, Roma, Orecchio Acerbo, 2007; Ilaria Filograsso, *Sergio Tofano e il signor Bonaventura*, in *Il “Corriere dei Piccoli” in un secolo di riviste per ragazzi*, a cura di Renata Lollo, Milano, Vita e Pensiero, 2009, pp. 87-104; Giovanna Ginex, *Il “Corriere dei Piccoli”. Carte e disegni (1906-1970)*, in *Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*, a cura di Giovanna Ginex, Milano, Fondazione Corriere della Sera-Skira, 2009, p. 88.

## VOCAZIONI IN ERBA



IL CHIRURGO

Lionello col bernoccolo è nato del dottore; son gli studi anatomici il voto del suo cuore.

E sfoga l'estro clinico intanto con passione, facendo ai suoi giocattoli la vivisezione.



IL PALLONCINO DIETANTE

Piero, che vuol distruggere dei topi la genia, se arriva un topo a prendere esulta d'allegria.

Di questo sport innocuo vedrem con gli anni i frutti, chè un giorno saprà in trappola prendere i farabutti.



IL COMMERCIANTE

Gastone, quando trovasi a corto di denari, va dal vecchietto a vendere atlanti e dizionari.

Così d'affari e calcoli acquista gran perizia, fa del commercio pratica, e al traffico s'inizia.



L'AVIATORE

Giorgio, che ai dirigibili ammira e invidia il volo, salendo in cima all'albero sollevasi dal suolo.

Ma, ahimè! che il ramo rompesi, ed ei può l'emozione provar dell'aeronauta che caschi dal pallone.

Sto.

tenari alternati offre rapidi e briosi tratti delle seguenti professioni maschili emergenti: il chirurgo, il poliziotto dilettante, il commerciante, l'aviatore. Le scelte non sono accidentali, bensì in linea con l'impostazione data alla rivista: educare le infanzie borghesi italiane. È posto l'accento sulla progettazione maschile del proprio sé in crescita, mentre non è nemmeno lontanamente sfiorata la possibilità che anche le bambine possano affacciarsi ad altri saperi in maniera costruttiva. Si trattano ora attività non collegate alle tradizionali *humanae litterae*, quanto semmai al sapere scientifico e tecnologico. Tali professioni testimoniano la fiducia nel progresso di tardo positivismo nelle varie declinazioni tra sapere e saper fare sottovalutando l'apporto della ricerca e dei risultati al femminile. In questo orizzonte si valorizza in modo coerente la professione del chirurgo e non genericamente del medico. Sergio Tofano presenta l'evidenza del nuovo con l'ironia che gli è propria:

Lionello col bernoccolo  
 È nato del dottore;  
 son gli studi anatomici  
 il voto del suo cuore.  
 E sfoga l'estro clinico  
 intanto con passione,  
 facendo ai suoi giocattoli  
 la vivisezione<sup>14</sup>.

Della professione Tofano prefigura al lettore l'azione medica sui corpi del tavolo anatomico, ma da poeta sposta immediatamente l'attenzione al più rassicurante gioco infantile che "vivisezione" senza angoscia i giocattoli, in particolare con l'esercizio di montaggio e smontaggio di pezzi di bambole.

<sup>14</sup> Sto, *Vocazioni in erba*, "Corriere dei Piccoli", 3, 1910, 10, 6 marzo, p. 7.

Ma se l'entrata nel sogno dei ragazzi qui si giustifica come proiezione di sé nel futuro, la presenza della medicina nelle successive storie di Tofano acquisisce man mano una valenza derisoria e di sostanziale sfiducia nella razionalità che essa contribuisce a rappresentare. La medicina ritorna infatti a più riprese nelle novelle ironiche di Tofano (prima della celebre invenzione del signor Bonaventura del 1917) con il tratto comune e stereotipico dello spauracchio infantile nei confronti del medico dinanzi all'apparire della sua figura apparentemente austera, seguita dalla rassicurante e miracolosa guarigione da mali immaginari. Ne è un esempio il racconto *Le tre operazioni del dottor Abbiabbe*<sup>15</sup> dove si assiste all'intervento ripetuto di Abbiabbe "medico famosissimo" e "umanitario"<sup>16</sup> che riuscì a guarire la piccola Simona da posture sgraziate del volto senza dover ricorrere materialmente al bisturi ma solo prospettandone l'utilizzo. Oppure ne *La storia del dente di Vanda*<sup>17</sup>, la caduta di un dentino deciduo non avviene con improbabili stratagemmi meccanici (un filo attaccato al dente e ancorato alla porta che con l'apertura di quest'ultima avrebbe strappato il dente dondolante), ma per paura del dolore che la protagonista avrebbe provato facendo strappare il dente da altri. Le trovate paradossali di Tofano in questi primi racconti brevi insistono nel prospettare una rappresentazione ironica della medicina che non guarisce il malato per intervento diretto ma per via indiretta, incutendo paura. Si guarisce trovando le risorse in se stessi e non per fiducia nei confronti del progresso scientifico che l'intervento medico dovrebbe incarnare. Si tratta di un paradigma

<sup>15</sup> Id., *Le tre operazioni del dottor Abbiabbe*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 23, 5 giugno, p. 2.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Id., *La storia del dente di Vanda*, "Corriere dei Piccoli", 3, 1911, n. 45, 5 novembre, p. 7.

interpretativo che Sto mette a punto man mano nei suoi racconti, mostrando un interessante snodo nel testo *Quel che successe ad Aniceto*, del 1912<sup>18</sup>, prima di approdare alla più matura e al tempo stesso amara rappresentazione di questo tema nel *Romanzo delle mie delusioni*, del 1917.

In *Aniceto* l'autore offre uno spaccato ironico attorno alle scienze positive rappresentate qui dall'educazione e dalla medicina. Il percorso di crescita del piccolo Aniceto è infatti funestato da una famiglia incapace di individuare un orientamento educativo coerente per il bambino, con il conseguente atteggiamento di delega a sei istitutrici di nazionalità e lingue diverse le quali, sovrapponendosi tra loro in modo disordinato e in agguerrita competizione, provocano il pressoché completo mutismo del giovane e spaesato educando. Di fronte al fallimento educativo occorre intervenire con il rimedio medico. Ecco inserirsi sei medici di nazionalità diverse, ciascuno convinto delle proprie cure, prospettate a guisa di torture ai danni del malcapitato paziente che, mosso dal disperato spavento, si ribella acquistando, nel mentre, la favella.

Il risultato è non a caso definito miracoloso, non già per ritrovati medico-scientifici e nemmeno in virtù dell'educazione. Aniceto guarisce perché acquisisce consapevolezza in se stesso e infatti lo snodo della ribellione si innesca a partire dalla seguente riflessione del protagonista: "Perbacco, mi pare che prima di divertirsi a questo modo sopra di me, avrebbero potuto chiedere il mio parere!"<sup>19</sup>.

Il processo di messa in discussione dei riferimenti educativi adulti richiama altre opere e autori del periodo come Vamba

<sup>18</sup> Id., *Quel che successe ad Aniceto*, "Corriere dei Piccoli", 4, 1912, n. 16, 21 aprile, pp. 10-11.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 10.

con il suo *Giornalino di Gian Burrasca*<sup>20</sup>. In Tofano il dubbio che attanaglia l'uomo novecentesco alla ricerca di un senso del vivere e incerto nell'educare le nuove generazioni è presentato entro i confini di un linguaggio pacato e raffinato. L'autore non scade mai nel grottesco e mostra il desiderio di veder riconosciuta l'autenticità dell'infanzia nella propria naturalezza non sempre allineata entro le categorie adulte. Tofano non fornisce tuttavia una risposta univoca. Ama sollevare questioni contraddittorie e prospetta diverse vie collocandosi sul sentiero dell'umorismo pirandelliano. Così ciascuno dei medici "menò vanto della guarigione come opera sua e se ne andarono tutti tronfi e pettoruti, ad eccezione del russo che, incastrato nel secchio d'acqua, dovette essere portato via in carrettella"<sup>21</sup>. E Aniceto, che si accorge di conoscere ben sei lingue come sei sono state le istitutrici che gli hanno parlato nel tempo, si guadagna il posto di "bidello in una scuola di lingue"<sup>22</sup>. Lo scioglimento finale rimette al centro, come uniche costanti, il paradosso e la semplicità del vivere il momento presente, bandisce qualsiasi presunzione di un sapere saccente ed esibito del quale medici ed educatori sono qui i protagonisti.

*Quel che successe ad Aniceto* è una sorta di anticipazione di quanto poi Sto mette a tema nel 1917 nel *Romanzo delle mie delusioni*<sup>23</sup>. Ritorna infatti il difficile rapporto educativo tra il protagonista, Benvenuto, e i suoi genitori e il profilarsi di una via

<sup>20</sup> Sul tema della crisi dei riferimenti educativi adulti nella letteratura per l'infanzia di primo Novecento si rinvia a Sabrina Fava, *Piccoli lettori del Novecento. I bambini di Paola Carrara Lombroso sui giornali per ragazzi*, Torino, Sei, 2015, pp. 27-57.

<sup>21</sup> Sto, *Quel che successe ad Aniceto*, "Corriere dei Piccoli", 4, 1912, n. 16, 21 aprile, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Il *romanzo delle mie delusioni* uscì a puntate sul "Corriere dei Piccoli" dal n. 39 del 30 settembre 1917 al n. 43 del 28 ottobre 1917. La puntata di conclusione del romanzo segna anche la prima comparsa delle vignette del *Signor Bonaventura*. Il romanzo sarebbe stato raccolto in volume nel 1925 da Mondadori e sarebbe stato ripubblicato da Einaudi nel 1977.

alternativa impersonata dal bizzarro precettore Palmiro Mezzanella. Costui riesce infatti a incidere sul ragazzo chiedendogli di aderire alla logica delle fiabe e di entrare a vivere le situazioni paradossali e assurde che i personaggi di ciascuna fiaba presentano. Tra i capovolgimenti delle trame narrative tradizionali vi è anche l'incontro con la Bella Addormentata nel bosco che soffre d'insonnia. "E che razza d'insonnia! Un'insonnia ribelle a tutte le cartine di bromuro e a tutti i decotti di papavero. Neanche col cloroformio s'è mai potuta addormentare"<sup>24</sup>.

L'autore si sofferma sulla resistenza della malattia a qualsiasi rimedio medico nominando preparati e principi attivi adoperati nei farmaci e ribadendo che "tutti i medici del mondo hanno invano sperimentato i loro narcotici"<sup>25</sup>. Ancora una volta la medicina perde il suo ruolo di salvaguardare la salute umana e di porre le condizioni per la ricerca di una possibile felicità, mentre ci si lancia "alla ventura"<sup>26</sup> per trovare la stessa fata che aveva fatto l'incantesimo dell'addormentamento della corte affinché ponga rimedio al fenomeno di insonnia collettiva. Non è dunque la medicina a risolvere i mali dell'uomo ma la fatalità della magia, come Tofano fa dire in un altro passaggio a Palmiro Mezzanella, l'unico convinto che la realtà sia quella fantastica e magica:

Non vi disperate, brava gente. [...] Se la scienza umana è stata impotente, c'è ancora la scienza magica, l'unica scienza in cui è lecito aver fiducia. C'è streghe, al mondo, che la sanno più lunga di tutti i dottori laureati, patentati e matricolati, e i loro sortilegi ottengono miracoli che i rimedi della nostra povera farmacopea neanche sognano<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Sto, *Il romanzo delle mie delusioni*, "Corriere dei Piccoli", 9, 1917, n. 40, 7 ottobre, p. 8.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Sto, *Il romanzo delle mie delusioni*, "Corriere dei Piccoli", 9, 1917, n. 42, 21 ottobre, p. 7.

Ma a fronte di vecchie nonnine come quella di Cappuccetto Rosso (per la quale si era sperato nel salvataggio da parte di una strega che si risolse con lo sgonfiamento magico della pancia abnorme ma nel contempo nella morte della povera anziana)<sup>28</sup>, o a Cenerentola, affetta da "elefantiasi progressiva" e destinata a diventare un mostruoso pachiderma<sup>29</sup>, Benvenuto non vede possibilità di soluzioni per lui accettabili. Il mondo delle fiabe chiede di aderire al paradosso ma non offre in cambio chiavi per modificare la logica della realtà, né dà garanzia di lieto fine. Per questo Benvenuto è deluso sia dal fantastico sia dalla realtà alla quale tuttavia decide di ritornare, rassegnato ad accettarne l'immobilismo che per lui significa la quarta bocciatura "all'esame di licenza elementare"<sup>30</sup>. E la sorte non è più benevola con il trasognato precettore Mezzanella che nella vita avrebbe "accettato un posto di bidello in una scuola di scienze positive"<sup>31</sup>. L'orizzonte educativo non viene riconosciuto nel proprio valore ma declassato a livello di custodia o di sorveglianza.

Nel testo, dietro la leggera ironia della parola, si scorge l'ombra del nichilismo e della desolante incertezza verso il futuro. Quando *Il romanzo delle mie delusioni* iniziò a essere pubblicato, l'Italia viveva la logorante guerra di trincea dal 1915 e l'ultima puntata uscì all'indomani della disfatta di Caporetto. In qualche modo la delusione verso il presente e la rinuncia a pensare in senso progettuale erano segno dei tempi, e il rifugio garbato nell'ironia un'amara ed estrema forma di autodifesa.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Sto, *Il romanzo delle mie delusioni*, "Corriere dei Piccoli", 9, 1917, n. 43, 28 ottobre, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

*Educare e curare tra articoli informativi e pubblicità*

Mentre nei primi anni di vita del "Corriere dei Piccoli" il linguaggio narrativo vede affacciarsi qualche posizione di scetticismo verso le scienze mediche, il settimanale non manca di rivolgersi al lettore bambino desideroso di conoscere, di scoprire le pieghe più nascoste e inconsuete del mondo che lo circonda. Sazia la sete di fantastico dei lettori ma nel contempo sa abilmente muovere le corde della conoscenza ricercata e affatto banale sapendo di rivolgersi a infanzie benestanti, alfabetizzate e istruite, che inseguivano sulle riviste quelle originali novità di taglio giornalistico che in genere non trovavano nei libri scolastici.

Di istruzione divertente si può parlare a proposito di una serie di articoli che presentano attraverso il metodo sperimentale i risultati di ricerche di laboratorio atte a sottolineare la presenza del mondo invisibile dei batteri e dei microbi pericolosi per la salute del bambino. Mentre si mostrano nelle fotografie "i microbi contenuti nella parte gommata di un francobollo veduti al microscopio"<sup>32</sup> oppure i "microbi cinematografati"<sup>33</sup> da macchinari all'avanguardia o ancora i globuli bianchi, le sentinelle di difesa<sup>34</sup>, si offrono ai bambini le prove tangibili di quanto siano importanti per il benessere dell'organismo comportamenti quotidiani igienici come quello di non leccare i francobolli. Metodi e strumenti scientifici sono dunque alleati della medicina per dimostrare le efficaci potenzialità del progresso per la salute umana. In altri casi il metodo sperimentale è segnalato per inusuali quanto pericolosi giochi scientifici. È il caso dell'articolo sulla tassidermia *Imbalsamazione spicciola*<sup>35</sup>, che non si limita a spiega-

<sup>32</sup> *Non leccate i francobolli*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 18, 1 maggio, p. 2.

<sup>33</sup> *I microbi cinematografati*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 35, 28 agosto, p. 6.

<sup>34</sup> *I carabinieri dell'organismo*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 47, 27 novembre, p. 2.

<sup>35</sup> E. Carbone, *Imbalsamazione spicciola*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 30, 24 luglio, p. 6.

re e a delineare in che cosa consista il processo, ma invita i lettori a realizzare in proprio ali di uccello imbalsamate per decorare cappellini da signora alla moda. Nella descrizione del processo tassidermico si fa uso di formalina acquistata per pochi soldi dal farmacista. Nulla si dice sulla pericolosità cancerogena della sostanza poiché al tempo non era nota, mentre ci si limita ad avvertire su una generica irritabilità respiratoria e si forniscono le seguenti precauzioni d'uso:

Bagno con questa formalina un bioccolo di bambagia, avendo cura di tenere la boccetta ben lontana dal naso: infatti la formalina svapora rapidissimamente e il vapore sale per le narici, vi pizzica il naso e la gola, e vi fa lagrimare<sup>36</sup>.

Il tema e lo stile dell'articolo sono senz'altro intriganti nell'interessare e divertire un pubblico di potenziali imbalsamatori o comunque di scienziati *in pectore*, ai quali la rivista guardava con attenzione formativa.

La fisiologia è invece implicata in altri articoli dove ad esempio si tratta del riso infantile<sup>37</sup> nelle svariate forme che vanno dal sorriso solo accennato, al "sorriso triste e il sardonico"<sup>38</sup> fino alla risata irrefrenabile, e dove si distingue tra manifestazioni accettabili socialmente e altre riprovevoli, come la risata sguaiata e senza contegno. In altri casi si parte da essenziali spiegazioni di fisiologia per sottolineare l'importanza di posture corrette nel camminare<sup>39</sup> o nel respirare<sup>40</sup> al fine di evitare patologie a carico del sistema scheletrico o di quello respiratorio, o ancora si ap-

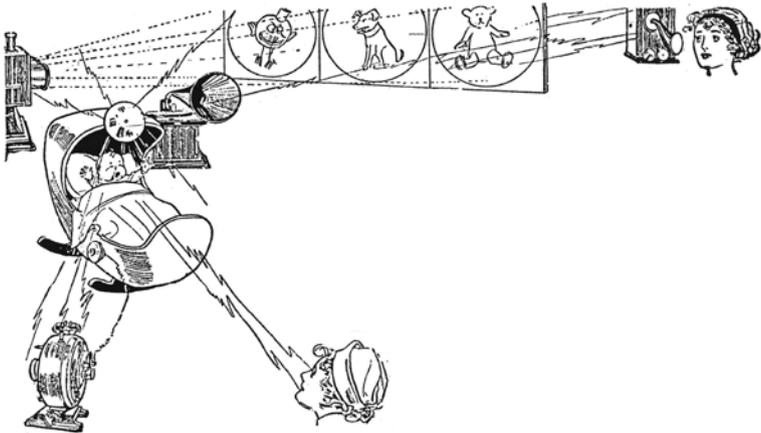
<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Perché ridono?*, "Corriere dei Piccoli", 3, 1911, n. 14, 2 aprile, p. 5.

<sup>38</sup> *I segreti e il meccanismo del riso*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1909, n. 38, 12 settembre, p. 5.

<sup>39</sup> G. Mas, *Questioni... pedestri*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 14, 3 aprile, p. 4.

<sup>40</sup> *Come si impara a respirare*, "Corriere dei Piccoli", 2, 1910, n. 8, 20 febbraio, p. 12.



3. [s.a.], *L'auto-fono-cinema-culla*, "Corriere dei Piccoli", 1912, n. 14, 7 aprile, p. 11, BNB.

profondisce il problema dell'insonnia identificando possibili rimedi<sup>41</sup> e si prospetta una futuristica *auto-fono-cinema-culla* come soluzione tecnologica per l'addormentamento del neonato<sup>42</sup> (fig. 3). È dunque messa in evidenza la correlazione tra la conoscenza medico-scientifica e la correttezza comportamentale come nuovo sviluppo del sapere per contribuire all'educazione della persona nell'accezione più larga di benessere psico-fisico e di crescita progettuale regolata. A questo scopo concorre almeno in parte anche il linguaggio pubblicitario che entra da subito nel "Corriere dei Piccoli": è espressione della modernità comunicativa adottata dalla rivista che si colloca nel panorama dell'epoca come punto di riferimento della nascente industria culturale. Nelle pubblicità l'infanzia è protagonista riconosciuta non tanto di accattivanti

<sup>41</sup> *La macchina per dormire*, "Corriere dei Piccoli", 4, 1912, n.7, 18 febbraio, p. 2.

<sup>42</sup> *L'auto-fono-cinema-culla*, "Corriere dei Piccoli", 4, 1912, n. 14, 7 aprile, p. 11.

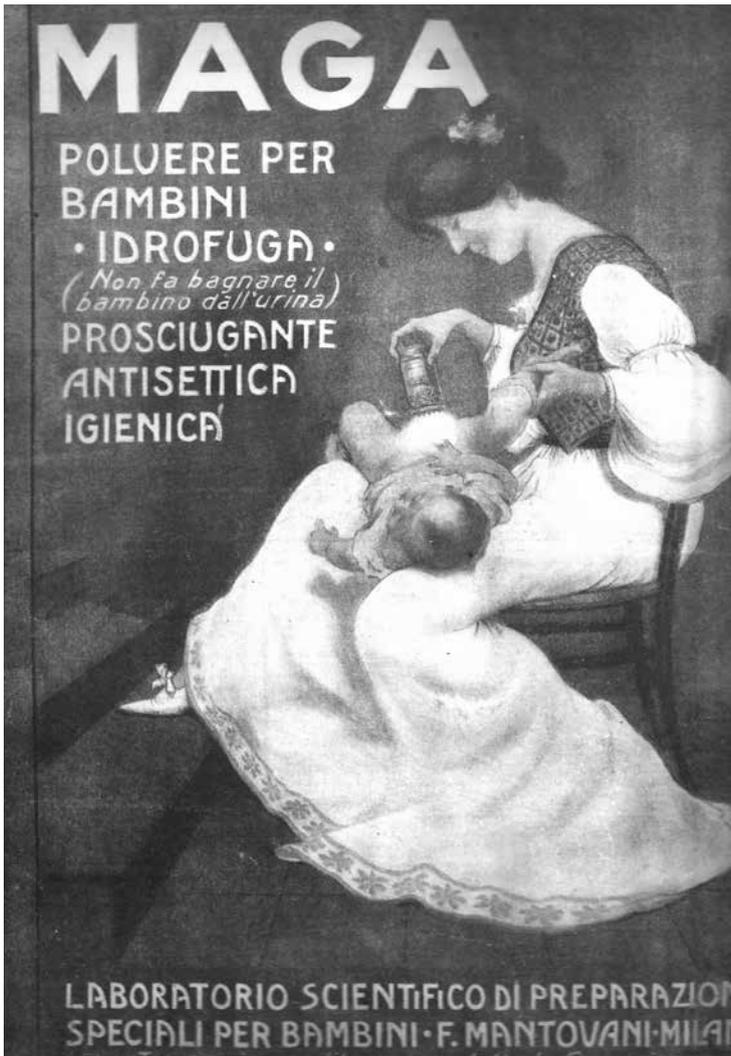
balocchi, come forse si potrebbe pensare, quanto semmai di prodotti alimentari e di preparati medici per preservarne la salute. Il giornalino è acquistato e letto in famiglia in una scambievole relazione tra adulti e bambini, pertanto le *réclames* guardano nel contempo all'acquirente adulto e al consumatore infantile, esercitano potere persuasivo sull'infanzia tramite la cura delle immagini dai seducenti colori e tratti Liberty e lanciano slogan informativi ai genitori invogliandoli a far uso di nuovi e promettenti prodotti. Si pensi ad esempio alla raffinata immagine di una mamma in eleganti abiti dalle curve sinuose mentre si prende cura dell'igiene del proprio neonato per pubblicizzare "Maga, la polvere per bambini idrofuga"<sup>43</sup>, ovvero un borotalco (fig. 4).

Sono poi frequenti le inserzioni pubblicitarie relative a preparati farmaceutici contro "la tosse asinina"<sup>44</sup> o forme di raffreddamento oppure sull'"acqua miracolosa" di Salsomaggiore Terme<sup>45</sup>. In genere il linguaggio pubblicitario è evocativo dal punto di vista del messaggio iconico, mentre adotta un registro verbale prevalentemente informativo, segno dell'importanza attribuita alla conoscenza specifica del prodotto rispetto al potere persuasivo del messaggio in sé. Il potenziale acquirente ha fiducia nel linguaggio della scienza e nella sua serietà e non ha bisogno di essere conquistato tramite altri e più sofisticati mezzi comunicativi. La centralità del bambino nei pensieri e nelle attenzioni dei genitori è già un dato di fatto e dunque pare sufficiente l'ampliamento informativo delle conoscenze adulte. Va tuttavia segnalato che tale quadro di riferimento è destinato a mutare con la Prima guerra mondiale. In uno scenario

<sup>43</sup> *Maga, polvere per bambini*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1908, n. 1, 27 dicembre, p. 20.

<sup>44</sup> *Tosse asinina*, "Corriere dei Piccoli", 7, 1915, n. 33, 15 agosto, p. 4

<sup>45</sup> *Salsomaggiore per i bambini*, "Corriere dei Piccoli", 1, 1908, n. 1, 27 dicembre, p. 19.

A black and white advertisement for 'MAGA' baby powder. The top half features the brand name 'MAGA' in large, bold, white letters. Below it, the text 'POLVERE PER BAMBINI' is followed by '• IDROFUGA •' and a smaller line of text in italics: '(Non fa bagnare il bambino dall'urina)'. Further down, the words 'PROSCIUGANTE', 'ANTISETTICA', and 'IGIENICA' are listed in bold, white capital letters. The central image shows a woman in a long, light-colored dress with a patterned bodice, sitting and holding a baby. She is holding a small container of powder and appears to be applying it to the baby. The bottom of the advertisement contains the text 'LABORATORIO SCIENTIFICO DI PREPARAZIONI SPECIALI PER BAMBINI - F. MANTOVANI - MILANO' in white capital letters.

**MAGA**

POLVERE PER  
BAMBINI  
• IDROFUGA •  
*(Non fa bagnare il  
bambino dall'urina)*  
PROSCIUGANTE  
ANTISETTICA  
IGIENICA

LABORATORIO SCIENTIFICO DI PREPARAZIONI  
SPECIALI PER BAMBINI - F. MANTOVANI - MILANO

4. [s.a.], *Maga, polvere per bambini*, "Corriere dei Piccoli", 1908, n. 1, 27 dicembre, p. 20, BNB.

di evidente incertezza e paura per la vita stessa, il linguaggio pubblicitario inizia a coinvolgere anche i toni della persuasione rivolgendosi direttamente al bambino. Ciò si registra mediante i personaggi delle vignette, come nel caso di "Pinocchio si fa aviatore per aiutare i suoi fratellini di Trieste che soffrono e li fa ingrassare con l'Eutrofina"<sup>46</sup>. Il ricostituente diventa possibile orizzonte di speranza, non già a portata di mano e nelle possibilità di acquisto, bensì si può presentare come dono provvidenziale che piove dal cielo per riportare la gioia di vivere prima dell'auspicata liberazione militare dei territori sotto il dominio austriaco. Anche le pubblicità, come peraltro si è visto a proposito delle narrazioni, risentono dei profondi cambiamenti socio-politici collegati alla Grande guerra e, nel trasformare il loro linguaggio, testimoniano il declino dell'età giolittiana e con essa anche il modificarsi della diffusa percezione ottimistica verso il progresso dei tempi moderni.

*Da piccoli lettori a futuri medici e crocerossine*

Le esperienze del "Corriere dei Piccoli" hanno mostrato l'ampliamento dello spazio assegnato alla partecipazione viva del lettore che era già comparso<sup>47</sup> sulle riviste dell'Ottocento. Le rubriche, pensate per guidare il bambino a dar voce al proprio mondo, si arricchiscono della vita infantile a tal punto da non reggere più come contenitori di frammenti di vita, ma da trasformarsi rapidamente in volani di relazioni e di iniziative che

<sup>46</sup> Nasica, *Pinocchio*, "Corriere dei Piccoli", 7, 1915, n. 33, 15 agosto, p. 12.

<sup>47</sup> Ad esempio sul "Giornale per i bambini", fondato da Ferdinando Martini nel 1881, l'opportunità di dialogo con i lettori nell'apposito spazio della "posta con i lettori" era stata protagonista nel decretare gli sviluppi del capolavoro colodiano *Storia di un burattino*. I lettori non furono disposti a veder morire tragicamente impiccato il loro burattino e con le loro proteste contribuirono a convincere l'autore a ideare un seguito diverso della vicenda.

si irradiano ben oltre le stesse pagine delle riviste. Le riviste divengono così delle piazze virtuali *ante litteram* dove è comunque possibile rintracciare i volti reali dei lettori, i loro nomi e i loro vissuti.

Nel “Corriere dei Piccoli” diversi bambini borghesi appartenenti al mondo medico, scrivono alla Zia Mariù nella pagina della “Corrispondenza” e condividono con lei la straordinaria esperienza della costituzione delle “bibliotechine per le scuole rurali”. Sulle colonne della rubrica, tra le molteplici attività intraprese dai ragazzi per raccogliere i fondi necessari alla costituzione di ciascuna bibliotechina per le scuole rurali composta da dieci libri, è nominata una pesca di beneficenza organizzata dalle sorelle Gatti di Firenze<sup>48</sup>. Tale narrazione permette di conoscere una cerchia allargata di lettori del “Corriere dei Piccoli” appartenenti a famiglie del mondo medico-accademico, impegnate in politica e inclini a orientare i figli verso un attivo impegno sociale. Nel caso specifico, le promotrici della pesca erano le cinque figlie di Girolamo Gatti, direttore del Gabinetto di patologia a Firenze e più tardi senatore del Regno<sup>49</sup>. Ma a quella pesca di beneficenza partecipava anche Gina Lustig, a sua volta figlia di Alessandro Lustig, patologo di chiara fama<sup>50</sup>. Un profilo analogo riguarda Lina Franchetti, figlia di Umberto

<sup>48</sup> Si trattava di Flora, Andreina (detta anche Bice), Laura (detta Lalla), Lidia e Livia. Zia Mariù, *Corrispondenza*, “Corriere dei Piccoli”, 3, 1911, n. 20, 14 maggio, p. 15, riportato nel dettaglio in Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, cit., pp. 287-289.

<sup>49</sup> Girolamo Gatti, docente universitario di medicina a Firenze e figura politica di rilievo dal 1897 al 1943. Cfr., *Girolamo Gatti* in Archivio storico del Senato, consultabile on line [www.senato.it](http://www.senato.it).

<sup>50</sup> Alessandro Lustig era accademico dei Lincei e promotore di campagne antimalariche in Sardegna. Divenne senatore dal 1911 fino alla morte avvenuta nel 1937. Cfr. *Alessandro Lustig Piacuzzi*, in Archivio storico del Senato, disponibile on line [www.senato.it](http://www.senato.it).

Franchetti, libero docente di clinica pediatrica a Firenze e in seguito direttore dell'ospedale Mayer<sup>51</sup>.

Il panorama si amplia ulteriormente e tra le convitate alla "pesca spettacolosa" di casa Gatti, Zia Mariù nomina una certa Paola Pomarella, altrove chiamata Paoletta Pom<sup>52</sup>. Si trattava in realtà di Paola Levi, secondogenita di Giuseppe Levi, professore universitario di anatomia, allievo di Alessandro Lustig<sup>53</sup> e maestro di ben tre futuri premi Nobel per la medicina e tra loro compagni di studi: Rita Levi Montalcini, Renato Dulbecco e Salvatore Luria<sup>54</sup>. Nel primo dopoguerra i Levi si trasferirono a Torino, dove Giuseppe Levi divenne collega universitario di Mario Carrara<sup>55</sup>, il marito di Paola Lombroso e anche per questo motivo le famiglie consolidarono la loro amicizia e il loro antifascismo.

Il caso di Paola Pom introduce a esplorare la cerchia sempre più nutrita di lettori di Zia Mariù gravitanti attorno al mondo medico e accademico. Ciò favorisce anche il delinearsi di una geografia di appartenenze non certo isolate nel territorio toscano. Si identifica un asse ideale Firenze-Torino al quale appartengono numerosi altri figli di medici. Essi non sono semplicemente lo specchio delle relazioni amicali e professionali di casa Lombroso,

<sup>51</sup> Cfr. Massimo Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoah*, Firenze, Giuntina, 2003, p. 78; Liliana Picciotto Fargion, *I giusti d'Italia: i non ebrei che salvarono gli ebrei (1943-1945)*, Milano, Mondadori-Yad Vashem, 2006, pp. 102-103.

<sup>52</sup> Cfr. Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, cit., pp. 289-294.

<sup>53</sup> Ennio Pannese, *Giuseppe Levi*, in *DBI*, vol. 64, pp. 766-769.

<sup>54</sup> Sulla conoscenza e amicizia tra gli allievi e il loro professore Giuseppe Levi si veda nel dettaglio Rita Levi Montalcini, *Elogio dell'imperfezione*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 46-48; 57-119. E quanto riportato più ampiamente in Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, cit., pp. 290-291

<sup>55</sup> Il trasferimento a Torino avvenne nel 1919 dopo alcuni anni di insegnamento nelle università di Sassari e di Palermo. Ennio Pannese, *Giuseppe Levi*, cit.

ma costituiscono il ritratto di una porzione di classe borghese intellettuale, per lo più ebraica, che dal Risorgimento si era integrata nel tessuto culturale del paese e aveva dimostrato in ambito scientifico i frutti tangibili di radicate abitudini allo studio e all'approfondimento culturale come prassi del vivere quotidiano e di conservazione dell'identità culturale di appartenenza. La consuetudine educativa di accostare i bambini piccoli alla lettura per essere se stessi, prima che per sapere, si collega alla gratuità di un tempo libero occupato da interessi intellettuali tra i quali rientra anche l'attenzione per la solidarietà sociale.

La curvatura medico-scientifica di una buona parte di famiglie degli aiutanti di Zia Mariù mostra l'influenza esercitata dalla cultura igienico-medica, la quale contribuì a plasmare un *modus operandi* forse ancor prima di potersi manifestare in vocazione professionale.

L'impegno solidaristico verso infanzie meno fortunate non è dunque solo la conseguenza di un tenore socio-economico benestante, ma si intreccia con una condotta di vita giovanile nutrita di cultura e di etica di derivazione positivistica che si traduce in attenzione per la salute sociale.

A tal riguardo i nomi incontrati nella "Corrispondenza" sono molteplici: oltre a quelli già ricordati, si possono aggiungere quelli dei fratelli Leonardo, Mimma e Lydia Herlitzka, cresciuti in una famiglia di medici e, almeno per quanto riguarda Leonardo, destinato a ricalcare le stesse orme. Angelo Rabbeno divenne professore di fisiologia sperimentale a Torino, mentre la sorella Virginia continuò ad affiancare l'operato della Lombroso sul "Bollettino" anche dopo il matrimonio con Leone Lat-tes, docente universitario di antropologia criminale e discepolo di Lombroso<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, cit., p. 296.

Il caso di Virginia Rabbeno lascia emergere la condizione femminile che avrebbe accomunato diverse abbonate del "Corriere dei Piccoli" prima e del "Bollettino" poi. Difficilmente per le ragazze erano aperte le porte agli studi in medicina, ma più facilmente accadde loro di sposare medici, continuando poi ad operare nel sociale ed educando agli stessi valori i propri figli<sup>57</sup>, consentendo alle generazioni successive di realizzare un vero e proprio passaggio di testimone.

All'interno dello scenario tratteggiato di lettori sensibili e dediti all'educazione e alla medicina si segnala anche la presenza di varie abbonate che militarono nei ranghi della Croce Rossa Italiana. La guerra in Libia fu la prima occasione di impegno al fronte per infermiere volontarie che intesero affermare una mutata immagine del ruolo sociale della donna. Nella cura del soldato coesistevano attenzione educativa e medica. Tra costoro si registra il nome di Elisa Majer Rizzioli che nella "Corrispondenza" era stata nominata tra le giovani donne veneziane aiutanti della più nota Lea Toma<sup>58</sup>.

Durante la Prima guerra mondiale la presenza femminile diventa elemento di rilievo e di assoluta discontinuità rispetto al passato. Diverse crocerossine erano state lettrici del "Corriere dei Piccoli": erano passate dall'impegno fattivo nella promozione della lettura in tempo di pace alla dedizione nella cura dei feriti in tempo di guerra, strutturando la loro identità

<sup>57</sup> Si fanno qui di passaggio i nomi di Elena e di Adriana Segre, oppure di Isa Errera. Sulla loro biografia e operato si rinvia a Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, cit., pp. 296-297.

<sup>58</sup> Sul ruolo delle crocerossine nella guerra in Libia e durante la Grande guerra si veda Paolo Scandaletti, Giuliana Variola (a cura di), *Crocerossine nella grande guerra. Aristocratiche e borghesi nei diari e negli ospedali militari. Una via all'emancipazione femminile*, Udine, Gaspari Editore, 2008. Per approfondimenti sulla figura e sul ruolo delle lettrici del "Corriere dei Piccoli" divenute poi crocerossine si rinvia a Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, cit., pp. 299-303.

attorno ai valori educativi e solidaristici e sperimentando una mobilità personale del tutto nuova per la condizione femminile. I nomi di Laura Confalonieri, di Bona e Nerina Gigliucci, di Marianna Denti, di Alina e Marianna Cavalieri sono solo alcuni esempi di ragazze dell'aristocrazia italiana che, dopo aver sperimentato le possibilità di aiuto educativo verso i bambini del popolo al fianco della Zia Mariù, scelsero il ruolo di infermiere volontarie della Croce Rossa per soccorrere con competenza medica le sofferenze dei soldati feriti negli svolgimenti più cupi del primo conflitto mondiale.

La presenza della medicina nelle storie fantastiche, negli articoli giornalistici e nelle pubblicità del "Corriere dei Piccoli" delle origini rispecchia lo stretto legame tra modelli educativi e sanitari. Questo legame sottolinea la centralità dei piccoli lettori di carta destinati a nutrire l'interiorità dei lettori reali e a modellarne il futuro progetto di vita. Si tratta di un apporto culturale che presenta tensioni in difficile equilibrio tra linguaggio scientifico da una parte e linguaggio narrativo dall'altra. Mentre il primo è pacificatorio e rassicurante, in quanto espressione della modernità scientifica raggiunta e in via di sviluppo, il secondo è sovversivo, rompe gli schemi di ottimistica adesione alla realtà e avviluppa anche la medicina nelle spire del fantastico facendone cadere le categorie di certezza dietro la maschera dell'ironia.

La medicina sognata e reale tra scetticismi e slanci è specchio delle contraddizioni del primo Novecento con caratteri di continuità sino alla Prima guerra mondiale. Dal punto di vista letterario e della comunicazione pubblicitaria la guerra costituisce il vero spartiacque verso un domani che si rinuncia a tratteggiare per timore dei suoi contorni incerti e nebulosi.

Lungo questi sentieri non lineari crescono i bambini lettori del "Corriere dei Piccoli", avendo ben presente nel loro immaginario e nella concretezza della vita l'orizzonte medico-scientifico. Esso risuona nei loro vissuti come parte integrante di una quotidiana attenzione solidaristica per il benessere dell'infanzia e non di rado diviene poi scelta professionale e di vita con uno sguardo virtuoso, tra dimensione educativa e medico-sanitaria.



## POSTFAZIONE

PINO BOERO

Arrivato al punto conclusivo della mia storia universitaria confesso una certa predisposizione ad andare indietro negli anni e a ricostruire i fatti che nell'ultimo quarantennio hanno profondamente trasformato l'approccio critico alla letteratura per l'infanzia; mi rendo conto di partire "fuori tema" ma se ripenso agli anni Sessanta del secolo scorso e rileggo la saggistica del periodo tutta proiettata a valutare un testo su base educativa e valoriale (quasi ignorando che i punti di orientamento sociale potevano cambiare e che il "divenire" pedagogico non era *aere perennius*), non posso non apprezzare il lavoro fatto a partire da quando Antonio Faeti, nel 1972, con *Guardare le figure* ci mostrò come si potesse far storia della produzione per l'infanzia partendo dagli illustratori e liberò molti studiosi dal complesso di quella "serie B" in cui restavano confinati i libri per bambini e ragazzi; si cominciò a parlare di "piacere" del racconto sottratto ai soli percorsi scolarizzanti; ci si convinse che una *Grammatica della fantasia* (Rodari, 1973) potesse consentire "Tutti gli usi della parola a tutti. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo"; si affrontarono temi e autori utilizzando gli strumenti della critica letteraria, della sociologia, dell'antropologia e di quanto altro servisse a far volare più in alto la cultura dell'infanzia.

La digressione introduttiva mi è servita per riportare al centro questo libro che – come si è visto – qualche decina d’anni fa sarebbe stato considerato “eretico” sia per il tema poco “umanistico” (si sa che i pregiudizi sulla separatezza delle “due culture” sono duri a morire) sia per la sostanziale mancanza di quel “velo pedagogico” che continua a offuscare il *visus* di qualche anziano “addetto ai lavori”; personalmente, da sempre cultore delle “trasversalità” e delle “contaminazioni”, non posso che aver letto le pagine con compiacimento e soddisfazione perché i differenti modi di approccio al tema del rapporto fra letteratura e scienza nel libro per ragazzi tra XIX e XX secolo lasciano emergere una ricchezza di contenuti fino ad oggi poco esplorata.

Se è vero – come viene dimostrato – che nell’Ottocento postunitario “istruire diletta” (Marazzi) fu uno degli elementi del dibattito fra educatori, è altrettanto vero che questo si declinò in modi interessanti e diversi nelle pubblicazioni destinate all’infanzia, dai testi scolastici a quelli (a partire dagli anni Ottanta) più legati alla lettura domestica; in ogni caso, al fondo, persisteva un’ideologia tesa a valorizzare attraverso la modernità “tecnica” la nuova classe borghese e a metterla implicitamente al riparo da ogni possibile sommovimento sociale. Penso alla funzione del “Giornale per i bambini” che fin dal suo primo numero nel 1881 ospitava un testo “eversivo” come le collodiane *Avventure di un burattino*, ma contemporaneamente pubblicava un *Viaggio nel paese dei biscottini* autentica glorificazione della macchina (“un pesantissimo cilindro di acciaio che gira sempre, e un pestello di ferro, fermato a una sbarra mobile, che aiuta a rivoltare la pasta [...] certe grandi macchine [...] paiono tamburi, dove ci sono certi ferri taglienti che girano continuamente”) ed esaltazione del nuovo ceto imprenditoriale.

L'Ottocento postunitario è caratterizzato, dunque, dal "pendolarismo" fra "ammaestramento" e piacere della scoperta, innovazione e conservazione, ma non dobbiamo trascurare il fatto che proprio grazie a questa molteplicità di istanze, complici le teorie positiviste, la produzione per bambini tende a organizzarsi, coltivando progetti, strutturandosi in collane e curando l'aspetto editoriale e grafico dei libri: fra patetismi e inviti alla "virtù", volontà di tramandare segni forti di conservazione sociale e oscuri terrori, potevano nascere anche testi "sotterranei" come *Ciondolino* di Vamba, dove il ragazzino protagonista cambia *stato* e diventa formica e dove, fatti salvi i richiami alla *Vita delle api* di Fabre o alla *Vita delle termiti* di Maeterlinck, a dominare la scena sono le illustrazioni di Carlo Chiostrri che garantirono al "racconto scientifico per ragazzi un balzo in avanti" (Sironi); costituirono un punto di partenza significativo per quelle che sarebbero diventate le rappresentazioni degli animali nell'illustrazione italiana per l'infanzia e, più in generale, per le stesse figure della divulgazione scientifica, con l'emblematico caso di Enrico Mazzanti che nell'illustrazione di *L'abbiccì della fisica* di Gustavo Milani (1885) conserva "un atteggiamento di fondo che vira a [quel] fantastico e [quel] gotico" (Fochesato) capaci di meritare un'attenzione specifica perché legati al tema rilevante del progressivo affrancamento della psicologia dell'infanzia dall'antropologia (Carli).

Se passiamo al Novecento non possiamo non notare che il secolo nuovo si apre ad aspetti meno vincolati da preoccupazioni pedagogiche e maggiormente connessi alla dimensione scientifica (Kipling – come ben evidenzia Anna Antoniazzi – si fa portavoce presso gli uomini delle parole degli animali, "anticipa di almeno mezzo secolo le proposte innovative di Konrad Lorenz e dell'etologia"); se poi non dimentichiamo

che il Liberty, la Belle Époque, le “comodità” della modernità esprimevano un’idea artisticamente produttiva anche nella letteratura per l’infanzia, troviamo coerente che un periodico innovativo come “Il Corriere dei Piccoli” lasci anche spazio a uno stravolgimento fantastico e parodico della stessa scienza medica, dal Tofano di *Il romanzo delle mie delusioni* (Fava) al Rubino dell’assurda manipolazione dei corpi. Non è caso neppure che gli studenti contestatori del collegio Pierpaoli di *Il giornalino di Gian Burrasca* usino le loro conoscenze chimiche sull’anilina per “colorare” la minestra.

E che negli anni Trenta del Novecento una collana come “La Scala d’Oro”, graduata per età, costituisca una sintesi fra letteratura e scienza, fra testi narrativi ed enciclopedia per ragazzi bandendo nozionismo e didascalismo (Rebellato) è dato da ascrivere a merito dei direttori che avevano ben assimilato sia la complessa lezione ottocentesca sia le ironiche provocazioni primonovecentesche e l’avevano coagulate in uno slogan ancora oggi attualissimo: “il principio base [...] è che solo quanto è stato appreso divertendosi non si dimentica più”.

Giunto alla fine del percorso – come in una delle tante, interminabili storie popolari – torno alla dimensione autobiografica dell’inizio ricordando che da piccolo, fra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta, ebbi modo di assaporare le delizie della chimica attraverso le scatole del *Piccolo chimico* e quelle della scienza delle costruzioni attraverso il *Meccano* (“eredi” di quei corredi chimici e di quell’*Erector Set* di cui parla Francesca Orestano) che allora costituivano un dono tanto più prezioso quanto più legato a una dimensione operativa, tutta domestica e interna allo spazio ludico. In quel mio giocare di allora c’era qualcosa di rituale, quasi che il gioco scientifico, seguendo un suo ordine, diventasse davvero un antidoto all’angoscia e a quella solitudine che allora – come

ora – era – ed è – presente nell’età della crescita. Anche di questo percorso autenticamente pedagogico sono grato agli autori di *“Miei piccoli lettori...”*.



## GLI AUTORI

ANNA ANTONIAZZI è ricercatrice presso il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Genova. Tra le sue monografie: *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità* (2012), *La scuola tra le righe* (2014) e *Dai Puffi a Peppa Pig. Media e modelli educativi* (2015).

PINO BOERO insegna Letteratura per l'infanzia all'Università di Genova ed è Assessore alla Scuola, Sport e Politiche giovanili del Comune di Genova. Fra i volumi più recenti *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari* (2010) e *Il cavallo a dondolo e l'infinito. Temi e autori di letteratura per l'infanzia* (2014). Collabora alle riviste "Andersen" e "Liber".

ALBERTO CARLI è professore associato di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università del Molise. Tra i suoi libri *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte fra letteratura, arte e scienza* (Interlinea, 2004), *Prima del «Corriere dei Piccoli»* (2007), *Paolo Gorini. La fiaba del mago di Lodi* (2009) e *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana fra letteratura per l'infanzia, scuola e università* (2011).

SABRINA FAVA è professore associato di Letteratura per l'infanzia e Storia dei sistemi educativi e formativi all'Università Cattolica del Sacro Cuore nelle sedi di Milano e Brescia. Tra i saggi di cui è autrice *Emilia Formigginì Santamaria. Dagli studi storico-pedagogici alla letteratura per l'infanzia* (2002), *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre* (2004), *Dal "Corriere dei Piccoli" Giana Anguissola scrittrice per ragazzi* (2009), *Piccoli lettori del Novecento. I bambini di Paola Carrara Lombroso sui giornali per ragazzi* (2015) (Premio Siped 2016).

WALTER FOCESATO è coordinatore redazionale del mensile "Andersen. Il Mondo dell'Infanzia" e insegna Storia dell'illustrazione all'Università di Genova e all'Accademia di Belle Arti di Macerata. Fra i suoi lavori più recenti: *Auguri di Buon Natale. Arte e tradizione delle cartoline augurali* (2010), *Raccontare la guerra. Libri per bambini e ragazzi* (2011), *Il gioco della guerra. L'infanzia nelle cartoline del primo conflitto mondiale* (2015).

ELISA MARAZZI ha conseguito il dottorato in Storia all'Università degli Studi di Milano, dove collabora alla cattedra di Storia del libro. È autrice di *Libri per diventare italiani. L'editoria per la scuola a Milano nel secondo Ottocento* (2014).

FRANCESCA ORESTANO è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni: *William Gilpin, il pittoresco, la visibilità* (2000), *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese tra Ottocento e Modernismo* (2005). Ha curato *Dickens in Italy: 'Little Dorrit' and 'Pictures from Italy'* (2009), *Dickens's Signs, Readers' Designs: New Bearings in Dickens Criticism* (2012), il numero speciale "Cultural Perspectives" della rivista *Children's Literature and the Teaching of History* (2014) e *Non solo porridge: letterati inglesi a tavola* (2015).

ELISA REBELLATO ha conseguito il dottorato in Scienze bibliografiche e documentarie all'Università di Udine e lavora alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Tra le sue pubblicazioni *La fabbrica dei divieti. Gli indici dei libri proibiti da Clemente VIII a Benedetto XIV* (2008), *Mondadori. Catalogo storico dei libri per la scuola (1910-1945)* (2008) e *La Scala d'Oro. Libri per ragazzi durante il fascismo* (2016).

MARTA SIRONI è storica dell'arte; dopo aver a lungo collaborato con il Centro Apice dell'Università di Milano, ora svolge un dottorato di ricerca all'Università di Parma. Tra le sue pubblicazioni: *Ridere dell'arte* (2012) e le monografie su John Alcorn (2013) e Giovanni Pintori (2015).

## INDICE DEI NOMI

- Aczel, Amir D., 75n.  
Ambrella, Bruno, 39n.  
Amedée, Guillermin, 176.  
Andreini, Ottorino, 152n.  
Anfosso, Carlo, 128, 131-133 e n.  
Angoletta (Bruno), 14, 150, 154 e n., 155.  
Antoniazzi, Anna, 12, 81n, 213.  
Argan, Giulio Carlo, 158n.  
Ariosto, Ludovico, 66.  
Armando, Armando, 167.  
Avogadro, Achille, 27n.  
Azéma, Marc, 77 e n.  
Babini, Valeria P., 109n.  
Bacelli, Guido, 21 e n.  
Bacigalupi, Marcella, 117n.  
Baldo, Gino, 66n.  
Balsamo, Luigi, 56n.  
Balzaretti, Erik, 154.  
Barrie, James Matthew, 64 e n.  
Barzini, Luigi, 185-189.  
Battigelli, Marina, 63n.  
Battisti, Emilio, 162n.  
Baudelaire, Charles, 112n.  
Becchi, Egle, 20n, 184n.  
Bechis, Giovanni, 88n.  
Benco, Silvio, 53n.  
Benett, Léon, 178.  
Benzi, Fabio, 158n.  
Bernardini, Piero, 66n.  
Bersanetti, Alda, 65n.  
Bertelli, Luigi (Vamba), 44 e n, 54, 55, 125, 126n, 131, 152n, 194, 213.  
Biasi, Giuseppe, 152n.  
Birnbaum, Ernst, 69.  
Bisi, Carlo, 68n, 70-71.  
Blezza, Pincherle Silvia, 14n.  
Boero, Pino, 21n, 24e n, 44n, 60n.  
Boiardo, Matteo Maria, 66.  
Bompiani (casa editrice), 164.  
Bonomi, Giuseppe, 55n.  
Borgeaud, Georges, 178n.  
Borgese, Giuseppe Antonio, 52.  
Borghese, Scipione, 187.  
Borletti, Senatore, 61n.  
Borroughs, Edgar Rice, 111n.  
Braida, Lodovica, 15n.  
Brehm, Alfred Edmund, 81, 87 e n.  
Buch, Wilhelm, 146.  
Bulferetti, Luigi, 112n.  
Burke, Edmund, 108n.  
Buzzichini, Mario, 68 e n 70, 71 e n.  
Caldecott, Randolph, 168, 181n.  
Calò, Mario, 59.  
Cambellotti, Duilio, 156, 158 e n, 159, 161.  
Cambi, Franco, 114n, 115n, 117, 118n.  
Canti, Cesare, 22 e n, 26 e n.  
Capuana, Luigi, 172.  
Carli, Alberto, 12, 105n, 106n, 111n, 114n, 116n, 213.  
Carpi, Aldo, 160 e n.  
Carrara, Mario, 205.  
Carrara, Paolo (casa editrice), 19, 47.  
Carrara Lombroso, Paola (Zia

- Mariù), 109-110, 156 e n, 195n, 204-206, 208.
- Carroll, Lewis, vedi Dodgson, Charles Lutwidge.
- Carson, Rachel, 138.
- Catani, Tommaso, 150, 151.
- Catarsi, Enzo, 21n.
- Cavalieri, Alina, 208.
- Cavalieri, Marianna, 208.
- Cerioli, Camilla, 60n.
- Cervantes Saavedra (de), Miguel, 66 e n.
- Ceschina (casa editrice), 55, 58.
- Chemello, Adriana, 22n.
- Chiesa Tibaldi, Mary, 63 e n.
- Chiodetti, Mario, 114n.
- Chiosso, Giorgio, 19n, 25n.
- Chiostri, Carlo, 119, 120, 148-152, 213.
- Cinzia, Alba, 158n.
- Claparède, Eduard, 109.
- Clerici, Luca, 13n, 148n.
- Clottes, Jean, 77.
- Coero Borgia, Davide, 142 e n.
- Cogliati (casa editrice), 13, 59.
- Collodi, vedi Lorenzini, Carlo.
- Colombo, Virgilio, 20 e n, 25 e n, 26 e n.
- Confalonieri, Laura, 208.
- Contò, Agostino, 55n.
- Cook, Rosie, 133n, 141n.
- Crane, Walter, 168.
- Cremante, Renzo, 56n.
- Crocco, Carmine, 119.
- Croce, Benedetto, 119n.
- Croce, Giulio Cesare, 66.
- Croci, Emilio, 129.
- Cunningham, Hugh, 21n.
- Cuvier, Georges, 147.
- D'Avossa, Antonio, 162n.
- Da Barberino, Andrea, 66.
- Darwin, Charles, 69, 71 e n, 78 e n, 80, 86, 87n.
- De Amicis, Edmondo, 25, 113 e n, 114n, 115 e n, 125.
- De Chirico, Andrea (Alberto Savinio), 150.
- De Luca, Carmine, 21n, 44n, 119n, 158n.
- De Marchi, Emilio, 27 e n.
- De Neuville, Alphonse, 178, 179, 181.
- De Petri, Pietro, 28n.
- Decleva, Enrico, 10n, 40n, 61n.
- Defoe, Daniel, 66n.
- Denti, Marianna, 208.
- Di Bello, Giulia, 116n.
- Dickens, Charles, 115.
- Dodgson, Charles Lutwidge, 125.
- Doré, Gustave, 118, 172, 178.
- Dorfles, Gillo, 162n.
- Dossi, Carlo, 106n, 113 e n.
- Dulbecco, Renato, 205.
- Durium (casa discografica), 15.
- Eco, Umberto, 113n.
- Ernst, Max, 173.
- Errante, Vincenzo, 52 e n, 57-63, 66, 68, 69, 71.
- Errera, Isa, 64n.
- Errera, Rosa, 207n.
- Esopo, 78, 83.
- Ettlinger Fano, Maria, 183.
- Ewers, Hans Heino, 20 e n.
- Fabietti, Ettore, 59, 60 e n, 62.
- Fabre, Jean-Henri, 213.
- Fabri, Stefania, 145n.
- Faeti, Antonio, 49n, 80 e n, 122e n, 145n, 148n, 172 e n, 175, 211.
- Farinelli, Giuseppe, 105n.
- Fatica, Ottavio, 88n, 100n.
- Faucher, Paul, 181n.
- Fava, Sabrina Maria, 11, 195n, 204n, 205n, 206n, 207n, 214.
- Fedro, 78, 83.
- Férat, Jules, 178.
- Ferrari, Debora, 114n.

- Figuiet, Louis, 23, 128, 175, 176n.  
 Filograsso, Ilaria, 190n.  
 Finocchi, Luisa, 59n.  
 Finozzi, Ugo, 156.  
 Flammarion, Camille, 25, 175, 176 e n.  
 Fleming, Alexander, 102n.  
 Fochesato, Walter, 13, 49n, 178n, 213n.  
 Formiggini, Angelo Fortunato, 56 e n, 57.  
 Fossati, Pietro, 117n.  
 Franceschielli, Orlando, 71n.  
 Franchetti, Lina, 204.  
 Franchetti, Umberto, 205.  
 Frölich, Lorenz, 32.  
 Gabelli, Aristide, 25 e n.  
 Gabrielli, Aldo, 58, 59, 61, 62.  
 Gaeta, Maria Ida, 145n.  
 Galfré, Monica, 60n.  
 Galletti, Alfredo, 61.  
 Gallo, Claudio 55n, 115n.  
 Gatti, Andreina (detta anche Bice), 204 e n.  
 Gatti, Flora, 204 e n.  
 Gatti, Girolamo, 204 e n.  
 Gatti, Laura (detta Lalla), 204 e n.  
 Gatti, Lidia, 204 e n.  
 Gatti, Livia, 204 e n.  
 Gentile, Giovanni, 57.  
 Gherzi, Italo, 32, 38n, 40 e n, 41 e n, 42n.  
 Giallongo, Angela, 77 e n.  
 Giardini, Cesare, 65n, 66n, 68n, 72n.  
 Gibelli, Antonio, 27 e n.  
 Gigli Marchetti, Ada, 59n.  
 Gigliucci, Bona, 208.  
 Gigliucci, Nerina, 208.  
 Gilbert, Alfred Carlton, 134.  
 Ginex, Giovanna, 190n.  
 Godunov, Konstantin, 69.  
 Goldoni, Carlo, 65 e n.  
 Good, Arthur (Tom Tit), 39, 41, 42, 130.  
 Gorgia, Redano, 152n.  
 Gorini, Paolo, 106 e n.  
 Grahame, Kenneth, 176, 177n.  
 Gramont (de), Fernand, 32.  
 Grandi, William, 65n.  
 Grandpré, Giulio, 129.  
 Gray, Ezio, 158n.  
 Gray Ubertis, Corinna Teresa (Térésah), 158n.  
 Greenaway, Kate, 168.  
 Grilli, Giorgia, 80n.  
 Guarnieri, Luigi, 112n.  
 Gustavino, vedi Rosso, Gustavo.  
 Hachette (casa editrice), 23.  
 Hamelin, 162n, 190n.  
 Harvey, William, 79.  
 Hazard, Paul, 167-169, 181.  
 Hengst, Heinz, 184n.  
 Herlitzka, Leonardo, 206.  
 Herlitzka, Lydia, 206.  
 Herlitzka, Mimma, 206.  
 Hetzel, Pierre-Jules, 11, 23, 24, 31, 178.  
 Hoepli (casa editrice), 15, 22, 40 e n.  
 Hoffmann, Heinrich, 15.  
 Hunt, Peter, 125n.  
 Imbriani, Vittorio, 105 e n, 106n, 107.  
 Invernizio, Carolina, 115n.  
 Isella, Dante, 106n.  
 Itard, Jean Marc Gaspard, 109 e n.  
 Komagata, Katsumi, 162 n.  
 Key, Ellen, 183 e n.  
 Kingsley, Charles, 125n.  
 Kingson, Jennifer A., 134n.  
 Kipling, Rudyard, 12, 75, 79, 80 e n, 81-84, 86-97, 99, 100 e n, 101, 103, 213.  
 La Fontaine (de), Jean, 78, 83.  
 Lamarck, Jean-Baptiste, 89 e n, 94.  
 Lanaro, Silvio, 28n.

- Landi, Patrizia, 59n.  
 Langella, Giuseppe, 114n.  
 Larousse (casa editrice), 39.  
 Latronico, Giuseppe, 68n, 71n.  
 Lattes, Leone, 206.  
 Lazzaretti, David, 113n.  
 Le Bon, Gustave, 176.  
 Le Monnier (casa editrice), 168.  
 Leroi-Gourhan, André, 76 e n.  
 Lessona, Adele, 147.  
 Lessona, Michele, 23, 25, 147, 148.  
 Levi, Anna, 49n.  
 Levi, Giuseppe, 205 e n.  
 Levi, Paola, 205.  
 Levi Montalcini, Rita, 205 e n.  
 Lewinsohn, Richard (Morus), 86n, 103n.  
 Lewontin, Richard, 79 e n.  
 Lollo, Renata, 190n.  
 Lombroso, Cesare, 105-107, 109 e n, 110 e n, 112 e n, 113n, 119n, 122n, 130, 188n, 206.  
 London, Jack, 108 e n, 110, 111 e n.  
 Longo Adorno, Massimo, 205n.  
 Lorandi, Marco, 112n.  
 Lorenz, Konrad, 81 e n, 213.  
 Loriga, Mariella, 162n.  
 Lucrezio, 107, 108n, 111.  
 Luria, Salvatore, 205.  
 Lustig, Alessandro, 204 e n, 205.  
 Lustig, Gina, 204.  
 Macé, Jean, 23, 24, 29 e n, 30, 31 e n, 32, 33, 38.  
 Macinai, Emiliano, 109n.  
 Maeterlinck, Maurice, 213.  
 Magni, Riccardo, 152 n.  
 Majani, Augusto (Nasica), 203n.  
 Majer Rizzioli, Elisa, 207.  
 Malot, Hector, 115.  
 Malson, Lucien, 109n.  
 Mantegazza, Paolo, 23.  
 Manzoni, Alessandro, 65, 114n.  
 Marazzi, Elisa, 12, 19n, 23n, 40n, 44n, 128n, 130n, 212.  
 Mari, Enzo, 159, 162 e n, 163-165.  
 Mari, Iela, 159, 162 e n, 163-165.  
 Mari, Michele, 15n.  
 Martini, Ferdinando, 21, 145, 146n, 158n, 203n.  
 Masson, Georges (casa editrice), 32.  
 Mastroiani, Francesco, 115n.  
 Mateldi, Filiberto, 65n, 66n, 71 e n, 72.  
 Mattioli, Emilio, 56n.  
 Mazzanti, Enrico, 119, 172, 173, 175, 213.  
 Mee, Arthur, 59.  
 Messaggi, Giocondo (casa editrice), 19.  
 Milani, Gustavo, 168, 169, 170, 172, 173n, 174, 213.  
 Mocchino, Alberto, 65n.  
 Molière, vedi Poquelin, Jean-Baptiste.  
 Mondadori (casa editrice), 14, 58, 59 e n, 60, 61, 72, 154, 155, 159, 160n, 195n.  
 Mondadori, Arnoldo, 55, 56, 60 e n, 61 e n.  
 Montessori, Maria, 183.  
 Moretti, Marino, 53 e n.  
 Moroni-Celsi, Guido, 152n, 153.  
 Morus, vedi Lewinsohn, Richard.  
 Mosso, Angelo, 25, 109n.  
 Mottini, G. Edoardo, 66n.  
 Munari, Bruno, 159, 160 e n, 162-164.  
 Nalli, Paolo, 66n.  
 Nardi, Piero, 58 e n.  
 Nasica, vedi Majani, Augusto.  
 Negri, Martino, 14n, 154n.  
 Néraud, Jules, 24.  
 Nicco, Carlo, 66n, 72.  
 Nicouline, Vsevolode, 65n, 66n, 159n.

- Nixon, Richard, 141.  
 Novissima (casa editrice), 158n.  
 Nuti, Vanna, 116n.  
 Onorio di Autun, 77n.  
 Orestano, Francesca, 11, 15n, 214.  
 Ozanam, Jacques, 35, 38.  
 Paccagnini, Ermanno, 105n.  
 Pagot, Nino, 65n, 66n, 69n, 70 e n, 73.  
 Palazzi, Fernando, 52 e n, 55- 63, 66 e n, 68, 69, 71.  
 Pallottino, Paola, 14n, 39e n, 41, 55n, 148n, 152n, 158n, 190n.  
 Pancera, Carlo, 109n.  
 Panizza, Augusto, 29 e n, 31.  
 Pannese, Ennio, 205n.  
 Paolino, Nicolino, 116n.  
 Parain, Nathalie, 181n.  
 Paravia (casa editrice), 168.  
 Parravicini, Luigi Alessandro, 9.  
 Pau, Augusto, 55n.  
 Pennaroli (tipografia), 35.  
 Perodi, Emma, 122n.  
 Perrault, Charles, 114n, 117, 172.  
 Perri, Francesco, 66n, 68n, 71n.  
 Petrina, Alessandra, 15n.  
 Piazzoni, Irene, 15n.  
 Pica, Vittorio, 168 e n.  
 Picchi, Francesca, 162n.  
 Picciotto Fargion, Liliana, 205n.  
 Pilotto, Ida, 44 e n.  
 Pio XII, 71.  
 Pitrè, Giuseppe, 106.  
 Pitzorno, Bianca, 177 e n.  
 Poe, Edgar Allan, 66 e n, 112 e n.  
 Polverelli, Gaetano, 156.  
 Poquelin, Jean-Baptiste (Molière), 65 e n.  
 Principato (casa editrice), 58, 159n.  
 Prokofiev, Georgy, 69.  
 Pulci, Luigi, 66 e n.  
 Rabbeno, Angelo, 206.  
 Rabbeno, Virginia, 207.  
 Rabelais, François, 66 e n.  
 Rampoldi, Giovanni Battista, 55n.  
 Rebellato, Elisa, 12, 52n, 60n, 214.  
 Redondi, Pietro, 13n, 24n, 25n.  
 Riou, Édouard, 178, 179.  
 Reuleaux, Franz, 176.  
 Rodari, Gianni, 211.  
 Rojankovskij. Feodor (Rojan), 180, 181 e n.  
 Rondini, Andrea, 113n.  
 Rose, Jacqueline, 134n.  
 Rossaro, Edgardo, 152n.  
 Rosso, Gustavo (Gustavino), 50, 61, 64n, 67n, 68, 152n.  
 Roux, Georges, 178.  
 Rubino, Antonio, 14 e n, 151-154.  
 Rusconi, Paolo, 154n.  
 Salani (casa editrice), 49 e n, 114.  
 Salvi, Edvige, 47.  
 Sani, Serena, 116n.  
 Santamaria Formiggini, Emilia, 57.  
 Santucci, Luigi, 59n.  
 Savinio, Alberto, vedi De Chirico, Andrea.  
 Scandaletti, Paolo, 207n.  
 Scarpelli, Filiberto, 152n.  
 Scortecci, Giuseppe, 68-69, 71n, 72n, 73.  
 Scott, Walter, 66 e n.  
 Semeraro, Angelo, 184n.  
 Serra, Alessandro, 56n.  
 Shakespeare, William, 65 e n.  
 Sienkiewicz, Henryk, 63n, 64.  
 Simoncelli, Paolo, 53n.  
 Simonide, Di Amorgo, 86.  
 Sironi, Marta, 13, 213.  
 Sonzogno (casa editrice), 23, 39, 129.  
 Spano, Marina, 58.  
 Sto, vedi Tofano, Sergio.  
 Stoppani, Antonio, 13 e n, 14, 24-25.  
 Tarchetti, Igino Ugo, 116n, 117n.  
 Tasso, Torquato, 66 e n.

- Tassoni, Alessandro 66.  
 Tedesco Zammarano, Vittorio, 68n.  
 Térésah, vedi Gray Ubertis,  
 Corinna Teresa.  
 Terzi, Aleardo, 63n.  
 Thorndike, Lynn, 106n.  
 Timbs, John, 28 e n, 30, 38.  
 Tissandier, Gaston, 32, 35 e n, 38-  
 40, 42, 43, 128, 176.  
 Tit, Tom, vedi Good Arthur.  
 Tofano, Gilberto, 190n.  
 Tofano, Sergio (Sto) 14 e n, 190-193,  
 195, 196 e n, 197n, 214.  
 Toma, Lea, 207.  
 Tortorelli, Gianfranco, 56n.  
 Tosi, Laura, 15n.  
 Treccani, 57.  
 Treves (casa editrice), 21, 23, 28, 29,  
 32, 39 e n, 128, 175, 176.  
 Treves, Eugenio, 55n, 63 e n, 66n,  
 67.  
 Trevisini (casa editrice), 28, 133.  
 Turchetto, Margherita, 111n.  
 Turi, Gabriele, 10n, 57n.  
 Tyler, John, 134n.  
 Ulivieri, Simonetta, 45n.  
 Utet (casa editrice), 49, 52, 58, 61,  
 72.  
 Vagliani, Pompeo, 128.  
 Valeri, Diego, 58 e n, 66n.  
 Valerio, Leonida, 32, 40.  
 Vallardi, Antonio (casa editrice),  
 19n, 23n, 41, 44, 45n, 131.  
 Vallorani, Nicoletta, 15n.  
 Vamba, vedi Bertelli, Luigi.  
 Variola, Giuliana, 207n.  
 Varrà, Emilio, 80n.  
 Verde, Carlo, 52n.  
 Verga, Andrea, 113n.  
 Verne, Jules, 128, 176 e n, 178 e n,  
 179 e n.  
 Verucci, Guido, 23n.  
 Vico, Giambattista, 108.  
 Villa, Angela Ida, 105n.  
 Vimercati, Giulio, 148.  
 Vivanti, Corrado, 28n.  
 Wall, Barbara, 134n.  
 Walter, Chip, 77n.  
 Weismann, August, 110.  
 Zambotti, Nicola, 121n.  
 Zampini, Mario, 65n, 66n, 72.  
 Zanichelli (casa editrice), 58.  
 Zanoni, Elena, 13n, 25n.  
 Zia Mariù, vedi Carrara Lombroso,  
 Paola.  
 Zucchi, John, 116n.

## CREDITI FOTOGRAFICI

Nei saggi di Elisa Marazzi, Alberto Carli (fig. 1 e 2) e Sabrina Fava le illustrazioni provengono dalle collezioni della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (indicata come BNB) e sono riprodotte su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo.

Nel saggio di Alberto Carli la fig. 3 è tratta da Carmine Crocco, *Come divenni brigante. Autobiografia*, a cura di Mario Proto, Milano, Piero Lacaita Editore, 1994 e riprodotta su concessione della Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani", Milano.

Nel saggio di Francesca Orestano la fig. 1 proviene da *Ma collection de vignettes Malabar*: <http://mr-malabar.fr/ekp1.html>; la fig. 2 è riprodotta su concessione della Fondazione Tancredi di Barolo, Torino; le fig. 3 e 5 sono riprodotte per cortesia della Chemical Heritage Foundation, la fig. 6 è riprodotta su licenza CC by-nc-nd 2.0, autore: Todd Ehlers e la fig. 7 è riprodotta su licenza CC by-sa 3.0, autore: Wembs.

Nel saggio di Marta Sironi le immagini sono riprodotte su concessione del centro Apice (Archivi della Parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano.

Le altre illustrazioni provengono da collezioni private e dalle collezioni personali degli autori.

L'immagine di copertina è riprodotta per cortesia dell'editore Ulrico Hoepli, Milano.



## QUADERNI

1. *Un best-seller per l'Italia unita. Il bel Paese di Antonio Stoppani*,  
a cura di Pietro Redondi
2. *La gomma artificiale. Giulio Natta e i Laboratori Pirelli*,  
a cura di Pietro Redondi
3. *Miei piccoli lettori... Letteratura e scienza nel libro per ragazzi tra XIX e XX secolo*,  
a cura di Elisa Marazzi

Finito di stampare  
nel mese di giugno 2016  
presso Geca Industrie Grafiche  
San Giuliano Milanese (MI)