

Progetto Manuzio



Vittorio Spinazzola

Pinocchio & C.



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:

E-text

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Pinocchio & C.

AUTORE: Spinazzola, Vittorio

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Si ringrazia l'autore che ha gentilmente concesso i diritti di pubblicazione elettronica dell'opera.

DIRITTI D'AUTORE: sì

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: Pinocchio & c. / Vittorio Spinazzola. - Milano : Il saggiaiore, \1997! - 206 p. ; 22 cm. - (Nuovi saggi)

CODICE ISBN: informazione non disponibile

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 7 marzo 2008

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:

Clelia Mussari, clelia.mussari@fastwebnet.it

REVISIONE:

Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

PUBBLICATO DA:

Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni: <http://www.liberliber.it/sostieni/>

Vittorio Spinazzola

Da Pinocchio a Gian Burrasca

Scrivere per i ragazzi senza dispiacere agli adulti

Prodotto tipico della modernità, la narrativa per ragazzi è fondata sulla combinazione inedita di due fattori costitutivi. Il primo consiste nell'impostare il racconto su un protagonista d'età infantile, prepuberale. Il secondo sta nella scelta di rivolgersi a un pubblico di suoi coetanei. Questo rapporto di identità anagrafica tra personaggi e lettori rappresenta il fulcro decisivo per le fortune del nuovo genere letterario, che si istituzionalizza in Italia durante gli ultimi decenni dell'Ottocento. Padri fondatori, ovviamente, Collodi e De Amicis.

La narrativa *per ragazzi*, insomma, è anche narrativa *sui ragazzi*: la denominazione corrente appare in realtà dimidiata. Il caso è analogo a quello di un altro genere speciale moderno, la narrativa per le donne. Anche qui, il tratto distintivo è dato dalla condizione che accomuna le figure protagonistiche e i destinatari del racconto. Stavolta, a definirla non è il livello di età ma l'appartenenza di sesso. Resta però uguale il proposito dello scrittore di agevolare i processi di coinvolgimento nel testo, facendo leva sulla predisposizione d'interesse nutrita da una categoria specifica e separata di lettori nei confronti di eroi, o eroine, nei quali possano riconoscersi con maggior immediatezza.

La narrativa rosa, come poi verrà chiamata, rafforza ulteriormente la presa sull'universo della femminilità in quanto l'autore è per lo più un'autrice, partecipe dunque a sua volta del dato biologico che caratterizza i personaggi di cui scrive e le persone alle quali si rivolge. Questa circostanza evidentemente non sussiste nella narrativa infantile dove lo scrittore è tutt'altro che minorenne. D'altra parte, mentre il romanzo rosa vero e proprio privilegia il dialogo con un pubblico medio-basso, il racconto per ragazzi non circoscrive precisamente l'area sociale e culturale dei suoi interlocutori.

Ma va soprattutto rilevato un fatto peculiarissimo, che diversifica fortemente genesi e sviluppo dei libri per fanciulli rispetto non solo a quelli per donne, ma a ogni altro tipo di produzione letteraria: il ragazzo rappresenta il destinatario finale del testo, ma non si identifica con l'acquirente dell'oggetto librario. È il genitore a comprare i volumi da portare in regalo al figlio, selezionandoli per lui. L'acquisto avviene dunque secondo un criterio di mediazione: l'adulto terrà conto più o meno oculatamente dei desideri spontanei del fanciullo, ma farà anche valere la propria responsabilità nello stabilire che cosa sia più conveniente dargli da leggere. Le richieste e le attese dei piccoli lettori verranno così filtrate, corrette, censurate dalla mentalità della generazione più anziana, che presume di interpretarne al meglio i veri interessi.

Solo gradualmente, nel corso del nuovo secolo, si avvierà un processo emancipatorio che porterà il ragazzo a decidere ed effettuare autonomamente i propri acquisti di libri, e soprattutto di fumetti: o per dire meglio, il rapporto di dipendenza dalle scelte dei genitori subirà una retrocessione, venendo limitato alle primissime fasce d'età, la puerizia prescolare. Ma la grande narrativa infantile di fine Ottocento è imperniata su una doppia preoccupazione: appagare le esigenze dei suoi lettori, orientate nel senso di uno svago piacevole, senza però negare legittimità alle istanze dei suoi acquirenti, attenti al valore educativo delle proposte librarie. L'elaborazione del testo è quindi improntata sotto ogni aspetto alla compresenza d'un proposito ricreativo e di una finalità pedagogica. Qui sta il fondamento del suo codice genetico.

La scoperta dell'infanzia e del pubblico infantile

La stagione d'oro della letteratura italiana per ragazzi è connessa strettamente ai dinamismi culturali avviati dalla classe dirigente giunta al potere con la vittoria del Risorgimento e la costituzione dello Stato unitario. Nei paesi europei più progrediti avevano preso corpo da tempo due fenomeni distinti ma paralleli: la scoperta letteraria della condizione infantile, che diviene un campo aperto all'intelligenza, la sensibilità, la fantasia degli scrittori; e la possibilità di disporre d'una fascia di pubblico formata dai fanciulli, di cui la scolarizzazione promuoveva l'accesso al mondo della lettura.

Per tradizione, le belle lettere avevano dato dignità di protagonisti sempre e solo a personaggi d'età adulta, riservando a bambini e adolescenti un'attenzione episodica, magari altamente suggestiva ma di scarso rilievo nell'economia funzionale del testo. Ora invece i ragazzi entrano a pieno titolo nella pagina, come soggetti dotati d'una personalità ben strutturata.

Gli sviluppi del pensiero pedagogico moderno svolgono un ruolo decisivo nell'invito a valorizzare anche letterariamente la prima età, considerandola nell'autonomia delle sue disposizioni, attitudini ed esigenze mentali rispetto a quelle della maturità: il punto obbligato di riferimento emblematico è costituito dall'apparizione dell'*Emile* di Rousseau, nel 1762. Non è qui il caso di ricordare nemmeno di sfuggita la vastità e varietà delle esperienze espressive che si susseguono su scala internazionale e si infittiscono soprattutto lungo il corso del secolo diciannovesimo, quando all'idolizzazione romantica della fanciullezza, come stagione degli stupori ingenui e dei vagheggiamenti gentili, risponde l'impietosimento umanitario sulle tristi condizioni dell'infanzia povera e abbandonata. Si tratta infatti comunque di opere che parlano di bambini, ma sono rivolte agli adulti; mentre invece a interessarci sono i testi incentrati sul riconoscimento e la sollecitazione dei desideri di lettura nutriti da un pubblico extra o meglio preletterario, che per l'innanzi aveva a disposizione solo il patrimonio diffuso dell'oralità folclorica. Su questo piano, ecco allora le riduzioni di capolavori ritenuti adatti a soddisfare le attese dell'immaginario infantile, come il *Don Chisciotte* o i *Viaggi di Gulliver*; e l'offerta ai ragazzi delle raccolte di componimenti leggendari o fiabeschi anonimi, sulla linea che va da Perrault ai Grimm; infine, la pubblicazione di libri appositamente calibrati per i piccoli lettori, si tratti di Andersen o Carroll o Alcott.

In Italia però, le cose vanno diversamente. Fino al 1860 gli scrittori concedono pochissimo interesse alla rappresentazione del mondo infantile; solo dopo questa data appaiono, postume, le *Confessioni di un italiano*, che nei capitoli d'avvio vedono campeggiare un giovanissimo Carlino. Ma anche in seguito sono rari i testi letterariamente qualificati che si basino sui ritratti di bambini o adolescenti. Ai sofisticatissimi *L'Altrieri* (1868) e *Vita di Alberto Pisani* (1870) del Dossi non sapremmo aggiungere se non forse alcune novelle del Verga, *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*, d'impianto totalmente opposto.

Per compenso tuttavia, dalla fine del Settecento si manifesta nella penisola un'attenzione crescente ai problemi dell'istruzione infantile, quali venivano illustrati da pedagogisti del rango di Gino Capponi o Raffaello Lambruschini, anche in rapporto alle prospettive di acculturazione dei ceti popolari analfabeti. Un giusto riconoscimento di merito spetta alla proba didattica divulgata narrativamente da Luigi Parravicini con il suo fortunato *Giannetto* (1837), come dal Pietro Thouar dei *Racconti per i giovanetti* (1852), e aggiungiamo pure la tarda e un po' più fantasiosa Ida Baccini di *Le memorie di un pulcino* (1875). Ma per quanto apprezzabili siano questi libri, l'estrosità creativa vi appare assai prevaricata dai propositi extraletterari, a tutto scapito della cordialità di linguaggio.

Perché le cose cambiassero occorre che venissero lasciati cadere gli intenti più propriamente nozionistici, e che le istanze edificanti fossero calate intimamente in un flusso narrativo orientato a chiaroscurare in modi attendibili il processo di formazione del carattere. Ciò

accade solo con il ricambio di classe dirigente successivo all'Unità. Ora sì, i personaggi infantili non appaiono più come i portaparola dell'autore, semplici veicoli per la trasmissione delle sue cognizioni e dei suoi precetti, ma come invenzioni dotate di piena autonomia, elaborate secondo gli stessi criteri che presiedono alla genesi dei personaggi adulti. Il che poi si riflette in un'impostazione del colloquio con il pubblico fanciullesco che non vuol essere costitutivamente dissimile da quella con i lettori adulti: anche se, è ovvio, le modalità risulteranno semplificate.

In questo senso, si può dire che nella nostra Italia la vera scoperta letteraria della condizione infantile venga a coincidere con la scoperta di un pubblico preletterario, perché ancora intento ad apprendere l'arte della lettura. In altri termini, l'esaltazione della fanciullezza come un valore fondativo per il nuovo regime di civiltà appare largamente delegata agli scrittori per ragazzi. Da questa circostanza prende abbrivio l'insorgenza di felicità creativa degli anni Ottanta, gli anni di *Pinocchio* e *Cuore*, cui presto si aggiungono emuli spesso di alta qualità.

Un clima storico poco entusiasmante

Diversissimi fra loro, i nostri autori appaiono tuttavia accomunati da un'idea di letteratura per l'infanzia che non ripete i caratteri maggiormente in auge presso i colleghi stranieri. Per intenderne le ragioni, occorre riportarsi alle apprensioni diffuse fra l'intellettualità italiana più avvertita, nel tempo contristato del postrisorgimento, a fronte dei problemi incombenti sulla compagine statale da poco instaurata. L'inquietudine investiva tutti gli ambiti di vita, sia pubblici sia privati: la dimensione politica, per il funzionamento deludente del regime parlamentare; quella economico-sociale, per la faticosità e gli squilibri del processo di ammodernamento delle strutture produttive; quella culturale, per l'arretratezza della condizione non solo materiale ma mentale in cui versavano le classi subalterne; quella infine familiare, per la difficoltà di reimpostare i rapporti fra i sessi e le generazioni in un'ottica più evoluta rispetto a quella dell'assolutismo patriarcale.

In un contesto simile, quali prospettive di futuro si aprivano ai giovanissimi? Quali risposte si davano al loro bisogno di modelli di comportamento chiari e credibili, che li aiutassero a formarsi una personalità adulta, inserita soddisfacentemente nell'ordine collettivo? Le preoccupazioni maggiori non potevano non riguardare i figli dei ceti popolari, i più disagiati e i meno coinvolti nei rivolgimenti istituzionali verificatisi nella penisola. Nel nostro Paese mancano opere come *Incompreso*, di Florence Montgomery (1869) o anche *Il piccolo lord*, di Frances Burnett (1886), imperniate sulle traversie di rampolli di nascita altolocata, in un ambito accentuatamente intimistico. I nostri narratori manifestano invece una predilezione per i ragazzi di estrazione sociale bassa, contadina o artigiana, ritratti in modo da sensibilizzare i lettori sugli svantaggi sofferti dai loro coetanei più sfortunati. Beninteso però, a queste figure si accompagnano quelle appartenenti alla piccola e media borghesia, impiegatizia o professionistica: vale a dire gli strati sociali da cui provenivano gli acquirenti dei libri, e che si voleva richiamare a una miglior consapevolezza del loro ruolo nella vita nazionale.

Gli scrittori disposti a prendersi a cuore la questione infantile, quale si configurava nel clima dell'Italia trasformista, si trovavano alle prese con il compito non facile di offrire ai fanciulli degli apologhi narrativi che li facessero sentire partecipi organicamente del quadro istituzionale vigente. Ma per dare vera efficacia al risultato occorreva non ridursi a una banale apologetica, che suonasse a smentita totale dei motivi di malessere dibattuti nell'opinione pubblica della nazione neonata. L'Italia che i vostri padri hanno costruito non è ancora il migliore dei mondi possibili, ma migliorerà se voi ragazzi dividerete volentieri gli impegni fattivi che ogni buon cittadino non può non accettare: così potrebbe essere sintetizzato il discorso ortatorio da rivolgere ai piccoli lettori.

In questa luce, i legittimi motivi di turbamento per lo stato della società e dei costumi potevano e dovevano esser evocati sì, ma per trasporli subito sul piano educativo: ossia per indicare nell'irrobustimento del carattere la via maestra percorribile dal ragazzo, qualsiasi ragazzo, allo

scopo di affrontare adeguatamente le sue responsabilità future. Si dava così per sottinteso che ognuno accettasse la condizione in cui la sorte lo aveva fatto nascere, senza invidiare i privilegiati di maggior fortuna ma collaborando con loro alla buona armonia del vivere collettivo. Più del miglioramento di *status* economico, ciò che conta è l'innalzamento della coscienza etica e civile: obbiettivo sempre disponibile a chiunque, solo che vi adibisca tutte le sue risorse a energia.

A sorreggere questa tensione della volontà andava posta una costellazione di valori in cui si contemperassero al meglio le risorse energetiche e le norme attitudinali che avevano predisposto con maggior fervore il superamento della civiltà gentilizia, fondata sui privilegi di sangue, a opera della civiltà borghese, basata sul riconoscimento dei diritti e dei meriti personali.

Ecco dunque un gruppo di scrittori che in gioventù avevano vissuto la fase eroica del Risorgimento rilanciarne l'impegno di moralità civile più risentito, indirizzandosi a un pubblico nato dopo il 1870. Così la letteratura avrebbe collaborato degnamente a consolidare e rinsanguare le istituzioni nazionali. Agli occhi dei nostri narratori, l'impresa aveva un'importanza pari al suo carattere di urgenza. Intanto, andava tenuto conto del rischio che fra le ultimissime generazioni avessero a trovare presa i miti suggestivi, le parole d'ordine esaltanti della propaganda socialista. Ma soprattutto, essenziale era adoperarsi per sottrarre i fanciulli all'influenza della Chiesa, che stava rinverdendo modalità e strumenti della sua presenza capillare: basti pensare alla rete degli oratori promossa da don Giovanni Bosco, fondatore di quella congregazione dei Salesiani che appunto nel fatidico 1860 aveva ottenuto l'approvazione della Santa Sede. Declinato ormai il cattolicesimo liberale, sancito dal *Non expedit* pontificio del 1874 il divieto ai credenti di partecipare alla vita politica italiana, la classe dirigente e i suoi ceti intellettuali non potevano non proporsi di osteggiare l'egemonia ecclesiastica in campo educativo. In effetti, il laicismo rappresenta il denominator comune più sicuro fra i nostri narratori per l'infanzia, pur nelle loro notevoli differenze ideologiche.

Ai letterati spettava di affiancare, avvalorare, arricchire con i loro libri l'azione svolta dai maestri della scuola elementare pubblica. E dovevano farlo restando fedeli alla loro vocazione creativa: salvo adattare le tecniche di scrittura allo scopo di conquistare gli scolaretti al piacere di leggere. Non si trattava infatti di restringersi alla compilazione di sussidiari didattici, ma di concepire delle invenzioni narrative capaci di galvanizzare la fantasia infantile: cioè gratificare quella disposizione ludica così poco tenuta in conto dall'insegnamento scolastico. Ma proprio l'appello al gioco dell'immaginazione doveva corroborare l'invito a non baloccarsi con la serietà della vita: quanto più si fossero immedesimati nei protagonisti degli apologhi loro offerti, tanto più i piccoli lettori ne avrebbero appreso una lezione destinata a inverare quelle ricevute durante le ore di studio.

La rottura del sistema letterario tradizionale

Questa prospettiva di un'alleanza fra letterati di fama e educatori di base motivava con forza la ricerca di forme di linguaggio adeguate alle capacità ricettive d'una categoria di lettori apprendisti. Agli scrittori non spettava di sostituirsi ai maestri in un'opera di indottrinamento *ex cathedra*: dovevano fare qualcosa di più e di diverso, mostrando esemplarmente come la lettura possa rappresentare non solo un dovere ma anche un piacere. L'elaborazione testuale doveva dunque attenersi a una doppia strategia: semplificazione dei criteri comunicativi, in conformità alle competenze ridotte di un pubblico immaturo; intensificazione degli effetti di espressività accalorata, in armonia col fervore d'una fantasia ingenua. Così, l'intensità elementare del pathos avrebbe potuto trascolorare senza sforzo nell'irresistibilità delle argomentazioni pianamente persuasive.

Lo scrittore iniziava il suo lavoro con il preselezionare i materiali di racconto da un repertorio di situazioni adatte a farlo entrare in sintonia con l'immaginario infantile, sollecitando un atteggiamento simpatetico nei riguardi del protagonista. A sua volta, la formalizzazione del discorso veniva effettuata con una scelta di lingua, retorica, stile apprezzabile da parte dei destinatari elettivi.

Ma la questione essenziale stava nel tenere conto del punto di vista bambinesco, cioè dell'ottica secondo cui gli avvenimenti sarebbero stati rivissuti nel corso della lettura. Occorreva insomma accettare di confrontarsi lealmente con la mentalità fanciullesca, quale si rifletteva nei comportamenti dei personaggi narrati, e quale avrebbe ispirato le reazioni dei lettori loro coetanei. In parole povere, si trattava di dare atto senza burbanza della percezione che l'infanzia ha di se stessa. Certo, quest'ottica mentale avrebbe dovuto apparire oltrepassata da quella propria dell'età adulta, incarnata dall'io narrante: ma non prima di essere stata configurata nella sua autenticità. Solo a questi patti il piccolo lettore sarebbe stato indotto a entrare volentieri nel gioco testuale.

È impossibile sottovalutare la portata della rottura che una simile prospettiva induceva nei canoni istituzionali della letterarietà. L'unità tradizionale del pubblico letterario veniva infranta clamorosamente, da un gruppo di scrittori che decidevano in piena consapevolezza di interloquire con un settore di utenza anomalo, identificato da una fascia di età che ne sanciva l'inferiorità oggettiva rispetto al lettore umanisticamente coltivato. Il destinatario del libro per l'infanzia era tutto da educare alla lettura. E perché questa educazione andasse a frutto, bisognava che fosse acconsentita liberamente dall'interessato. Ovvio che ciò rendesse necessari procedimenti i quali adattassero i tratti distintivi della esteticità alle esigenze e richieste di un pubblico, per l'appunto, esteticamente ancora ineducato.

Ma un adattamento di tale portata non implicava in realtà la fuoruscita dal sistema di valori della letterarietà riconosciuta? Se ciò che il piccolo lettore chiedeva era anzitutto un'occasione di intrattenimento piacevole, venirgli incontro non comportava fatalmente un discapito troppo oneroso nella connotazione qualitativa del testo? La narrativa per ragazzi profilava un fenomeno non previsto dalla prassi e dalla teoria consacrate: rappresentava una presenza imbarazzante, non da anatemizzare, sia pure, ma almeno da confinare in una sorta di terra di nessuno fra il campo letterario e l'extraletterario.

C'era comunque un fatto indiscutibile. Questo filone produttivo poteva vantare una sanzione di legittimità intrinseca, in causa appunto della sua valenza educativa. E va sottolineato che si trattava di un pregio doppio: linguistico-letterario non meno che etico-civile. Certo, simili riconoscimenti di merito non erano bastevoli ai letterati puri, ai cultori di una concezione rigorosamente castale della letterarietà; ma autorizzavano l'accettazione del fenomeno da parte di un'opinione pubblica non illetterata né estranea al mondo della lettura libraria.

Rientra qui in campo la distinzione già accennata fra destinatari infantili e acquirenti adulti. Il genitore che comprava il libro per i suoi figli rifletteva la mentalità di un ceto mediamente colto, disposto a valorizzare l'opera dei narratori per ragazzi se e solo in quanto avesse la certezza che l'autore collaborava con lui nel compito di trasmettere e divulgare il patrimonio di idee e di sensibilità che aveva sorretto la sua formazione. Ciò implicava anche, anzi presupponeva che il testo non trasgredisse, pur nella sua cordialità discorsiva, i requisiti di decoro ritenuti più indispensabili secondo i criteri di gusto linguistico-letterario maggiormente accreditati.

D'altronde, all'omologia di età tra personaggi e lettori corrispondeva quella fra acquirenti e scrittori: non solo, ma alla comunanza generazionale si accompagnava anche l'appartenenza al medesimo strato socioculturale: Collodi come De Amicis, Capuana, Vamba escono dalle file della piccola borghesia. Chi scrive i nostri libri per ragazzi condivide insomma *sua sponte* le preoccupazioni di chi li compra: il testo da offrire alla lettura infantile sarà il più accattivante possibile, ma non dovrà esser imputabile di connivenza con le propensioni sprovvedute e maldestre di un'utenza sguaiata.

Tutto ciò collabora a spiegare una circostanza nient'affatto pacifica: la disponibilità d'una serie di scrittori professionisti a dedicarsi a imprese escluse pregiudizialmente dall'apprezzamento pieno delle élite letterarie, ma per compenso tali da ottenere una sanzione elogiativa da parte di settori larghi della cittadinanza culturalmente attiva. In definitiva, le sorti della narrativa per ragazzi tardottocentesca si decidono su due versanti di fungibilità: da un lato il consenso empatico dei piccoli lettori, conquistati dalla gradevolezza di prodotti calibrati sulla misura delle loro attitudini ricettive e adatti ad accendere il loro immaginario; dall'altro l'approvazione dei compratori adulti,

lieti della novità intervenuta nel mercato librario con l'offerta di prodotti per ragazzi che ottemperano a due condizioni, la dignità di scrittura e la probità educativa.

Un settore inedito del mercato librario

La premessa necessaria per l'affermazione di un genere narrativo così speciale è la costituzione dell'infanzia come un settore autonomo del commercio librario. In effetti, qualsiasi offerta presuppone l'esistenza almeno potenziale di una domanda. Dove non ci sono lettori, non c'è letteratura scritta; e sinché non si forma una cerchia abbastanza estesa di ragazzi che sappiano leggere e scrivere, non sorgerà nessuna narrativa rivolta a loro.

Il fenomeno letterario rinvia a circostanze extraletterarie. Naturalmente, vogliamo alludere anzitutto alle misure legislative che diedero avvio a un processo sia pure stentato di scolarizzazione: date fondamentali, la legge Casati del 1859 e più la legge Coppino del 1879. Va a merito della classe dirigente liberale avere compreso l'importanza che lo stato si impegnasse a ridurre l'area enorme dell'analfabetismo. Certo, la portata dell'intervento fu inadeguata: fra i ceti popolari l'obbligo scolastico restò largamente inoperante. Ma comunque i figli delle classi medie o anche mediobasse poterono accedere al mondo della lettura in numero ben più vasto rispetto a quanto accadesse mai nei regimi preborghesi.

Con la scuola pubblica, ecco i libri di testo; e con essi anche altri libri, in parte d'indole strettamente sussidiaria, in parte invece destinati a colmare le ore non di studio ma di svago. L'imprenditoria editoriale intuisce prontamente la redditività di questo ramo inedito del mercato. I cataloghi si arricchiscono di collane e titoli dedicati a un utenza di età scolare. E prendono vita case editrici specializzate nella produzione sia di libri sia anche di periodici per bambini. Il fenomeno si estende sull'intero territorio nazionale; le localizzazioni più importanti però si collocano nel centro-nord, l'area di maggior sviluppo sociale e culturale, da Torino a Bologna a Firenze, sino a Roma, passando beninteso per Milano.

Il sistema editoriale si dinamizza, attrezzandosi per sfruttare le nuove potenzialità della domanda. E l'allettamento economico riguarda non solo gli editori, sì anche gli scrittori. Diciamolo con maggior prudenza: i primi non possono non sollecitare i secondi a prestare la loro opera in imprese da cui a entrambi sia possibile ripromettersi buoni guadagni. D'altra parte, è ben lecito che l'uomo di lettere si senta particolarmente attratto da una prospettiva di lavoro interessante anche sul piano economico: niente di male se alle motivazioni di generosità ideale si aggiunge un riscontro di vantaggio monetario. Resta in ogni modo da sottolineare la proficuità dell'intesa che si stabilisce tra le due categorie: ossia il fatto che imprenditori di buon nome riescano a coinvolgere nella loro produzione per ragazzi vari esponenti di quel mondo letterario italiano notoriamente poco incline a compromettersi con le esigenze di lettura del pubblico qualificato.

Un fatto bisogna chiarire. Sul piano letterario, siamo in una fase anteriore alla specializzazione. Collodi come De Amicis o Capuana godono di un prestigio diverso, ma sono tutti dei normali narratori per adulti che a un certo punto della loro carriera hanno deciso di provarsi a scrivere per i bambini. A predisporveli è l'addestramento al colloquio con un pubblico allargato, in quanto collaboratori di quotidiani e riviste su cui stampano bozzetti, novelle, prose resocontistiche. È su questa esperienza di lavoro che si innesta la volontà di sperimentare moduli narrativi adatti a lettori particolarmente inesperti, in quanto principianti, tutti da conquistare. L'osservazione vale, a maggior ragione, per gli scrittori dell'appendicismo popolare, come Carolina Invernizio, «firma» abituale della *Gazzetta del popolo* torinese.

Le cose cambiano solo con Vamba, che sin quasi dall'inizio della carriera si qualifica come autore di libri e direttore di periodici per bambini delle elementari e postelementari. Ciò testimonia la rapidità con cui la situazione si è evoluta e il nuovo genere è giunto a radicarsi nei circuiti della letterarietà. Ma nel *Giornalino di Gian Burrasca* appare già compromesso l'equilibrio tra istanze

educative e briosità di racconto, che informava i modelli precedenti: le imprese scombinare di Giannino Stoppani non approdano ad alcuna conclusione edificante, in quanto gli adulti non appaiono più in grado di assolvere il loro compito nei confronti dei ragazzi.

Le affinità tipologiche di prodotti diversissimi

In questa sede, s'è già detto, non interessa rintracciare i prodromi e nemmeno descrivere esaurientemente la gamma produttiva della letteratura per l'infanzia d'età postrisorgimentale. L'obiettivo è invece di delineare una tipologia, sulla base di alcuni testi a carattere fortemente esemplare. Ci troveremo così di fronte a una serie di opere molto personalizzate ma che tuttavia rimandano a un canone statutario comune. È impossibile confondere l'una con l'altra; nondimeno, pur nella loro differenza radicale d'assetto, tutte presuppongono una medesima intenzione progettuale: a diversificarsi è l'indole delle risposte.

La campionatura qui adottata risponde dunque all'esigenza di una categorizzazione unitaria: anche se nello stesso tempo vuol porre in rilievo la varietà delle esperienze cui viene fatto riferimento. Se ne avvalorava la percezione della singolarità di un fenomeno storicamente irripetibile: la fioritura pressoché simultanea dei maggiori prototipi di un genere letterario destinato a inoltrarsi in un futuro apertissimo.

Secondo la cronologia fattuale, l'inaugurazione ha luogo nel 1881 con la comparsa della *Storia di un burattino*, titolo poi cambiato in *Le avventure di Pinocchio*, sulle pagine del *Giornale per i bambini*, periodico del gruppo romano del *Fanfulla*. Due anni dopo, il fiorentino Paggi edita il racconto in volume. Ma la sede in cui era avvenuta la prima pubblicazione non rappresenta un dato estrinseco: la modernità dell'opera collodiana poggia infatti sull'inserimento di un modulo ultrafiabesco entro le scansioni tipiche del racconto a puntate, così da farne quasi un miniromanzo d'appendice. È proprio questa tecnica a valorizzare al massimo gli effetti di sorpresa insiti nell'invenzione di un personaggio buffo e inquietante, librato miracolosamente tra la realtà più familiare e la fantasia più estrosa.

Sul piano delle fortune editoriali però la data davvero decisiva è il 1886, quando giunge nelle librerie *Cuore*, stampato dal maggior editore commerciale dell'epoca, Treves, e recante in copertina il nome di uno scrittore ben più famoso di Collodi. È noto il clima di attesa straordinaria creato attorno al libro di De Amicis; ed è anche risaputo che a determinarne l'immenso successo giovò la sua presentazione come sussidiario scolastico. Ma dal punto di vista strutturale, l'abilità dello scrittore consiste nell'impianto diaristico, che gli consente di articolare una narrazione lunga, di tipo corale, parcellizzandola in segmenti di rapida lettura e combinandoli con sapienza ingegneresca. D'altronde, proprio la finzione del resoconto autobiografico in voce infantile collaborava a esaltare il patetismo come chiave di contatto privilegiato con l'emotività dell'immaginario fanciullesco.

Le coordinate di genere proposte in concorrenza da Collodi e De Amicis sono nello stesso tempo duttili e coese: lasciano cioè ampio spazio di manovra per delle emulazioni non banalmente ripetitive ma con chiari connotati di originalità. Due sono le direzioni di marcia da segnalare. La prima inclina ad accreditare il racconto per ragazzi anche presso il pubblico adulto e colto, riportandolo sotto le categorie generali della letterarietà istituzionale. La seconda invece rafforza la differenziazione del prodotto per l'infanzia, rivolgendosi ai fanciulli meno coltivati e esigenti.

Da un lato, ecco allora lo *Scurpiddu* di Luigi Capuana, apparso nel 1898 a Torino presso Paravia, apprezzato editore di opere per la gioventù oltre che di classici antichi ben commentati. L'autore è particolarmente prestigioso, non solo nel campo della narrativa ma anche della critica militante. Alfieri del verismo, la sua duttile irrequietezza lo ha tuttavia portato a saggiare metodi e moduli narrativi diversificati, fra cui quelli della fiaba e poi del racconto per gli adolescenti: ma sempre rivendicando l'intenzione di artisticità del suo lavoro. La sostanza educativa di *Scurpiddu*,

ampio bozzetto paesano, è tutta risolta nel flusso limpido dell'affabulazione; la semplicità di linguaggio vuole trasvalutarsi all'insegna di un recupero dei criteri classici di sobria nitidezza espressiva, come i più adatti a specchiare una genuinità umana fanciullescamente esemplare.

Dall'altra parte, *I sette capelli d'oro della Fata Gusmara* (1909) emblemizzano una sorta di incrocio tra la narrativa per l'infanzia e la narrativa per le donne, al livello degli strati sociali meno sofisticati. Carolina Invernizio e il suo editore, il fiorentino Salani, sono entrambi specialisti affermati nel campo del romanzo popolare. Condotta all'insegna di una truculenza molto appendicistica, questa escursione nel mondo della fiaba non presenta tratti letterariamente perspicui. Nient'affatto scontata però è l'angolazione al femminile dell'ottica che presiede all'intero quadro rappresentativo e ne connota i simbolismi archetipici.

Infine, un punto di svolta: *Il giornalino di Gian Burrasca*, apparso nel 1907 a puntate sul *Giornalino della Domenica* e poi in volume presso lo stesso editore, Bemporad, che è il successore di Poggi. Come s'è detto, Luigi Bertelli, alias Vamba, è fra i primi narratori per l'infanzia «puri». Ebbene, proprio la sua opera più fortunata può essere presa a paradigma di una reazione a ogni istanza di compromesso tra perbenismo educativo e intrattenimento giocoso. Vamba riprende il modulo diaristico deamicisiano, ma volgendolo dal patetico edificante al comico irriverente. Il codice dei valori morali e civili cui guardare non ha alcuna impronta rivoluzionaria; il fatto è che gli adulti sono lontanissimi dall'applicare le belle norme, che pure predicano con solennità intimidatrice. E l'universo sociale appare talmente intriso di filisteismo da conferire un'aura vittimistica al piccolo protagonista, giacché i guai più catastrofici lo scatenato Giannino li combina senza volerlo, convinto di adeguarsi agli insegnamenti ricevuti. Così schierato dalla parte dei ragazzi, il *Giornalino* è già un libro che essi possono sentirsi spinti a comprare da soli.

Una narrativa per tutti i ragazzi

Questa rapida rassegna dei cinque testi presi a campione basta a confermare le osservazioni già fatte circa il salto di qualità compiuto dalla narrativa per ragazzi tardottocentesca, nei confronti non solo degli scarsi precedenti di genere affine ma di tutto ciò che era stato sino allora effettuato nel campo della divulgazione ammaestrativa, a partire dalle *Novelle morali* di Francesco Soave (1782), libro a lungo diffusissimo nelle scuole italiane. Ribadiamo comunque che in opere come il *Giannetto* di Luigi Parravicini la narratività è prevaricata da un proposito non tanto educativo quanto più propriamente istruttivo, sino al limite del nozionismo enciclopedico. D'altronde, se nominalmente il destinatario è il fanciullo, in realtà è piuttosto il popolano adulto. In effetti il libro del Parravicini non è ben distinguibile statutariamente da quelli che Cesare Cantù dedicava all'indottrinamento del popolo, come il *Carlambrogio da Montevicchia*, del 1836. Ancora più chiaro è il caso di una fra le opere progenitrici della letteratura al femminile, dal titolo eloquente *Lettere educative per le fanciulle*, di Anna Vertua Gentile: eppure siamo al 1867.

I prodromi di un mutamento sono già percepibili nei *Giannettino* e *Minuzzolo*, con cui Collodi ostentò di dare seguito al *Giannetto*: la novità consiste non solo in una scrittura incomparabilmente più amena, ma anche nell'idea di delegare i compiti precettistici a un personaggio concepito con intelligenza, il dottor Boccadoro. Nondimeno, più che i precedenti di tipo specifico, è utile richiamare un antefatto storico di portata assai maggiore, che investe la concezione complessiva della letterarietà. La narrativa per l'infanzia di fine secolo rappresenta un adempimento parziale e tardivo del programma romantico originario, quale si definì a Milano, dopo la Restaurazione, nella polemica contro i classicisti. A essere riattualizzata è la volontà di riqualificare l'istituzione letteraria adeguandola agli interessi di lettura di un pubblico allargato e composito.

I libri per ragazzi possono esser considerati una risposta settoriale alla gran questione della popolarità, sia pure oltre sessant'anni dopo che il Berchet l'aveva sollevata nella *Lettera semiseria di*

Grisostomo al suo figliuolo, del 1816. Ma assai più delle teorizzazioni, vale agli occhi dei narratori per bambini tardottocenteschi la virtù dell'esempio: è dalla lezione manzoniana che essi traggono l'incoraggiamento più proficuo a cercare un colloquio piano e cordiale con destinatari di poche lettere. Come *I promessi sposi* erano stati concepiti quale «libro per tutti», così ora abbiamo dei libri scritti per tutti i ragazzi, di ogni ceto e categoria, secondo un doppio proposito: ammaliarli con la fertilità di risorse dell'immaginazione avventurosa, e insieme indurli a riflettere sul significato morale e intellettuale dell'apologo narrativo loro offerto.

Certo, nei nostri scrittori l'asse ideologico si sposta dal cattolicesimo al laicismo: che non è differenza da poco. Ma il sistema delle norme di comportamento proposte a modello rimane incardinato su una borghesissima attestazione di coincidenza fra buon senso e senso morale. D'altronde, nessuna contraddizione vien fatta emergere rispetto all'insegnamento evangelico: in una comunità socialmente diversificata ma coscienzialmente egualitaria, è naturale non pensare solo a se stessi ma anche agli altri: date, e vi sarà dato. L'interesse personale va tenuto da conto, com'è giusto, però senza porlo a conflitto con gli interessi collettivi. Quanto all'eccezionalità sublime degli atti di eroismo, invece di chiamarli esempi di una santità trascendentalistica li considereremo testimonianze supreme del vincolo di fraternità che lega l'individuo ai suoi simili, senza bisogno di ricorrere alla fede in un Padre nostro comune. Semmai, sarà da sottolineare ulteriormente come il coraggio della virtù altruistica ognuno sia in grado di darselo, al contrario di quanto credeva don Abbondio; anzi, si possa vederlo insorgere più luminoso proprio nell'animo più spensieratamente fanciullesco.

È in nome di questo speranzoso umanesimo borghese che i narratori per ragazzi si rivolgono alla totalità del pubblico infantile, così come Manzoni aveva mirato a fare con i lettori adulti. S'intende poi che al centro di entrambi questi orizzonti universalistici si stagli un'immagine di destinatario dai connotati di medietà. Ai tempi della battaglia romantica, sia Berchet sia Manzoni avevano preferito definirlo per via di negazione: non «parigino» né «ottentoto», diceva il primo; «né letterato, né illetterato», soggiungeva il secondo. Ma, a Risorgimento ormai concluso, è più facile dargli l'identità socioculturale di quella media e piccola borghesia, quel «popolo borghese» che costituiva la base di consenso del nuovo regime. Tesi a equilibrare attaccamento alle tradizioni e spregiudicatezza ammodernante, culto dell'individualità e rispetto per le istituzioni, senso di realtà empirica e voli della fantasia, questi ceti trovavano nella narrativa per l'infanzia un canone di letture attraverso cui egemonizzare la formazione di tutti i figli della nuova Italia: cioè dar luogo alla crescita di una classe dirigente che non ripetesse i tratti fisionomici della grande borghesia, effettivamente dominante, ma nemmeno quelli del proletariato subalterno.

L'impresa era certamente in linea con i tempi: eppure si svolgeva in controtendenza rispetto agli orientamenti della cultura letteraria più qualificata. Nell'ultimo Ottocento i prosatori di maggior nome apparivano impegnati soprattutto a dimostrare come la forma romanzo fosse suscettibile delle modulazioni più elaborate; l'arco delle esperienze svariava dallo scontroso impersonalismo verghiano alle morbidezze afflitte del fogazzarismo alla sontuosità sovraccitata del vitalismo dannunziano. Comune a tutti era peraltro il proposito di tradurre nella pagina artistica gli assilli, gli scoramenti, le esaltazioni sopravanzanti al venir meno del sistema di certezze sotto le cui insegne era stata fatta l'Italia: ma non gli italiani.

Ebbene, nello stesso giro di anni alcuni scrittori si volgono a sperimentazioni di tipo opposto: cercano il plauso non delle élite del gusto ma di un'utenza preletteraria; al sobbollire di inquietudini psicologiche e sociali, etiche e politiche rispondono con la fiducia nell'avvenire della collettività; alle tecniche della complicazione discorsiva replicano con un effettismo semplice, che coniughi proprietà e vivacità di linguaggio.

Ammaestrare divertendo

Nessuna aria di crisi, insomma, nelle strutture della narrativa per ragazzi. A configurarsi è un'area di resistenza alle pulsioni trasgressive destinate a prendere tanto corpo nella letteratura del secolo ventesimo. In effetti il genere narrativo neonato, pur collocandosi alla periferia del sistema letterario, ha un'ascendenza istituzionale più che robusta. Il motto cui si richiama è il classicissimo *miscere utile dulci*. L'assunzione di un destinatario infantile anziché adulto comporta un aspetto di novità solo in quanto implica un potenziamento di entrambi i termini del binomio: l'appetibilità del testo viene galvanizzata dalla profusione delle trovate estrose; l'utilità della lettura vien resa francamente esplicita in chiave di pedagogia suasoria.

Si tratta insomma di un tipico genere misto, nel senso in cui il solito Manzoni parlava del romanzo storico come di una sintesi di storia e di invenzione. Questa definizione famosa si presta infatti a esser generalizzata, estendendola a una pluralità di generi misti di *fiction* e *non fiction*, per usare termini d'oggi. Ecco allora la narrativa per l'infanzia costituirsi come un amalgama in cui la libera invenzione creativa si mescola con la divulgazione d'una somma di verità presentate come indiscutibili, aventi carattere non di fattualità storicamente accertata ma di assioma antropologico largamente condiviso. Funzione letteraria e funzione educativa sono pertanto connesse in maniera inestricabile. Il gioco delle proporzioni fra i due ingredienti è mutevole, così come variabili sono i loro connotati rispettivi. Resta fermo però l'obbligo statutario di ammaestrare divertendo.

A generarsene è una struttura di mediazione e di compromesso, la cui componente dinamica sta nel movimento narrativo mentre quella statica è data dagli ammonimenti più o meno paternamente amorevoli. Il nesso coesivo di questo organismo bimembre riposa sulla esemplarità del modello di comportamento incarnato dalla figura protagonista. In fondo, il racconto per ragazzi amplia a misura di romanzo l'archetipo dell'*exemplum*, mentre ne articola e distende la significanza morale. Ma l'aumento di dimensioni del testo rende più complessa la ricerca di una compenetrazione fra i due piani del discorso: il rischio è che alla sbrigliatezza spregiudicata dell'intreccio si sovrapponga una moralità appiccicata a forza, dall'esterno. Eppure, proprio l'accettazione di quest'alea conferisce saldezza energetica al progetto testuale.

La premessa necessaria al raggiungimento dell'obbiettivo consiste nel rafforzare entrambe le polarità della dialettica costitutiva di ogni scrittura narrativa: la tendenza a un'immedesimazione empatica nel mondo narrato e quella a uno straniamento critico. Nei libri per ragazzi, qui interviene la differenza di età fra narratore e protagonista. Colui che racconta regredisce volentieri al livello mentale del suo eroe, perché ne ha avuto esperienza diretta: anche lui è stato bambino, gli fa piacere tornare sul se stesso di una volta, si abbandona di cuore all'idoleggiamento di un universo infantile considerato *iuxta propria principia*, come gli riemerge dalle viscere aureolate di nostalgia. Da ciò il gusto di rappresentare in spirito di affabilità un epos minimo di birichinate, sventatezze, testardaggini, prove di bizzosità disarmanti.

Ma l'adulto non può tornare davvero bambino, men che mai quando scrive per i bambini. Gli corre l'obbligo di non accantonare il bagaglio di esperienza che ha accumulato. Sul piano biografico, questo senno del poi non gli vale certo a cancellare gli errori compiuti un tempo. Ma l'operazione letteraria gli consente di render produttiva la sua maturità, offrendone i frutti ai piccoli lettori e certificando così di fronte a se stesso di non essere cresciuto invano. Da ciò l'inclinazione a osservare dall'esterno e dall'alto, in posa di giusta superiorità, le vicissitudini dei personaggi; e di valutarne responsabilmente parole atti pensieri, traendone occasione di insegnamento ammonitorio.

La materia narrativa viene dunque sogguardata da due punti di vista diversi e complementari: fraterno e paterno. La loro convivenza assume modalità molto dissimili, in rapporto alla configurazione dell'io narrante. Altro infatti è il caso in cui a raccontare appaia un adulto, altro un bambino; egualmente, diversa è la situazione se colui che narra si colloca all'interno del mondo narrato o se ne risulta distaccato. Si possono schematizzare vari tipi di soluzioni.

La prima è quella di Collodi, ed è la più semplice: una voce narrante che mima un atteggiamento di oralità e si rivolge con insistenza agli interlocutori in ascolto, ostentando il suo brio di favoleggiatore non meno della sua saggezza indiscutibile. Il punto di vista sembra dunque di tipo paterno: lo avvalora la severità terroristica con cui la trama castiga le mancanze del

protagonista, anche le più veniali. Ma in realtà il narratore evita per lo più di esprimersi personalmente in proposito; reprimende e prediche vengono affidate alla voce di altri personaggi, piuttosto che alla sua. La voce narrante ostenta di dividerle, beninteso; intanto però, sotto la loro copertura, adegua il resoconto a un'ottica molto pinocchiesca, di connivenza aperta o almeno poco dissimulata con la scapestrataggine del burattino.

De Amicis escogita invece una soluzione audacemente innovativa: un resoconto diaristico affidato a un narratore di età infantile. Questo impianto dovrebbe assicurare che le vicende o vicenduoie quotidiane di Enrico Bottini e dei suoi compagni di classe siano rappresentate secondo un punto di vista di fraternità coetanea. L'autore ha ritenuto però di mitigare lui stesso l'efficacia della sua grande trovata, timoroso dei rischi insiti nell'adeguare la narrazione a un'ottica unilateralmente infantilistica. Ha quindi fatto ricorso a una fitta serie di interferenze del punto di vista adulto, affidato alle annotazioni dei familiari di Enrico; di più, ha conferito al protagonista autobiografo una fisionomia piuttosto amorfa, poco fanciullescamente esuberante e assai disponibile alle sollecitazioni paternalistiche di tutti i personaggi d'autorità che affollano il libro.

A suo modo più coerente è la ripresa della formula diaristica effettuata da Vamba. Il *Giornalino* infatti è improntato con spregiudicatezza imperterrita alla visuale di un ragazzo irresponsabile e immaturo. Ma nel farla propria, l'autore nega a Gian Burrasca la possibilità di trarre profitto dal processo formativo. D'altronde, non è che il punto di vista degli adulti non emerga, riportato dal diarista con fedeltà scrupolosa. Il guaio è che si tratta di un punto di vista falso, perché intriso di un fariseismo profondamente diseducativo: le nobili dichiarazioni di principio sono sempre smentite dai comportamenti pratici; e tanto peggio per lo scombinato protagonista, che le aveva prese per buone. Perfidamente sagace, l'autore del testo gioca insomma a rimpiattino con l'ottica ingenua del personaggio resocontista.

Un'intelligente soluzione intermedia è poi quella adottata da Capuana: un io narrante adulto, che tende ad attenersi al canone dell'impersonalità verista ma insieme inclina all'immedesimazione nel protagonista ragazzo, attraverso la larga utilizzazione del discorso indiretto libero. È come se a raccontare, sia pur in terza persona, fosse lo stesso Scurpiddu, maturato dagli anni e volto a rammemorare la propria infanzia con sorridente, affettuosa imparzialità. In questa sorta di autobiografismo dissimulato, chi narra ha ben chiaro il valore esemplare della parabola esistenziale che ha percorso: non sente perciò il bisogno di enfatizzarlo e lascia parlare i fatti, fiducioso nell'evidenza del messaggio deducibile dalla loro compagine.

Il linguaggio della semplicità suggestiva

Quale che fosse la configurazione adottata per l'io narrante, il primo problema affrontato dai nostri scrittori per ragazzi consisteva nel rispettare l'ottica spensierata della ludicità infantile, ma per farla trascolorare nella visuale seria del senso di responsabilità adulto. Sul piano delle scelte di linguaggio, la questione si riproponeva in termini di conciliazione tra la limpidezza del dettato e la sua carica di effetti emotivi.

L'esigenza di assicurare una leggibilità agevole del testo non era cosa nuova, per professionisti della penna avvezzi alla collaborazione a giornali e riviste: ne abbiamo già accennato. Si capisce perciò l'attenzione posta nell'elaborare una prosa comunicativa, secondo la norma di una medietà italianistica aliena dalla aulicità come dalla ricercatezza, dagli stranierismi come dai tecnicismi settoriali. Certo, le differenze si fanno sentire: all'indulgenza per il vernacolo toscano di Collodi si contrappongono le inflessioni siciliane di Capuana non meno del manzonismo di De Amicis, cultore dell'«idioma gentile». Ma nel complesso si è colpiti dal duttile orientamento verso un modello di scrittura comprensibile senza sforzo dagli scolari di tutta la penisola: e ciò anche se i racconti avevano ambientazioni geosociali molto diverse, il popolo paesano di Toscana o il contadiname del profondo Sud o la media e piccola borghesia e il proletariato torinese.

Farsi capire dai ragazzi significa naturalmente dare trasparenza al rapporto fra la parola e la cosa. Ma se il vocabolario va limitato alle voci dell'uso, non per questo si può venir meno a un obbligo di proprietà e precisione, senza perifrasi laboriose né allusioni criptiche. In modo analogo, occorre adottare una sintassi semplificata, con prevalenza dei costrutti coordinativi e dei nessi subordinativi più facili da sciogliere; tuttavia, l'andamento disinvolto del periodo non può permettersi di infrangere la correttezza grammaticale e solo a scopo parodistico lascia spazio a solecismi o anacoluti che se fossero riprodotti in un compito in classe verrebbero biasimati dall'insegnante. Il criterio generale è insomma di avvicinarsi ai modi del parlato, senza cadere però nella zoticaggine neanche dove il connotato di oralità è più sensibile, come nel *Pinocchio*.

D'altronde la scioltezza comunicativa non è certo scompagnabile dalla vivacità espressiva. Al contrario, la piana referenzialità della pagina deve essere tutta contrappuntata da metafore, similitudini, locuzioni immaginose che ne riscaldino la tenuta. E l'incalzare della diegesi non preclude il ricorso a un descrittivismo impressionistico, a volte concentrato in poche linee essenziali, a volte disteso bozzettisticamente. Insomma, avremo un resoconto non asciutto e asettico ma intriso di pathos, su tonalità svarianti dal comico al sentimentale, dal melodrammatico all'idillico.

È appunto da sottolineare che l'intenzione di vividezza coloristica porta gli scrittori a utilizzare una gamma notevole di registri. Collodi inclina a un'ironia pungente, in un clima di commedia di carattere e magari di farsa un po' fracassona, dove i beffatori si alternano sul proscenio con i beffati: anche se poi nel *Pinocchio* non mancano i momenti di drammaticità assorta. De Amicis si attiene a una norma implacabile di effusività patetica, cangiante peraltro dall'intenerimento gentile all'enfasi *larmoyant*; ma non manca di concedersi intermezzi di buonumore. Per parte sua, il *Giornalino* offre una mescolanza tragicomica di allegria innocentemente ribalda e satira feroce. *Scurpiddu* è tenuto invece più uniformemente sulle tonalità d'un bozzettismo aggraziato, fra sorrisi tenui e struggimenti elegiaci.

Resta poi inteso che la speditezza degli svolgimenti d'intreccio mira a sfociare in scene traumatiche, destinate a un impatto infallibile sulla sensibilità del lettore. Ma proprio la loro orchestrazione reiterata genera la spinta riequilibrante che dà luogo agli indugi riflessivi, in funzione decantatrice. Un'altra retorica si fa allora avanti, quella dell'ammonimento amorevolmente severo. Non si tratta però di una semplice ripresa dei moduli della predicazione austera.

Certo, il tono è fermamente asseverativo: al fanciullo vanno impartiti insegnamenti netti, senza margini di incertezza problematica. La voce del dovere fa appello a sentimenti di umanità insediati nel profondo della coscienza antropologica; e assieme a essi, per loro tramite, inocula il rispetto per convenzioni sociali che la civiltà borghese considera dotate di una naturalità imprescrittibile. L'impegno di generosità necessario per adeguarvisi non viene affatto sottaciuto, anzi appare esaltato. Ma, ecco il punto, l'effetto suadorio non è affidato solo alla perorazione di un'etica del sacrificio: vi si accompagna il ricorso a un'argomentazione ragionativa, che vuol far leva su un senso di convenienza empirica, di interesse pratico elementarmente percepibile da qualsiasi ragazzo: è meglio operare il bene perché quel che è fatto è reso, viene sempre il momento in cui si ha bisogno dell'aiuto altrui. La solidarietà fraterna è la più utile, la più redditizia delle garanzie per la convivenza dell'io con gli altri.

Se lo scopo del libro è di favorire un processo di socializzazione, non bastano le belle parole, non basta affermare che la virtù è di premio a se stessa: occorre far capire che le leggi dell'universo sociale portano un vantaggio a chi vi si adegui, perché assicurano uno scambio equilibrato di dare e avere, nella reciprocità di atteggiamenti fra i membri della collettività. Su questo cardine pedagogico della nostra narrativa per l'infanzia torneremo più avanti. Intanto, basti una notazione. Proprio l'ancoraggio a un credo laicamente borghese, in cui disinteresse altruistico e utilità personale si mescolano, dà conformazione moderna al racconto dei rischi, le difficoltà, gli smarrimenti nei quali incorre il fanciullo durante il periodo sempre difficile della sua iniziazione all'essere adulto.

Il cuore buono e il carattere immaturo

Quali che ne siano i connotati anagrafici, il personaggio protagonista idoleggiato dai nostri scrittori ha una fisionomia bilanciata su due versanti: il cuore nativamente buono e il carattere ancora non ben formato. Il primo dei due fattori rinvia ad una fiducia nella natura umana, che si traduce concretamente in una *captatio* verso le giovani generazioni dell'Italia contemporanea: su di loro si può far conto per il futuro del Paese. Il secondo elemento motiva l'opportunità di incoraggiarli, questi ragazzi, galvanizzando le loro energie perché superino brillantemente gli ostacoli esterni e interiori che ne insidiano il percorso formativo.

D'altronde, proprio la visuale ottimistica che il narratore propone autorizza la sua indulgenza verso le storditaggini, le marachelle, i travimenti passeggeri di cui i personaggi si rendano colpevoli. Ciò implica una sorta di liberalizzazione del resoconto, sottratto al peso di un pedagogismo troppo occhiuto. La voglia di vivere, di giocare, di divertirsi può venir lasciata sbrigliarsi, nella certezza che gli sbandamenti cui dia luogo non saranno tali da compromettere in modo irreparabile la sanità sostanziale dell'io fanciullesco.

Nondimeno, lo stesso riconoscimento di legittimità concesso all'esuberanza infantile avvalora il richiamo insistente alla pericolosità degli effetti d'una leggerezza di comportamento, che può anche essere oggettivamente poco, pochissimo grave. Il vero guaio dei ragazzi è di non saper misurare bene le conseguenze e i riflessi di azioni compiute senza stare a pensarci troppo. Saranno poi loro i primi a pagarne il fio, in modo spesso sproporzionato all'entità della colpa; e senza poter far valere come attenuante la mancanza d'una cattiva intenzione seriamente meditata. L'autore è sempre pronto a coglierli in fallo, per dimostrare come sia la loro immaturità caratteriale a condannarli a punizioni tanto dure. Ma la sollecitudine nel colpevolizzarli è compensata dall'esaltazione della loro capacità di ravvedimento.

Potremmo dire che i ritratti protagonisti sono costruiti su un chiaroscuro di piccole colpe e grandi espiazioni, difetti veniali e virtù gloriose. Di qui procede l'aura di eroicità che avvolge conclusivamente i personaggi, pur assunti a rappresentanti di una modesta umanità media, priva di titolazioni illustri. A ciascuno è dato di emendarsi *ad abundantiam* degli errori in cui, per colpa o senza colpa, non ha potuto non incorrere.

Le osservazioni svolte sinora sembrano però presupporre un principio rigorosamente deterministico: la personalità del ragazzo resta quella che è dall'inizio alla fine del processo di formazione, senza sviluppi decisivi; il resoconto biografico si limita a testimoniare l'attualizzazione delle potenzialità etiche di cui è dotato dalla nascita. Invece le cose sono più complesse, o almeno più sfumate.

Il protagonista narrativo rimane sì fedele a se stesso, ma nello stesso tempo si trasforma, come da bozzolo a farfalla, sino a diventare un altro. Ciò avviene in quanto sa trarre una lezione adeguata dalle prime esperienze di vita, ripensandole alla luce degli ammonimenti impartitigli da chi vuole il suo bene. La sua sorte insomma viene fatta dipendere dalla reattività dimostrata agli stimoli esterni, provenienti dall'ambiente in cui si trova a vivere. Perciò una quota di indeterminismo sociale può convivere, sia pur in subordine, con il determinismo biopsichico: e creare un effetto di incertezza, per quanto relativa, sull'esito delle sue peripezie.

Logicamente, resta più che mai valida in questi libri la distinzione categoriale tra personaggi piatti e a tutto tondo. I primi sono impostati in modo più unilaterale, sulla base di un temperamento semplice, privo di sottintesi e dunque poco suscettibile di modifiche: da un episodio all'altro, la tecnica ritrattistica si esercita solo nel variare le manifestazioni esterne di una personalità già ben definita sin dalla prima comparsa in scena. È questo il campo in cui eccelle De Amicis, specie quando si applica al compito sempre difficile di schizzare personaggi moralmente esemplari: ecco Garrone, perfetta riduzione a livello infantile dell'archetipo del gigante buono; ecco d'altronde

Derossi, che assomma le migliori qualità senza tuttavia apparire una qualsiasi scialba copia del classico eroe positivo.

Su queste premesse, i personaggi piatti vengono individuati libro per libro in base a una distribuzione singolariva di vizi e virtù, quali si manifestano trasparentemente nel loro agire. Possono anche non ignorare perplessità, scrupoli, rimorsi; ma in ogni caso presentano una corrispondenza piena tra stato d'animo dominante e sua esternazione in parole e atti. Una rappresentazione comportamentale è dunque bastevole a delinearne la fisionomia, senza bisogno di analizzare dall'interno i processi mentali da cui nascono le loro decisioni. La qualificazione morale del personaggio è tutta deducibile dalla sua condotta sociale: anche le ipocrisie, gli inganni, le menzogne truffaldine sono presentati in modo da mettere sull'avviso il piccolo lettore, lasciandogli la soddisfazione di smascherarle subito da solo.

I personaggi all'esame di coscienza

Com'è ovvio, il privilegio dei dibattiti di coscienza, dai quali deriva una possibilità di evoluzione caratteriale, viene riservato alle figure che abbiano una funzione protagonista rilevante. Qui spicca la genialità di Collodi, che metaforizza nella doppia natura di Pinocchio, umana e burattinesca, i suoi conflitti intimi tra bontà d'animo e istinti trasgressivi, come fosse tra lo spirito e la carne: donde la serie alterna di vicissitudini a capo delle quali la conquista della maturità si concreta in una metamorfosi fisica.

Per questi personaggi si pone dunque un qualche problema di ispessimento interiore del ritratto. Certo, la fisionomizzazione resta basata sulle scelte operative compiute di fronte alle prove della vita. Ma l'opzione può rivelarsi giusta o sbagliata; e il margine di errore è tanto più vasto in quanto i ragazzi agiscono d'impulso, senza dibattere adeguatamente il pro e il contro, il bene e il male della partita che stanno giocando. Decisiva diventa allora la disponibilità leale a ripensare l'accaduto e formularne un bilancio e trarne un buon proponimento per il futuro. È il momento di un esame laico di coscienza, quale ha luogo *post factum*. Esso però non implica il ricorso alla psicologizzazione analitica: l'episodio viene solo drammatizzato scenicamente in forma di dialogo oppure di monologo.

Nel primo caso, il personaggio è sollecitato a fare i conti con se stesso da qualche essere dotato di saggezza adulta, che magari aveva già fatto sentire in anticipo la sua voce, rimasta inascoltata. Nel secondo, il protagonista non ha bisogno di interlocutori, ma esprime in soliloquio le considerazioni autocritiche che gli vengono suggerite, anzi imposte dall'evidenza dei fatti appena trascorsi. In entrambe le circostanze, la recriminazione e la ricerca di attenuanti e l'enunciazione del desiderio di emendarsi avvengono con foga contrita, giacché il cuore è in tumulto: ma non ne viene oscurata la sostanza ragionativa, a comprova d'una capacità di intendere e di volere, cioè di desumere una norma di comportamento dalla valutazione delle proprie esperienze personali.

Per tal modo, la flessibilità di reazioni del soggetto infantile nei suoi primi incontri con il mondo ottiene un riconoscimento significativo. Ma il cucciolo d'uomo non può illudersi troppo sulla propria autonomia: i dilemmi che la vita gli impone di sciogliere sono insidiosi. Ogni ragazzo, entrando in una rete di rapporti interpersonali, si trova ad aver a che fare con esseri di indole diversa: c'è chi vuole il suo bene e chi consapevolmente o meno procura il suo male. I personaggi che il protagonista incontra si dividono ordinatamente in due schiere: coloro che lo aiutano nel suo itinerario formativo e coloro che ne ostacolano il percorso. In entrambi i casi, non è affatto detto che si tratti solo di figure adulte; un richiamo sulla retta via può venire anche da coetanei di grande avvedutezza, come il più dei compagni di scuola di Enrico Bottini: ma non certo Franti, né il Lucignolo collodiano.

Ovviamente, questa netta bipartizione etica non è cosa nuova. Tipica della tradizione fiabesca, la si ritrova in ogni sorta di narrativa popolare, antica o moderna, sempre sorretta da

un'antitesi indiscutibile di valori e disvalori; il romanzo d'appendice romantico ne offriva una conferma attualissima. Dal punto di vista funzionale, non fa poi differenza se ad aiutare il protagonista è un personaggio dotato di poteri magici o di risorse soltanto umane. Lo stesso vale per i personaggi d'indole ostile.

Ma un elemento di originalità lo si riscontra se si bada alla tipologia dei rispettivi interventi. Nei nostri libri per l'infanzia i malvagi, gli ingannatori, i persecutori procurano un danno reale al protagonista e lo espongono a castighi molto concreti: quando Pinocchio dà retta alla Volpe e al Gatto o si lascia incantare dall'Omino di burro, incorre in guai seri. Invece gli aiutanti benefici possono sì giungere a soccorso nelle situazioni di maggior pericolo; per il resto però si limitano all'ammonimento preventivo, l'incitamento all'emulazione virtuosa, l'incoraggiamento all'espiazione.

D'altronde le punizioni elargite hanno consistenza assai maggiore dei premi concessi: i riconoscimenti di merito più qualificati cui i ragazzi di *Cuore* possono aspirare sono quelli assegnati nelle cerimonie scolastiche. È vero che la Fata dai capelli turchini remunera la buona condotta di Pinocchio trasformandolo in ragazzo perbene: questa però è solo la sanzione di un mutamento interiore faticosamente conseguito dal burattino con le sue proprie forze. Per l'innanzi, nessun intervento fatato gli ha evitato i pericoli cui lo esponeva la sua avventurosità. E la sospirata premiazione finale segna anche la fuoruscita dall'universo fiabesco. Soltanto la Fata Gusmara provvede Topolina di un talismano efficace: sintomo evidente dell'attaccamento di Carolina Invernizio al repertorio della fiaba premoderna. Nondimeno, la prova finale cui i protagonisti dei *Sette capelli d'oro* sono sottoposti consiste proprio nella capacità di rinunciare a ogni protezione magica. Coloro che sovrintendono all'educazione dei ragazzi, appartengano alla categoria delle fate o dei maestri, hanno il compito essenziale di porli in condizione di esprimere al meglio le loro qualità native; agli educandi spetta di mostrarsi degni della fiducia premurosa di cui fruiscono.

L'esemplificazione più clamorosa di questo concetto avviene in *Scurpiddu*. Il contadinello randagio trova nella masseria del buon massai Turi una comunità popolare organica, dove gli viene chiesto di contribuire al benessere collettivo in misura proporzionale alle sue forze; e per converso gli è garantita una condizione di serenità che gli consente di espandere la sua gioia di vivere. Tanto basta perché dal piccolo vagabondo maturi autonomamente il cittadino, pronto a inserirsi di slancio nelle istituzioni del macrocosmo sociale.

La struttura del romanzo di formazione per bambini

La doppia caratterizzazione dei personaggi, non più bambini e non ancora adulti, trova fondamento nella compresenza di due distinti modelli strutturali, ai quali appare improntato il resoconto delle loro peripezie. Sul piano narrativo, la peculiarità della letteratura per l'infanzia tardottocentesca si esprime come una sintesi innovativa, che rifunzionalizza normative di genere di per sé tutt'altro che inedite.

Il primo modello cui i nostri autori ricorrono è quello del racconto a schema aperto, inteso come successione interminabile di avventure e disavventure vissute da individui di cui non è scontato prevedere le reazioni di fronte ai casi dell'esistenza, in quanto non fanno o non possono o non vogliono conformarsi alle norme comportamentali più invalse. L'indole della narrazione può essere realistica o fantastica; l'essenziale è che il criterio compositivo punta sull'allineamento, o diciamo pure l'accumulo, di una varietà di episodi impostati su una qualche inosservanza, nel male o anche nel bene, degli stereotipi di costume.

Dunque, un'impalcatura poco costrittiva: non il sistema di articolazioni e risposdenze interne tipico della vasta architettura romanzesca, ma piuttosto uno svelto flusso di peripezie che mimano l'occasionalità della vita, quale viene goduta e patita da personaggi poco disciplinati, perché poco sperimentati: non per nulla sono ragazzi. La misura della narrazione che «fa libro» viene raggiunta

collegando una serie di spunti novellistici. Non va mai scordato che nel secondo Ottocento la forma romanzo non era ancora pienamente insediata da noi; mentre le antiche glorie nel campo della narrazione breve, capostipite Boccaccio, erano state rinverdate recentemente con la voga del bozzetto comico e patetico, a schizzo di situazioni icasticamente suggestive: sia Collodi sia De Amicis sia Capuana ne avevano buona pratica. Va aggiunto che la parcellizzazione dell'intreccio in segmenti dotati di una relativa autonomia era assai conveniente per facilitare la lettura da parte di un pubblico poco addestrato a seguire le ramificazioni della trama in filoni interconnessi.

Vero è che la semplicità di movenze d'un racconto che di continuo termina e ricomincia, ritardando di volta in volta lo scioglimento, può richiamare la modulazione tipica del narrare picaresco. In effetti, in ogni ragazzo c'è un po' un picaro, un briccone: ne emergono i tratti in Pinocchio, per non dire in Gian Burrasca, e timidamente persino nei quieti scolaretti di *Cuore*. Sta di fatto che la moltiplicazione in serie degli episodi ha una doppia funzione, rispetto alla psicologia del personaggio. Per un lato consente di dare risalto alla volubilità che lo induce a improvvisare le sue risposte con il mutare delle circostanze ambientali, seguendo gli stimoli dell'istinto dominante. Per l'altro, pone in evidenza la cocciutaggine con cui la mentalità infantile rilutta a fare tesoro dell'esperienza e ripete gli stessi comportamenti sbagliati dinanzi al ritorno di situazioni già attraversate. La discorsività lineare obbedisce dunque a due sollecitazioni combinate: variazione degli aneddoti narrativi e insieme reiterazione del loro senso, a valere per una saturazione complessiva del resoconto.

Com'è ovvio l'unicità del protagonista garantisce più agevolmente la coesione tensiva dell'intreccio. Ma De Amicis raggiunge lo stesso risultato anche per la via difficile d'una trama molto policentrica: invece che come una collana, la narrazione si configura come un mosaico di aneddoti. Analogo resta però il quadro variopinto delle grandi, piccole, minime imprese di personaggi che vivono con intensità il loro presente, mescolando capricci e fantasticaggini, baldanza irriverente e corruccio dispettoso, ma anche entusiasmi generosi e prodezze eroiche. La struttura aperta aderisce a questa immersione nella durata dell'oggi, propria di chi non ha ancora un passato e del futuro non sa configurarsi concretamente né le dinamiche né la fine.

Ma lasciar dilagare nell'andamento del racconto una tendenza così orizzontalistica precluderebbe la possibilità di orientarlo a restituire l'immagine di un processo formativo, obbediente a una logica di sviluppo ascensionale. Il protagonista cambia, nel corso della vicenda, non resta quello che era all'inizio: si fa adulto. La progressione degli episodi deve perciò disporsi in senso verticale: e il punto d'arrivo non può non assumere un valore di conclusione organica.

Ecco allora avanzarsi, e prevalere, un altro modello strutturale: il romanzo di formazione. Com'è risaputo, questo genere o filone romanzesco è particolarmente sottorappresentato nella letteratura italiana ottocentesca: anche se si possono leggere in questa chiave le vicissitudini nientemeno che di Renzo Tramaglino come di Carlino Altoviti e del giovane 'Ntoni Malavoglia. Certo è che lungo il secolo diciannovesimo i nostri narratori appaiono restii a focalizzare i turbamenti fisiopsichici dell'adolescenza: ciò avverrà solo assai più tardi, nel corso del Novecento, con opere come *Agostino* di Moravia (1944), *L'isola di Arturo* della Morante (1957), il postumo *Ernesto* di Saba. In compenso, a cavaliere tra i due secoli abbiamo una fioritura di piccoli *Bildungsroman*, a protagonista non giovanile ma infantile e destinati a un pubblico non adulto ma bambino.

Questa retrocessione a un livello d'età prepuberale aveva una conseguenza vantaggiosa, per la mentalità dell'epoca: consentiva di deerotizzare il racconto. Non che manchino le presenze femminili, dalla Fatina collodiana alle maestre deamicisiane: ma si tratta di sostituti materni, cui i narratori non pensano certo di attribuire suggestioni incestuose. Una problematizzazione del rapporto fra i sessi, sia pur in forma elementare, avviene solo con la *Fata Gusmara* della Invernizio, che proprio perciò è meritevole di attenzione.

Ciò non toglie che lo schema fondamentale del romanzo di formazione sia rispettato; e che la sua adozione si riveli felicemente feconda. Nelle coordinate di questo genere molto moderno è infatti possibile sussumere la tipologia di una forma narrativa vertiginosamente arcaica: la fiaba

iniziatica, che emblemizza le prove di accesso del ragazzo alla comunità adulta. È appena il caso di ricordare che Collodi è stato traduttore di Perrault e Capuana si è dedicato a imitare con garbata lindura le stilizzazioni della fiaba tradizionale. Ma nei libri di cui ci occupiamo il folclore fiabesco, anche quando viene più corposamente rivisitato, appare riplasmato intridendolo di realistica romanzesca: che è poi il motivo per cui *Pinocchio* può esser lecitamente omologato a *Cuore*.

Come è noto, la fiaba iniziatica ha un impianto trifasico. Dapprima il protagonista subisce una separazione dalla collettività, la casa la famiglia il villaggio entro cui è stato allevato e protetto. In seguito, si trova a dare attestazione delle sue capacità nel perseguimento di una meta che lo obbliga a patire privazioni e sfidare pericoli, ostacolato da entità maligne ma soccorso da entità benevole. Infine, abbiamo il rientro nella comunità, che gli riconosce lo status di membro adulto, con i diritti e doveri che ne conseguono.

Muore il fanciullo, nasce l'uomo. In termini pinocchieschi, il burattino risorge come ragazzo per bene; e il contadinello Scurpiddu si arruola bersagliere. Il fondamento antropologico di questa tipologia narrativa è evidente; non è necessario rievocarne il retroterra culturale, che ci riporta a miti e riti caratteristici di tutte le civiltà arcaiche. Né c'è da stupirsi se nella letteratura moderna il proposito di drammatizzare la fuoruscita dallo stato di minorità infantile si ripresenta, assumendo le forme di un filone particolare del genere romanzo, ad alto valore etico-conoscitivo. Nel *Bildungsroman* viene sceneggiata la progressione delle vicende che, tra vittorie e sconfitte, errori e intuizioni intelligenti, ingenuità presuntuose e calcoli sagaci, scoramenti e ostinazioni, segna l'accesso dell'io giovanile alla società retta dagli anziani. Rispetto ai lontani stereotipi, il romanzo di formazione presenta però una novità costitutiva: l'inquietudine problematica. Non è detto, infatti, che il protagonista riesca a integrarsi nella comunità di appartenenza; né d'altronde è sicuro che l'adeguamento ai canoni comportamentali invalsi abbia un segno positivo.

Nella fiaba iniziatica, invece, nessuna problematicità trovava luogo: lo scopo era proprio quello di ribadire il consenso a un insieme di certezze accreditato come invariabile. La narrativa per ragazzi tardottocentesca ripete dunque il presupposto decisivo del fiabismo premoderno, in quanto è l'accettazione del sistema di valori dominante a contrassegnare l'esito felice dell'itinerario formativo. Nondimeno, un'omologazione al *Bildungsroman* c'è pure, nella tendenza all'interiorizzazione della vicenda, anche senza il ricorso a tecniche psicologiche. Ogni episodio, si è detto, configura una situazione di scelta, che il personaggio deve risolvere operativamente. Ma la dinamica dell'intreccio è intervallata dalle soste coscienziali, in cui egli riflette sull'accaduto. Non solo Pinocchio o Enrico ma anche Gian Burrasca si sforza di trarre, a suo modo, una lezione da quanto gli è capitato: salvo che quest'ultimo, invece di ammettere i suoi errori, non arriva a capirli, nel che appunto consiste sia l'analogia sia la differenza del suo caso rispetto ai confratelli d'altro autore.

Senza affatto diminuire lo spessore dell'intreccio avventuroso, il baricentro della narrazione viene insomma spostato verso la reattività critica e autocritica dimostrata dal protagonista nel ripensare gli eventi nei quali è stato implicato. Esame di coscienza, confessione di colpa, ravvedimento e buoni propositi per l'avvenire: una ritualità di indole religiosa viene laicizzata, ma conservandone la funzione primaria: esaltare la libera assunzione di responsabilità dell'io nei confronti delle proprie azioni. L'uso sistematico di questo procedimento determina un incentivo continuo alla crescita di consapevolezza intellettuale e morale: per quanto ostinato sia l'attaccamento del personaggio alla spensieratezza infantile, prima o poi arriva il traguardo della maturità. La parabola narrativa assume dunque un'inarcatura pienamente conclusa.

Il margine problematico d'una visuale ottimistica

In definitiva, la struttura del racconto ostenta di seguire un tracciato aperto, vario e imprevedibile, dove ogni episodio rinnova un clima di ansietà, poiché il principio del piacere contrasta tenacemente l'affermazione del principio di realtà. Il narratore prolunga le peripezie dei personaggi,

quasi ne condividesse la coazione a ripetere, senza timore di ridondanza e anzi compiacendosi di dilatare la rappresentazione della loro turbolenza istintiva. Ma questa scioltezza di movenze è subordinata strettamente a un progetto coesivo orientato verso una meta obbligata: l'imprevedibilità si rovescia in prevedibilità infallibile, le apparenti divagazioni dal percorso valgono a preparare gradualmente un esito che vuol presentarsi come sbocco logico di un processo maturato con piena naturalezza.

Certo, nei vari libri si configura diversamente il rapporto tra *desis* e *luisis*, cioè tra i motivi di ansietà disseminati nel corpo del racconto e la rassicurazione fornita dallo scioglimento finale. L'incertezza sulla sorte del protagonista è più pronunciata nel caso di Pinocchio: in effetti, si sa che Collodi fu tentato di terminare le sue avventure lasciandolo impiccato alla Quercia grande. Scarsi invece sono i dubbi che il lettore possa nutrire sulla soluzione appagante dei casi di Scurpiddu. Comune però è la congruenza dell'*happy end* rispetto alla premessa d'avvio: il «cuore buono» di cui il personaggio era naturalmente dotato gli ha consentito di attraversare l'universo sociale accumulando meriti tali da renderlo ben degno di venire accolto fra gli adulti.

Il margine di problematicità della vicenda è dunque alquanto esiguo. La suspense riguarda soltanto le modalità della resistenza reiterata che l'egocentrismo infantile frappone agli sviluppi d'un processo di acculturazione socializzante. D'altronde, sarebbe superfluo ribadire che una letteratura educativa non può non inclinare all'affermazione di un nucleo di credenze assiomatiche. Ma non si vede perché ciò dovrebbe costituire un motivo intrinseco di inferiorità rispetto a una letteratura di tipo opposto, orientata a una vertigine di dubitosità sistematica. La complessità non è di per sé garanzia di valore. L'essenziale è che la struttura narrativa sia organizzata con efficacia rispetto al fine prescelto, e sappia mantenere vivo l'interesse di lettura: cosa nient'affatto più facile in un caso che nell'altro.

Semmai, è piuttosto il caso di insistere sul fatto che la produttività dei paradigmi strutturali di riferimento comune si manifesta proprio nella diversità di variazioni esecutive cui acconsentono. Nel loro ambito, Collodi può plasmare una fiaba magica, ad alta fantasiosità inventiva e icasticità simbolica, pur nella trasposizione a un livello di realtà popolare contemporanea: ma i richiami all'attualità sono trascesi in un clima di indeterminatezza temporale, così come l'evocazione della geografia sociale toscana nella vaghezza degli sfondi paesistici. De Amicis invece focalizza un ambiente urbano identificato secondo coordinate spaziotemporali precise, e si colloca sul piano delle cronache di varia umanità quotidiana: non solo, ma specifica ulteriormente il campo d'osservazione incentrandolo su una piccola collettività scolastica, con la sua alternanza ben scandita delle ore di studio e di svago. Altra ancora è la modulazione dell'impianto narrativo nel bozzetto paesano ideato da Capuana, dove i riferimenti precisi alla campagna etnea appaiono trasfigurati in un'aura di memorialismo assorto.

La similarità tipologica dei testi appare d'altronde confermata se si esaminano i criteri di ordinamento interno del flusso discorsivo. Si è già parlato del dispositivo centrale, che consiste nell'alternanza degli episodi di racconto, a più o meno forte impatto emotivo, con le pause di decantazione, in cui il comportamento del personaggio appare valutato alla luce del buon senso e del senso morale. Bisogna ora aggiungere che a questo procedimento se ne sovrappone un altro, basato sulla variazione di registro tonale.

Gli avvenimenti rappresentati possono infatti avere carattere di serietà drammatica, e come tali incidere profondamente sul decorso della narrazione; oppure inclinare all'ilarità burlesca, allo spasso giocondo, alla letizia idillica, con lo scopo di alleggerire la tensione diegetica aprendovi uno spazio di rasserenamento. In questo secondo caso non c'è la necessità di ripensarvi sopra: il ragazzo, ogni ragazzo ha il diritto di divertirsi, di lasciarsi andare; e l'episodio appare concluso in se stesso. La situazione è diversa quando succede qualcosa di grave. Qui va fatta una distinzione ulteriore.

Se il personaggio ha fornito un esempio di virtù, il riconoscimento di merito è intrinseco al resoconto dell'atto stesso, e l'elogio può essere espresso in forma succinta, a chiusura epigrafica dell'episodio: così accade per lo più nei «racconti mensili» deamicisiani. Certo, potrà anche darsi che la collettività esprima poi la sua gratitudine, in maniera spontanea o magari cerimonialmente

solenne; oppure accadrà che il compenso spettante ai gesti generosi si materializzi nel corso degli eventi, a distanza più o meno lunga di tempo: il variare delle circostanze si incaricherà di dimostrare che quel che è fatto è reso. Ma in ogni modo, della virtù non si discute, non la si prende a oggetto di dibattito.

Se invece si è trattato di un comportamento sbagliato, allora si occorre intervenire con il ragionamento. Bisogna cioè appellarsi non solo alla coscienza ma all'intelletto del protagonista per chiarire senza ombra di equivoco dove, come e perché ha deviato dal giusto. L'errore può ben assumere un'evidenza indiscutibile, dimostrata dai fatti, in quanto ogni sbaglio lo si paga, e con una punizione pesante. Ma il punto è che chi ha commesso una mancanza deve convincersi di aver agito male e deve manifestare con chiarezza contrita il suo ravvedimento. La recriminazione potrà imporsi da sé nell'animo del reo; oppure l'ammissione di colpa verrà sollecitata da qualche figura di autorità: è lo stesso. L'essenziale è che si giunga al pentimento, come condizione per il perdono. Solo allora la sequenza narrativa si chiude e un'altra ne comincia. La struttura del racconto conferma la sua natura duplice: alla catena della ciclicità si aggiungono sempre nuovi anelli, ma non su un tracciato circolare, si invece nella scansione reiterata delle tappe di avvicinamento a un traguardo alto, mai perduto di vista.

Cambiare età rimanendo se stessi

L'efficacia propositiva dei modelli di comportamento incarnati dai personaggi rimanda a un'idea di infanzia che presenta due aspetti. In primo luogo, gli scrittori la vagheggiano, sulla scorta di suggestioni romanticheggianti, come l'età degli stupori e degli entusiasmi, della curiosità ilare e fresca verso le cose del mondo, della disponibilità esuberante non solo a giocare ma a mettersi in gioco nella bella avventura del vivere. Raccontare l'infanzia significa quindi circonferla di un'aura di ammirazione trepida: la personalità in sboccio del protagonista sprigiona una carica energetica così schiettamente, così baldanzosamente ottimistica che non si può non rallegrarsene, non intenerirsene.

Dall'altra parte però l'immagine della fanciullezza si configura in modo diverso, meno idealizzato, più realistico. Ecco allora il computo degli squilibri e peccate di cui l'io soffre al suo primo affacciarsi sulla scena del mondo: la volubilità impaziente e bizzosa, la spavalderia credulona, l'incapacità di calcolare con avvedutezza le proprie forze, la riluttanza a farsi carico degli obblighi che l'esistenza impone. Il ragazzo è un essere ancora imperfetto: non si può pretendere da lui una completezza di doti ma nemmeno si deve blandirlo nelle sue difettosità.

Questa doppia diagnosi trova composizione nel concepire l'infanzia come età transitoria, stagione di passaggio dalla puerizia a un'adolescenza che già prelude alla maturità. Siamo negli anni d'una metamorfosi lungo la quale il cucciolo d'uomo si evolve, modificando e arricchendo il suo patrimonio di risorse genetiche sino a uno stadio di assestamento definitivo. A improntare il resoconto narrativo e dunque una tensione costante tra l'essere infantile e il divenire adulto. L'affabulazione intende appunto restituire il dinamismo di un processo di cambiamento, al termine del quale il personaggio appare mutato rispetto a come ci si era presentato all'inizio.

Qui sta la differenza profonda che oppone i racconti per ragazzi italiani alle opere coeve che idoleggiano la fanciullezza in sé presa, con grande effetto suggestivo ma con un rovescio di inquietudine conturbante: pensiamo a due libri di area anglosassone, *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e *Peter Pan* (1904). Carroll si cala tutto nei sogni e incubi dell'immaginario infantile, senza prospettarne fuoruscita; Barrie elabora il mito del ragazzo che rifiuta di crescere e di abbandonare la sua «isola che non c'è». I due scrittori, pur tanto diversi, condividono la visione di un'infanzia assoluta, che non conosce altro tempo fuori del suo proprio, irrelato rispetto a quello del farsi adulti: un incantamento invalicabile ne circoscrive la durata in un presente senza fine.

I nostri narratori invece accettano di slancio il rapporto di necessità evolutiva che lega i due stadi dell'esistenza, in quanto li distinguono l'uno dall'altro ma non li contrappongono

antagonisticamente. Ciò dipende dalla persuasione che la maturità non può e non deve significare perdita di autenticità umana, inaridimento degli affetti, caduta della protensione verso il mondo. Nessuna soluzione di continuità va dunque fatta intercorrere tra il fanciullo di oggi e l'uomo di domani: a prevalere occorre sia uno sviluppo armonioso delle potenzialità che il primo possiede e che il secondo porrà in atto. Perciò appunto diventa lecito riconoscere al ragazzo il diritto di non sentirsi ancora adulto ma di vivere la condizione infantile come tale, godendola nella sua diversità intrinseca: a patto che nutra la consapevolezza di star compiendo un tragitto verso l'assunzione di un'identità più forte e piena.

La vera sfida alla vita consiste insomma nel rimanere se stessi, pur diventando altri. L'asse fisiologico del processo è dato dall'acquisizione di un senso di responsabilità robusto sia nei propri confronti sia nei riguardi dei propri consimili: la soggettività si rafforza in quanto la persona si socializza. Com'è evidente, siamo di fronte a idealità proposte con tanto maggior fermezza asseverativa quanto più oltrepassano il regime di realtà vigente nell'essere collettivo. Occorre sempre ricordare che a venir prospettato non è il godimento di una situazione già data, è il perseguimento di un obiettivo di cui si sottolinea molto la difficoltà. Solo una tensione accanita della volontà potrà consentire di raggiungerlo; e nessun aiuto esterno è bastevole, ove manchi nel protagonista ragazzo l'impegno a costruirsi con le proprie forze uomo. Ogni insegnamento vale unicamente a indicargli le coordinate cui attenersi lungo un itinerario che a lui e lui solo compete di percorrere con successo.

Un impianto concettuale di questo tipo mira a eludere la contraddizione che s'è visto profilarsi nella struttura dei racconti. Il compimento felice dell'impresa di diventare un buon cittadino viene infatti presentato come l'esito naturale di una predisposizione innata. Nello stesso tempo però le asperità e gli intralci del primo impatto con il mondo vengono drammatizzati. Anche nell'andamento idillico di *Scurpiddu* trovano largo luogo sofferenze, privazioni, pericoli: per tacere degli episodi truci, delle ombre di morte che spesseggiano negli altri libri. Ciò è conseguenza diretta dell'elevatezza della meta indicata ai fanciulli: la «adulità» borghese appare concepita come una realizzazione piena dell'io, nel passaggio dall'individualità spontanea posseduta dal ragazzo alla individualità socializzata dell'uomo maturo, in cui si esprime un coordinamento organico di tutte le facoltà interiori, sentimentali e razionali, operative ed etiche. Fulcro di questa integrità umana è l'equilibrio tra la dote irrinunciabile dell'intraprendenza personale e la virtù doverosa del solidarismo altruistico. Qui scatta la vera molla del meccanismo suasorio.

Ciascuno scrittore combina in varie proporzioni i due termini del binomio, in rapporto all'ampiezza dello scenario su cui i personaggi agiscono. Privo sostanzialmente di ogni fiducia nelle istituzioni pubbliche, Collodi concentra lo sguardo sui rapporti interpersonali privati: a contare sono anzitutto gli obblighi da osservare verso i familiari, e poi i debiti di gratitudine per gli amici o i vincoli con i compagni di avventura e sventura. De Amicis invece esalta un solidarismo a forte valenza interclassista: le differenze di censo sono incancellabili, ma lo Stato provvede a che fra i cittadini si stabiliscano relazioni di leale affiatamento. Quanto a Vamba, anch'egli vagheggia una prospettiva di temperamento tra l'affermazione di sé e la cooperazione con gli altri: questo è il motivo, ribadiamolo, di comunanza fra l'autore del *Giornalino* e i suoi colleghi. Ma nella vicenda di Gian Burrasca l'obiettivo appare realizzato solo nel rapporto di fratellanza ribellistica con gli altri convittori del bieco collegio Pierpaoli: cioè sulla base d'una solidarietà generazionale contro il mondo adulto.

Le opere dei nostri narratori hanno dunque un identico supporto pedagogico: nessun inserimento organico nella società costituita è ipotizzabile se non c'è chi provveda con saggia, inequivocabile autorevolezza a stimolare e orientare l'autoformazione del fanciullo. Perciò appunto coloro che assolvono una funzione educativa rappresentano le figure di maggior prestigio, agli occhi di chi scrive. Maschi o femmine, dotati di poteri magici come la Fata dai capelli turchini e la Fata Gusmara oppure sorretti solo da una professionalità che ostenta i caratteri del missionarismo laico, come i maestri e maestre deamicisiani, tutti appaiono circondati da un'aura

incondizionatamente ammirativa. Lo si capisce: è in loro che il narratore incarna la propria vocazione oblativa nei riguardi dei piccoli lettori.

Il sentimento come pulsione attivistica

Siamo al punto nodale delle obiezioni più o meno accalorate, anzi dei moti di vera insofferenza che in periodo recente sono stati spesso manifestati verso i racconti per ragazzi tardottocenteschi. A venir presi di mira sono stati essenzialmente i loro contenuti, imputati di risolversi in una apologia del conformismo. Ma siamo su un piano antistorico, oltre che extraletterario: è scontato che i modelli di vita cari alla media borghesia italiana di un secolo fa appaiano oggi angusti, miopi, superati. E non ha senso sostenere che *Pinocchio* sarebbe molto più affascinante, se solo il burattino non si convertisse in un ragazzo perbene. Ciò equivale a far crollare l'impianto del libro, ipotizzando che Collodi avrebbe potuto e dovuto scriverne un altro, tutto diverso.

Ancora più aspra la polemica nei confronti di *Cuore*, sia per la maggior organicità della sua intelaiatura ideologica sia anche e soprattutto per la metodologia seguita nell'indottrinare il piccolo lettore. Viene infatti giudicato impossibile perdonare a De Amicis l'intransigenza con cui tende a prevaricare sul candore fanciullesco, orchestrando proditoriamente gli strumenti del patetismo. Ora, non c'è dubbio che il ricorso alla mozione degli affetti, pur presente e ineliminabile anche in *Pinocchio*, assuma in *Cuore* un carattere di sistematicità rigorosa. Ma la retorica sentimentalistica appare adibita a uno scopo rilevante: la valorizzazione dell'essere infantile, in quanto capace di fervidi appassionamenti che il raziocinio adulto inclinerebbe a far risparmiare.

Bisogna sottolineare che per entrambi i narratori il sentimento va inteso non come afflittività languida ma come pulsione energetica: implica una mobilitazione istintiva delle risorse coscienziali, che spingono a reagire combattivamente, non a subire rassegnatamente le percosse del dolore. Gli empiti di commozione che pervadono la pagina deamicisiana hanno sempre un senso di incitamento attivistico: l'invito al compianto per le pene provate dai personaggi trascolora nell'ammirazione per la fermezza d'animo con cui le hanno sapute affrontare. E l'apologia del coraggio acquista tanto maggior efficacia in quanto riferita anzitutto a figure fanciullesche, come i protagonisti dei «racconti mensili». Ciò esalta la presa degli episodi su un pubblico di coetanei, e insieme rafforza la chiamata all'emulazione. Considerazioni analoghe sono estensibili anche agli altri libri di cui stiamo discorrendo: dovunque, le lagrime che siamo sollecitati a versare, con maggiore o minor abbondanza, sono una testimonianza di compassione, intesa in senso forte, cioè come virtù socializzante, attraverso cui l'individuo riscatta il significato e il valore di sofferenze, rinunzie, triboli che nella solitudine dell'egocentrismo riuscirebbero insopportabili perché ingiustificabili.

Beninteso, la pedagogia della lusinga ha un rovescio di pedagogia del terrore: le punizioni degli atteggiamenti pigri, scapati, menzogneri fioccano implacabili, spesso con crudeltà sadica. Certo, qui emerge con tutta chiarezza un intento dimostrativo molto preordinato: si vuol persuadere il bambino che non conviene mai agire male, o anche solo imprudentemente, perché alla fine ci si rimette senza fallo. E a questo scopo si inculca la convinzione, alquanto favolistica, che nessuna colpa resta impunita: casi esemplari, pur nella loro diversità, quelli dei due asociali per eccellenza, Franti e Lucignolo. Ma entra in gioco anche un fattore diverso, come abbiamo già ricordato: l'ammonimento, ben più realistico, che la vita può imporre delle prove severe, senza avere riguardo all'età di chi si trovi a passarle e senza concedere attenuanti agli sconsiderati, agli immaturi.

Occorre inoltre avanzare un'altra osservazione. I nostri narratori spettacolarizzano molto gli atti di prodezza magnanima che germinano in un animo infantile, come l'offerta da parte di Pinocchio di sostituirsi all'amico Arlecchino nel braciere su cui cuoce l'arrosto di Mangiafuoco, oppure il salvataggio della vecchia serva dall'incendio della masseria, a opera di Scurpiddu. La glorificazione degli esempi di grandi virtù fornite dai personaggi fanciulleschi non può non gratificare il lettore coetaneo. Vi si accompagna però l'esortazione martellante all'esercizio delle piccole virtù: quelle che non insorgono improvvisamente in occasioni eccezionali ma sono richieste dalla

normalità delle circostanze quotidiane di vita. Pazienza tenace, modestia assennata, alacrità preveggenze: questo è il vero banco di prova su cui il pubblico infantile è chiamato a misurarsi, a temprarsi giorno per giorno.

Contro l'«italiano meschino»

A decidere il destino delle giovani generazioni sarà infatti un rafforzamento delle doti caratteriali, che sconfigga i vizi atavici dell'italianità deteriore, leggerezza, volubilità, dilettantismo pressapochista. Qui sta il contributo maggiore recato da Collodi come da De Amicis e dai loro emuli a una riforma intellettuale e morale, per dirla gramscianamente, volta a battere l'«italiano meschino», chiuso nel suo particolarismo sempre incline agli accomodamenti compromissori. Era poi questo il senso dell'invettiva famosa di De Sanctis contro l'«uomo del Guicciardini». Gli scrittori per ragazzi pronunziano un invito analogo alla serietà e al rigore, ponendolo al centro d'un programma di educazione nazionale da attuare con i mezzi della narrativa.

Certo, la parola «cuore» ha una pregnanza tematica indiscutibile, e non solo nel libro deamicisiano: Pinocchio si salverà perché ha il «cuore buono», così come ce l'ha il dolcissimo Scarpiddo e come alla fine risulterà avercelo pure il riottoso Falco della Invernizio, nonché, a suo modo, persino l'incorreggibile Gian Burrasca. Il termine, già lo si è detto, sintetizza una somma di disposizioni sentimentali che si impongono da sé nella coscienza, prerazionalmente, per la loro naturalità assiomatica: la civiltà borghese è ritenuta offrire l'assetto normativo più congruo alla loro esplicazione consapevole. Ma un'altra area concettuale ha un'importanza non minore, nei testi di cui trattiamo: quella relativa al carattere.

L'io in boccio dei protagonisti mostra di possedere già il culto di alcuni valori tipici d'una borghesità per così dire intemporale, imperniati sulla congiunzione della capacità d'iniziativa personale con lo spirito di fratellanza più schietto: il contadinello analfabeta Scarpiddo possiede questi requisiti in sommo grado. Ma perché la personalità dell'individuo fiorisca compiutamente, occorre qualcosa di decisivo: la coltivazione assidua delle risorse volitive.

Volere è potere, asseriva il titolo di un fortunatissimo libro del naturalista darwiniano Michele Lessona, anno 1869, che riprendeva temi e motivi di un'opera internazionalmente celebre, il *Self-help* del manchesteriano Samuel Smiles, apparso giusto un decennio prima.

I nostri scrittori per ragazzi restano sostanzialmente ai margini della cultura positivista e fanno mostra di ignorarne il mito ideologico centrale, la fiducia nel progresso tecnico-scientifico. Appaiono però sensibili al clima del cosiddetto darwinismo sociale, che trasferisce il principio della selezione naturale dei più atti nel campo della competizione fra i cittadini: a prevalere sui propri simili sono gli individui che gareggiano meglio, in un ambiente dove la libera concorrenza costituisce la norma delle relazioni interpersonali.

Da ciò appunto la preoccupazione di indicare a tutti e a ciascuno la risorsa fondamentale di cui dotarsi: la forza di volontà. Essa è disponibile a chiunque, quale che sia la sua condizione di nascita: e assicura sempre la possibilità di un miglioramento di stato. Ecco un concetto davvero prezioso, da divulgare fra tutti i fanciulli, con serietà di fervore. Nessuna concessione al miracolismo, nessun favoleggiamento di traguardi eccezionali, secondo il modello delle biografie di uomini illustri passati dall'ago al milione. Restiamo a un livello di umanità media: l'obbiettivo indicato è sempre e solo quello di realizzare al meglio se stessi, con un inserimento soddisfacente nell'ordine dell'esistenza collettiva. Il grado di benessere raggiungibile sarà magari assai relativo: ma non è bene proporsi traguardi troppo ambiziosi, cioè tali da forzare i condizionamenti di realtà entro cui ci si trovi a operare. Nessuno dei personaggi infantili di cui stiamo parlando diventa un re o comunque attinge una posizione di eccellenza: diciamo anzi più semplicemente che nessuno diventa ricco. I vincoli economico-sociali della loro posizione sono ben definiti e non consentono capovolgimenti strepitosi della sorte loro assegnata.

L'insegnamento fondamentale da fornire ai piccoli lettori è di metodo: punta a convincerli della necessità di irrobustire il proprio carattere, finché si è nelle condizioni migliori per farlo. Badate insomma che da ragazzi potrete pure trovare chi vi impartisca aiuti e consigli disinteressati: via via però che diventerete adulti, dovrete fare conto solo su voi stessi. E se non avrete appreso la virtù cardinale della perseveranza laboriosa, mal ve ne incoglierà: non sperate che la vita vi dispensi regali immeritati; i patti cui vi farà sottostare saranno duri.

Imparare a vivere

Nondimeno, la spinta energetica all'affermazione di sé va moderata indirizzandola sui binari di un'etica della collaborazione amicale e civile. Qui interviene l'attitudine ragionativa, con il compito di suffragare i dettami della buona coscienza attraverso il ripensamento solerte e assiduo delle prime esperienze di vita relazionale che il ragazzo viene compiendo. In questo senso, il nemico da battere è l'ignoranza, come pigrizia dell'intelligenza, che disavvezza a guardare più lontano e più alto d'un orizzonte di utilitarità immediata. Sin da piccoli, occorre addestrarsi a tener sveglia la mente, con la giudizioosità assennata di chi non si lascia sopraffare dalle impressioni estemporanee né dai preconcetti faciloni. Ma ciò che conta non è tanto l'accumulo precoce di un bagaglio di nozioni, pur preziose, quanto invece l'acquisto di un gruzzolo sapienziale da spendere nei comportamenti pratici a fronte degli eventi.

I nostri autori sono esenti da ogni intellettualismo: non concepiscono la cultura come un valore astratto, come ricerca che trova in se stessa il proprio appagamento: sì piuttosto come capacità di riflessione loica, motivata empiricamente. Il calcolo di convenienza è semplice, ma non semplicistico: istruirsi è un vantaggio prima che un obbligo, perché significa imparare a capire e quindi padroneggiare più validamente le situazioni di realtà in cui ci si imbatte. Indispensabile dunque applicarsi a studiare il mondo, con la stessa serietà con cui ci viene o ci verrà richiesto di dedicarci alla nostra attività di lavoro. Le aule scolastiche sono ovviamente il luogo deputato per imparar a pensare. Ma non è detto che il processo di acculturazione coincida con la scolarizzazione.

Collodi manifesta uno scetticismo ironico verso la scuola, e nella conclusione del libro preferisce esaltare l'autodidattismo eroico del ravveduto Pinocchio. L'istituzione scolastica è del tutto assente dall'ambiente sociale dell'altro volenterosissimo autodidatta Scarpiddu, che pure è l'unico di questi personaggi a nutrire una curiosità disinteressata per il sapere. La Invernizio per parte sua non concede alcuna attenzione a faccende scolastiche. E non parliamo di Vamba, che della scuola italiana discorre sì, eccome, ma in chiave di caricaturismo veemente: basti pensare all'episodio del collegio Pierpaolo Pierpaoli. Solo De Amicis riconosce e magnifica il ruolo svolto dai maestri e maestre torinesi. A ben guardare però ciò che *Cuore* illustra è essenzialmente il clima etico in cui ha luogo la formazione di Enrico e dei suoi compagni di classe.

In definitiva, ciò che conta è un insegnamento a vivere, sia che lo impartisca un individuo singolo o si tratti invece di una comunità educante. L'esercizio dell'intelligenza cui i piccoli protagonisti vengono avvezzi consiste nell'attitudine a rimeditare il senso delle vicende loro occorse e a confrontarle con quelle capitate ad altri. Il risultato non può che essere la presa di coscienza della necessità di stabilire rapporti di convivenza cordiale e di sostegno reciproco con i propri simili. La fuoruscita dalla condizione infantile va intesa appunto come la maturazione di un senso convinto dell'appartenenza a una collettività organica, con il suo doppio ordine di diritti e doveri.

La socializzazione dell'io

Così stando le cose, si capisce come l'educazione culturale sia fatta coincidere con l'educazione morale, e si esprima in una precettistica ragionata in termini di buon senso comune. Gli assiomi

della mentalità borghese vengono divulgati attraverso una selezione opportuna di moniti e sentenze che consuevono con le massime proverbiali in cui è sintetizzata la saggezza ancestrale del popolo contadino. La classe sociale da poco assunta al potere si presenta in tal modo come partecipe dei criteri di elementare verità umana custoditi dai ceti subalterni: solo li ammoderna, trasponendoli da un universo intemporalmente statico al dinamismo della civiltà contemporanea.

Il dislocamento assume una grande rilevanza ideologica in quanto avviene nel segno di una laicizzazione radicale. Anche i personaggi soprannaturali dei nostri racconti per ragazzi sono privi di qualsiasi aura religiosa. Nessuna ricorrenza sacra viene mai celebrata, nemmeno le più care all'età infantile. L'istituzione ecclesiastica è quasi dovunque assente dall'orizzonte testuale. Questa tattica di esclusione sottintende una rinuncia alla polemica diretta, sulla scia dell'anticlericalismo virulento così diffuso in età postrisorgimentale. Nondimeno, si tratta di un silenzio quanto mai eloquente: comporta infatti l'obliterazione della presenza organizzata e dell'influenza pervasiva della Chiesa cattolica nel campo dell'educazione infantile.

I nostri narratori, nel rivolgere l'attenzione al pubblico fanciullesco, vogliono per l'appunto sottrarlo all'egemonia delle idealità confessionali, sia pure senza proclamarlo clamorosamente. Le loro opere intendono svolgere, in forma di apologhi narrativi, una funzione di catechesi laica, dove nulla contrasti con le istanze di umanità del messaggio evangelico ma tutto venga riassorbito in una visione del mondo sostanzialmente ispirata dai grandi principi dell'Ottantanove.

A questa luce, è meglio valutabile la visuale ottimistica cui sono improntati i racconti. La credenza o almeno l'auspicio d'una qualche dimensione metafisica, in forma di vago teismo o magari metaforizzata magicamente, può anche continuar a sussistere pur quando sia venuta meno la fede in Santa Madre Chiesa. Ma comunque, l'offuscamento della certezza dei premi o castighi oltremondani garantiti dal Verbo della religione rivelata esige per compenso che venga rafforzata la fiducia nella vivibilità della condizione umana, considerata immanentisticamente, senza lasciar luogo a scetticismi rabbiosi, ad abbandoni disperati.

Certo, il dolore e il lutto hanno un peso ineliminabile nell'esistenza di tutti. Tuttavia il male non prevarrà: alla sola condizione che l'io non si rinchioda in se stesso, perché allora sì il patimento diventa inaccettabile e inesplicabile. Soltanto nella dimensione comunitaria le sofferenze subite dall'individuo acquistano senso e valore: sono gli altri a darglieli.

La necessità di sentirsi compresi, racconsolati, protetti è massima nell'età infantile. Natura prevede che sia la famiglia a provvedervi. I nostri narratori non nutrono alcun dubbio in proposito: anche se nei loro libri l'ordine familiare appare in difficoltà, o addirittura in piena crisi, specie ai livelli sociali inferiori. Basti pensare alla singolarità della situazione di Pinocchio, nato senza intervento di donna, con un padre amoroso ma inetto e per converso una madre adottiva arcipotente; Scurpiddu per parte sua è orfano di padre e ha una madre per lungo tempo lontana; Falco ha perso la mamma, mentre Topolina è una trovatella. Solo le famiglie borghesi di *Cuore*, ma non quelle popolari, sono regolarmente costituite e appaiono prive di tensioni interne laceranti: il contrario del *Giornalino*, dove i rapporti tra genitori e figli sono gravemente compromessi.

L'indebolimento dell'organismo familiare viene addebitato essenzialmente a un declino delle funzioni di responsabilità virile assolute dal *pater*. La figura paterna, quando non è assente per morte, ha un'età così avanzata da depauperarne le energie e l'autorevolezza. Proprio perciò i nostri narratori enfatizzano la sacralità della figura materna, quale oggetto di un culto devotamente viscerale: il legame biopsichico con la genitrice è assunto a prima e suprema forma di comunione fra l'io e il tu, l'io e gli altri. La valorizzazione fervida dell'istituto familiare trova qui il suo baluardo indefettibile.

Ma il processo di crescita porta fisiologicamente il bambino a fuoruscire dalla cerchia parentale, per entrare nel cosmo sociale. Il passaggio non potrebbe essere più impegnativo: la via maestra per compierlo bene consiste nel restare fedeli allo spirito familistico. I nostri scrittori per ragazzi convengono volentieri sul desiderio dei loro personaggi di affermare la propria autonomia; ma la finalizzano alla libera assunzione di un comportamento oblativo, mirato a ottenere in contraccambio non solo un soccorso materiale ma anche e forse soprattutto la gratificazione insita nel fatto stesso di godere la stima e l'affetto dei propri simili. Così, solo così l'individuo continuerà a

sentirsi salvaguardato dai rischi dell'isolamento autistico, come quando fruiva della tutela offerta dal focolare domestico.

Il sentimento di protettività esercitato dall'uomo maturo verso i deboli, gli afflitti non vale soltanto a ripagare il debito per la protezione goduta da fanciullo. Anche da adulto fra gli adulti, l'io ha sempre bisogno della rassicurazione di sé fornita dalla benevolenza altrui. È per soddisfare questa esigenza che l'individuo si rende sollecito del suo prossimo, a partire ovviamente dai più vicini al suo cuore. Nei libri di cui ci occupiamo avremo allora il rovesciamento dello stato di dipendenza dalla madre in un rapporto di dedizione protettiva, già virile eppure ancora ingenuissimo. Dalla figura materna, il fanciullo protagonista tenderà poi a estenderlo a tutti gli esseri donneschi. Notiamo di passata che solo la Invernizio distingue una femminilità buona da una malvagia: per gli altri scrittori la presenza muliebre ha sempre un segno positivo.

Tra i nostri scrittori, concordi nell'esaltazione della famiglia, sussiste tuttavia una notevole diversità di posizioni nell'atteggiamento verso lo Stato e le sue strutture. Pur con modalità argomentative assai diverse, sia De Amicis sia Capuana vedono il compimento del processo formativo nella maturazione di un senso di cittadinanza poggiato sulla fiducia nello Stato-nazione, con riguardo anche e proprio alla sua istituzione più esigente e più disciplinata, l'esercito. Questo era sicuramente lo sforzo di persuasione più impegnativo e meno scontato, specie per quanto riguarda i ceti popolari e il Sud della penisola.

Collodi non nutre invece né considerazione né rispetto verso chi gestisce i poteri politico-amministrativi nella sua plaga fiabesca; l'altra fiabista, la Invernizio, ignora completamente la dimensione statale. Nel *Gian Burrasca* poi, tutte le articolazioni della vita collettiva sono investite da un risentimento beffardo; ai riflessi del patriottismo risorgimentalista subentra l'ironia sulla lotta fra i partiti, quale si esplica nel regime parlamentare.

Ma i tempi sono cambiati. I tanti motivi di travaglio che assillavano l'Italia umbertina non hanno trovato composizione: siamo a una svolta epocale. Nel clima convulso e agitato della vita culturale primonovecentesca, l'intero sistema letterario muta d'aspetto. E gli equilibri interni della letteratura ludico-educativa vengono sottoposti a spinte e contropunte massicce. Il genere si è ormai impiantato stabilmente nel terreno della comunicazione narrativa. Ma assume motivazioni e connotazioni nuove, tra fermenti di spregiudicatezza e ondate di conformismo, mentre diventa più netta la distinzione fra prodotti dedicati ai bambini o ai fanciulli o agli adolescenti: il modello salgariano non è più un caso isolato.

Cresce d'altronde il professionismo: d'ora in avanti, e sino ai giorni nostri, a tenere il campo saranno soprattutto scrittori specializzati. Fra loro emergeranno personalità di buon livello, come in epoca recente Gianni Rodari; né mancheranno i casi di letterati prestigiosi che si dedichino episodicamente alla stesura di libri per l'infanzia: sempre in via di esempio, il Calvino di *Marcovaldo*. Ma non sarà più eguagliata la felicità della stagione d'esordio, quando il fenomeno era germogliato con tanta varietà di accenti, pur in rispondenza a preoccupazioni per tanti aspetti simili.

Un burattino eroicomico

Carabinieri e giudici d'un paese di fiaba

Nel corso delle sue avventure, Pinocchio capita per due volte nelle mani dei tutori dell'ordine. In entrambi i casi le divise sono quelle della "Benemerita". Nel terzo capitolo si tratta del carabiniere che, dopo aver acciuffato per il naso il burattino scappato da casa, si lascia abbindolare dai suoi piagnistei e confondere dalle chiacchiere degli sfaccendati tanto da rimetterlo in libertà e condurre in prigione l'allibito Geppetto. Al capitolo ventisettesimo i militi agiscono in coppia: vedono sulla spiaggia un ragazzo svenuto, che un suo compagno tenta di rianimare; accertano che il *Trattato di matematica* usato come corpo contundente è di proprietà di quest'ultimo, e senza altri supplementi d'indagine lo portano verso la caserma. Fortuna che di lì a poco se lo lasciano sfuggir di mano come babbei, senza riuscir più a riagguantarlo neanche sguinzagliandogli un can mastino alle calcagna. I due episodietti non possono non tornar alla mente quando si rilegga *l'Elogio di Pinocchio* scritto da Pietro Pancrazi nel 1921. È questo l'articolo da cui prendono se non il primo certo il più autorevole avvio le fortune critiche del libro collodiano, strappato al limbo della narrativa per ragazzi e collocato fra i classici letterari di pieno diritto: un autentico capolavoro, sia pure nato per caso, come lo stesso Pancrazi affermerà in altra occasione. Dopo aver esaltato le doti di umanità dell'autore e la freschezza della sua scrittura, il critico rievoca gli anni e l'ambiente riflessi nell'opera:

Era quello un tempo in cui non si bastonava nessuno; e "far forza" voleva dire ancora semplicemente una bella passeggiata fuori porta; non era una manifestazione politica. Di pistole in casa ce n'era una soltanto: quella, quasi misteriosa, che restava serrata in un angolo del cassetto del babbo. Ma a quel tempo in tutte le buone case c'era invece un odore di pulito; non so se di risparmio o di decente libertà. E la sera, quando i compiti eran finiti e tutti i lumi in casa s'erano spenti, sul marciapiede di sotto si sentiva passare rassicurante, sul sonno di tutti, il calmo passo doppio dei carabinieri. Non ridete; ma dietro *Pinocchio* io rivedo la piccola Italia onesta di re Umberto.

Questa pagina, a rileggerla oggi, si fa ancora apprezzare per l'intenzione polemica con cui Pancrazi esalta un passato quasi mitico, contrapponendolo piuttosto esplicitamente al clima di violenza instaurato dalle squadre fasciste. Nondimeno, la collocazione del *Pinocchio* nell'ambito di una letteratura umbertina ispirata ai sensi di un modesto, pacifico raccoglimento familiare e civile, appare del tutto inattendibile. Il testo la respinge: proprio l'immagine del carabiniere, additata a simbolo del consenso fiducioso goduto dagli ordinamenti liberali, viene presentata dal Collodi in luce di ironia beffarda.

Per di più, le due belle prove di sagacia professionale fornite dalle forze di polizia non sono fatti isolati. Altri episodi denunciano un atteggiamento non meno irriguardoso nei confronti delle istituzioni statali. I rapporti di Pinocchio con la legge prevedono un terzo incontro: quello con l'anziano, saggio giudice della città di Acchiappacitrulli. Il burattino gli narra per filo e per segno la frode di cui è stato vittima, fornisce nomi e connotati dei malandrini e conclude chiedendo appassionatamente giustizia. Il magistrato si affretta a concedergliela: è stato derubato, quindi cacciatelo in prigione. Ossia, chi è tanto sciocco da farsi mettere nel sacco, giustizia vuole che paghi il fio della sua dabbenaggine.

D'accordo, la pagina ha una coloritura comico-fiabesca accentuata: il giudice non è un essere umano ma uno scimmione della razza dei gorilla, la cui acutezza di vista è testimoniata dagli occhiali d'oro, senza vetri, che porta sul naso. La sostanza dell'apologo è tuttavia chiara; tanto più

che c'è un codicillo. L'imperatore di Acchiappacitrulli proclama un'amnistia; Pinocchio vorrebbe approfittarne, ma il carceriere si oppone: amnistia o no, il posto dei galantuomini è la galera:

«Domando scusa,» replicò Pinocchio, «sono un malandrino anch'io.» «In questo caso avete mille ragioni», disse il carceriere; e levandosi il berretto rispettosamente e salutandolo, gli aprì le porte della prigione e lo lasciò scappare.

È stato notato che qui il Collodi si rifarebbe a un popolare aneddoto, riferito a Pietro Leopoldo di Toscana; recatosi in visita a un carcere, il Granduca trova un solo condannato disposto a riconoscersi colpevole: ordina allora di liberarlo immediatamente, perché la sua compagnia non guasti tutti quegli altri innocentini. Ma per l'appunto lo scrittore capovolge la moralità dell'aneddoto, piegandolo a un senso di sfiducia sarcastica verso i criteri di amministrazione della legalità: nel paese degli imbroglioni, se vuoi cavartela devi imparare al più presto l'unica legge che conti, quella della furberia. È evidente l'eco delle accuse di corruzione rivolte alla classe dirigente dell'Italia unita, fattesi sempre più forti al tempo del trasformismo trionfante, sino all'esplosione del grande scandalo della Banca Romana.

L'accordo del Collodi con la civiltà postrisorgimentale era insomma tutt'altro che incondizionato. Le movenze fiabesche del *Pinocchio* celano un risentimento antistituzionale acre: la vita consociata appare in preda a un malessere che nessuna autorità provvede a sanare. L'avvento del regime liberale nella penisola unificata e sottratta al dominio straniero non ha portato a una galvanizzazione, ma anzi a un ottundimento dei valori etici; e i pericoli maggiori investono il futuro delle giovani generazioni, specie ai livelli sociali più disagiati. Di fronte al prosperare di ciurmatori di tutte le risme, è infatti inevitabile che i figli delle classi popolari si sentano attratti dai miraggi d'una ricchezza facile, ottenuta senza meriti e senza fatiche. Ogni buon cittadino non può non allarmarsene.

Prima viene lo stomaco, poi il cervello

Le premesse d'una diagnosi così pessimistica hanno avuto una maturazione graduale, nell'animo dello scrittore. Alla loro origine possiamo collocare una volontà di reazione al tardoromanticismo che ebbe come esponenti più noti il Prati e l'Alardi. Appunto al Prati il ventottenne Carlo Lorenzini dedica, nel 1854, una serie di articoli violentemente derisori. L'accusa fondamentale mossa all'autore del *Rodolfo* è di aver disperso la serietà di impegno patriottico e lo slancio morale della prima generazione di letterati risorgimentali, per trasferirsi «nel regno del vuoto, della fantasticheria, dell'assurdo, dell'inconcludente». Non siamo lontani dalla denuncia d'una «malattia dell'ideale», che sarà formulata con consapevolezza ben superiore dal De Sanctis.

In seguito però lo scrittore non parve partecipare alle tensioni più feconde che venivano agitando la nostra vita culturale; in particolare, sembrò rimanere estraneo alla maggior esperienza sviluppatasi in campo narrativo, quella d'indole realistica, su cui convergevano le indicazioni critiche desanctisiane e l'operosità artistica del Verga verista. Il punto è che Collodi non fu affatto insensibile ai propositi di ripristinare un rapporto fattivo tra la vita e il libro, fra i problemi della comunità nazionale e le istanze della letterarietà. Ma questi orientamenti operarono in lui nel senso di spingerlo a concentrare l'attenzione sul pubblico più ingenuo e sensibile, i ragazzi. Questa scelta era tanto più urgente ai suoi occhi in quanto il lettore infantile gli appariva maggiormente insidiato dalla diffusione della narrativa d'appendice, giudicata uno strumento di diseducazione. Già egli l'aveva messa alla berlina, contraffacendo burlescamente nei *Misteri di Firenze*, che è del 1857, il famoso romanzo di Sue. Anni dopo eccolo dedicarsi a contrapporre agli allettamenti del feuilletonismo una serie di libri nei quali le vicende e vicenduolette di un protagonista fanciullesco, si chiami *Giannettino* (1876) o *Minuzzolo* (1878), offrono occasioni di lecito svago e assieme fungono da veicolo di nozioni pulitamente istruttive.

Ma queste opere, pur fortunate, nascevano all'insegna di un perbenismo che contrastava troppo con il risentimento dell'autore per l'involuzione dei costumi, a suo parere dilagante. D'altronde, la traduzione delle classiche fiabe del Perrault, cui pure si prestò, non poteva rappresentare una risposta davvero bastevole ai desideri di ricreazione fantastica e alle necessità di ammaestramento educativo dei piccoli lettori contemporanei. Entrambe le esperienze fermenteranno fruttuosamente, ma in quanto Collodi saprà coordinarle e oltrepassarle nella concezione del suo capolavoro.

Nel frattempo, egli non aveva però trascurato di occuparsi del pubblico adulto, con un'attività intensa di giornalista e novelliere. Qui traspare percepibilmente la sua dissonanza dallo spirito dei tempi in cui gli occorreva vivere. A modellarla tuttavia era un moralismo ironico, non tanto da salotto quanto da caffè, calato nelle forme del bozzetto dolcemente amaro. I risultati sono non indecorosi, certo, ma di portata modesta. Anche questa produzione collabora alla genesi del *Pinocchio*: ma solo nel senso che Collodi vi si è fatto la mano al registro della comicità, salvo fargli assumere nel gran libro per ragazzi una carica aggressiva molto maggiore.

Sino a quando comincia a comporre la *Storia di un burattino*, lo scrittore lavora dunque su due direttrici: da un lato vuol collaborare positivamente alla formazione delle giovani generazioni, secondo i criteri d'un pedagogismo aggiornato; dall'altro, intende esprimere sorridentemente il disagio del cittadino medio per il regime di civiltà che il Paese si è dato. Su questo sfondo inquieto e incerto, il *Pinocchio* si staglia come un'esplosione di umori polemici e assieme come un atto di energia propositiva del tutto imprevedibili. Il fattore genetico decisivo è sintetizzabile nella formula della fiaba comico-realistica.

Collodi riscopre ora la realtà materiale e mentale della condizione di vita popolare: e lo fa con una dura fermezza, che lascia trasparire l'importanza della lezione ricavata dalla narrativa verista. Ma l'atteggiamento realistico viene lievitato dal ricorso alla fantasia fiabesca, che apre una dimensione di surrealtà dove trovano conferma esemplare le semplici verità che illuminano da sempre la vita, la natura umana. Così, proprio quando ostenta di volgere le spalle alla rappresentazione della contemporaneità, lo scrittore interviene invece su di essa con l'impegno più fervido. Bisogna poi aggiungere un altro dato essenziale: a mediare le due dimensioni di racconto provvede la comicità, che iperbolizza e insieme sdrammatizza tutte le antitesi costitutive del testo, sino allo scioglimento rasserenante.

Per intendere meglio cause e caratteri di una svolta tanto radicale, occorre tenere conto di una circostanza ulteriore. Nel Collodi non agisce solo la generica delusione per i risultati del Risorgimento nazionale, ma anche il cruccio particolare del fiorentino, che giudica il presente con amarezza tanto maggiore in quanto ha sempre l'animo rivolto alla grande tradizione di civiltà toscana: un retaggio mai venuto interamente meno, neppure nei tempi più bui, poiché infine il regime granducale era altra cosa dalla diretta dominazione straniera, né la dinastia lorenesca era paragonabile a quella dei Borboni napoletani.

Da questa visuale, come appare la situazione cui ha condotto il trionfo del sentimento nazionale? Ridestatosi dagli entusiasmi di gioventù, l'ex volontario repubblicano Carlo Lorenzini, poi convertito alla causa sabauda, si trova a occupare un posto di impiegato presso l'ufficio di censura teatrale di una città di provincia del Regno. Ecco allora la condizione di piccolo burocrate ispirargli l'ironia affettuosa del ritrattino di un "travet", *Scampolino*, sempre alle prese con il problema di conciliare il decoro esteriore e la miseria del borsellino; mentre l'orgoglio regionale offeso trova sfogo nella rievocazione colorita e ariosa di un passato prossimo eppure già favoloso, quello di *Gli ultimi fiorentini*.

Sempre meno il Collodi riesce a riconoscersi nella nuova Italia che ha collaborato a instaurare. E man mano, si estrania dal corso della vita collettiva. Il futuro gli appare sconfortante, minaccioso. D'altronde il figlio del cuoco di casa Garzoni Venturi non sembra disposto a concedere fiducia alle classi popolari, che cominciano a voler occupare la scena storica. Anche nel nostro Paese circola ormai la paura del socialismo, che l'episodio della Comune ha diffuso per tutta Europa. Così, non c'è da stupirsi vedendo il nostro scrittore assumere, a più riprese, una posizione

francamente negativa di fronte a provvedimenti sacrosanti come la legge Coppino sull'istruzione elementare obbligatoria. A sua giustificazione egli asserisce che è tempo di pensare meno al «cervello» e più «allo stomaco delle classi bisognose e sofferenti»: argomento tipico, bisogna pur dirlo, della demagogia conservatrice.

Un atteggiamento simile può apparir quasi paradossale, in un educatore militante, erede dell'illuminata cultura pedagogica toscana. A rincalzo però, osserviamo che i ragazzi dei quali si parla nel *Giannettino* appartengono a un ceto sociale che può dotarli di un compito istitutore come il dottor Boccadoro. A loro sì, il Collodi dà credito, accarezzandone con allegria comprensiva l'immagine, disposto a perdonare le loro marachelle veniali nella speranza, nella certezza di trovarli disposti ad accettare i suoi insegnamenti assennati. Così Collodi intendeva contribuir a promuovere la formazione di una classe dirigente capace di rispondere alle attese d'Italia meglio di quella che l'aveva preceduta.

Ma con il *Pinocchio* le cose cambiano, e si complicano straordinariamente. L'animo dello scrittore ha subito un'ulteriore involuzione pessimistica. Si è ingigantita in lui l'insofferenza per la rete di meschinità, malizie, sopraffazioni che gli sembra improntare la mentalità piccolo borghese, sempre più largamente egemone nel paese. Lo spirito pubblico si è infiacchito, i ceti dominanti non appaiono in grado di garantire uno sviluppo serio e ordinato della convivenza civile.

Il turbamento del Collodi è tanto più sentito in quanto la consapevolezza civica, sempre viva, gli inibisce la prospettiva di un ritorno reazionario al passato. La Toscana del Granduca è finita, non ritornerà e non è lecito, non è pensabile augurarsi che torni. La tenue felicità espressiva dei bozzetti municipalistici *Gli ultimi fiorentini* deriva appunto da una vena bonariamente ilare che tende all'idillio ma non trascolora mai in rimpianto esplicito.

Bisogna reagire positivamente, in modo da recuperare uno slancio ottimistico verso il futuro. A questo scopo serve la doppia operazione ideativa del gran libro collodiano: indurire la rappresentazione di realtà, portando sulla scena le «classi bisognose e sofferenti»; al contempo, esaltare la fantasia fiabesca per ottenere un effetto di allontanamento dal presente, proiettando il racconto su un orizzonte intemporale, che garantisca la portata universale dell'insegnamento di verità trasmesso. Al linguaggio comico spetterà di render accettabile sia l'asprezza del quadro scenico sia l'estrosità delle invenzioni fantastiche.

Un ragazzo stradaiolo

Il nuovo personaggio protagonista non appartiene più alla categoria dei bravi figlioli di buona famiglia e di condizione agiata, ma piuttosto a quella del «ragazzo di strada», del «birichino di Firenze», di cui il Collodi aveva preso già da tempo a sbizzare il ritratto: «viso sudicio: mani sudicie: tutto il resto sudicio», e un gusto dell'insubordinazione derivato dalla diffidenza istintiva verso le leggi e convenzioni di un mondo borghese cui non apparteneva. Ecco allora lo stradaiolo, l'indocile Pinocchio, con una gran voglia di spassarsela a modo suo ma con una preoccupazione quotidiana elementarissima, aver da mangiare. Il suo primo problema riguarda proprio lo «stomaco», più che il «cervello»: Pinocchio è sempre affamato, il cibo è per lui uno stimolo costante, addirittura ossessivo. D'altronde, il misero Geppetto sa bene che cos'è la fame. E va posto in grande rilievo il fatto che il burattino nasce non come un giocattolo ma come, diciamo così, uno strumento di lavoro, per dare spettacolo sulle piazze facendolo ballare, tirar di scherma e fare i salti mortali: «Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino».

La plaga fiabesca dove i pezzi di legno da catasta si animano di vita propria presenta in controtuce i caratteri di una Toscana contadina i cui abitanti hanno come necessità prioritaria quella di sostentarsi. Tutto il resto viene dopo: compresa l'esigenza di darsi un'istruzione; l'asse tematico del libro non è questo. Ciò che conta per un ragazzo povero è maturare il carattere, traendo profitto dalle lezioni della vita per raggiungere uno stato di modesto benessere. E la legge cui deve

adeguarsi è una sola, quella del lavoro più assiduo e probato: guai, guai a non tenerne conto. Le disavventure nelle quali Pinocchio incorre, i castighi che riceve per la sua lazzaronaggine, sprovvedutezza, fatuità sono terrificanti.

D'altronde, per imparare a stare al mondo non c'è bisogno di andare a scuola: basta attenersi alla sapienza ancestrale dei proverbi. Chi non lavora non mangia, quel che è fatto è reso, l'onestà è sempre il miglior partito, i casi sono tanti. Collodi non va oltre gli elementi spiccioli di una moralità contadina, di cui vuole riproporre l'attualità permanente in quanto la giudica compromessa da un ceto dirigente che, conquistato il potere, ha reciso i suoi legami con le classi popolari. Qui sta il significato conclusivo della parabola pinocchiesca: quando il figlio del popolo abbia interiorizzato appieno una precettistica dal valore intemporale, allora si sarà fatto adulto e sarà diventato un borghese vero, potenziando e non smentendo la sua identità sociale originaria.

La metamorfosi finale da burattino a «ragazzino perbene» ha dunque il senso di un atto di fede nella gioventù di basso ceto, da cui potrà venire un grande contributo di energie candidamente vive al risanamento del Paese. Certo, perché ciò accada occorre che i fanciulli socialmente più svantaggiati superino una serie di prove, insidie, tentazioni: non però che mutino personalità, solo che adempiano le promesse migliori insite nella loro natura. Pinocchio ha il «cuore buono», e lo manifesta sin dall'inizio, nella generosità con cui è pronto a sacrificarsi al posto dell'amico Arlecchino. L'ottimismo implicito in questa attribuzione d'una virtù caratteriale nativa costituisce la precondizione per il lieto fine cui il personaggio approderà, dopo tanti sviamenti ed errori.

Il viaggio *à rebours* della fantasia si configura, insomma, piuttosto come una fuga in avanti, dal presente contristato verso un futuro migliore. Ma questa apertura di credito all'avvenire appare fondata non sugli argomenti della dinamica storica, in una prospettiva di progresso collettivo, sì invece su una visione naturalistica dell'esistenza: l'universo sociale è perennemente immobile, in gioco è soltanto la sorte del singolo individuo, sospeso tra successo e fallimento, ascesa e degradazione. Nel mondo di Pinocchio gli animali sono partecipi delle vicende dell'uomo e coautori del suo destino. Il Grillo parlante, la Volpe e il Gatto, la Lumaca, il Corvo, il Tonno, la Civetta: ognuno incarna un aspetto, una possibilità della nostra natura, secondo una caratterizzazione biologica che li chiama a ripetere per sempre lo stesso ruolo, saggezza o dabbenaggine o avidità. La distinzione fra il regno umano e l'animale sta appunto nella variabilità delle parti che il primo consente di sostenere. Ma i confini non sono fissi: un principio di mobilità regge i decadimenti e le promozioni dall'uno all'altro stato, secondo le prove di responsabilità personale offerte da ciascuno. Se ne accorge bene Pinocchio, quando diventa un ciuchino e in questa incarnazione regressiva rischia di perire, come accadrà a Lucignolo.

L'ilarità con cui l'autore accompagna il personaggio nel suo itinerario accidentato ha un risvolto severissimo. Collodi ha fatto di un burattino, essere per definizione eterodiretto, privo di volontà propria, il doppio immaginoso di un ragazzo, chiamato a pensare con la propria testa: ma aimé, il Grillo parlante glielo spiattella subito, la sua è un'ottusa testa di legno, che è difficile far ragionare. Pinocchio simboleggia un desiderio infantile di realizzare se stesso affidandosi tutto e solo all'istinto anarchico del piacere, che gli parla il linguaggio dei capricci, delle bizze, delle chimere. Ma l'incontro con la realtà è doloroso: meritamente doloroso.

Appena creato, già Pinocchio se ne va per le strade del mondo, con un programma baldanzoso: «mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo». In effetti, nelle due prime sortite il burattino contravviene entrambe le leggi fondamentali del consorzio umano, quali appaiono definite secondo un criterio collimante con quello verghiano: la fedeltà alla famiglia, al focolare domestico, e il senso del risparmio, categoria suprema della preveggenza economica. I castighi sopraggiungono implacabilmente veloci. Dopo appena quindici capitoli il quasi neonato Pinocchio, colpevole di aver seguito troppo spensieratamente il suo estro, si trova già alla fine dell'avventura: impiccato a una quercia, in balia del vento, presso la casa della morte.

Il gioco della fantasia fiabesca parrebbe concludersi in un'ammonizione lugubre: l'ilare creatore di svelti ritmi apologetici svela il pessimismo accigliato del moralista. Ma a questo punto

Collodi avverte l'incompiutezza della parabola narrativa e procede oltre, calandosi più a fondo nella condizione infantile. La pulsione vitale ha tradito Pinocchio, spingendolo su un itinerario autodistruttivo. A salvarlo interviene l'istanza che presiede al ciclo generativo e protegge ogni creatura agli albori dell'esistenza: la femminilità. Prima sorella, poi madre, una donna prende nelle sue mani il destino di Pinocchio e lo indirizza a buon fine, con una capacità persuasiva che nessun istituto sociale saprebbe mai attingere, operando dall'esterno non dall'intimo del cuore.

Il racconto assume ora un decorso più sereno, e anche svagato. La simpatia divertita per il protagonista appare meglio giustificata; d'altronde la severità nei suoi confronti rivela uno scopo correttivo, non meramente terroristico. Pinocchio dovrà ancora affrontare una serie di prove, e ad ogni errore seguirà la punizione, non meno pesante di prima. Ma infine saprà dare piena misura della maturità raggiunta, acquisendo stabilmente il senso della famiglia, della laboriosità, della parsimonia. La dimessa vita quotidiana rappresenta l'ultimo campo di lotta: egli riesce vittorioso con le sue sole forze, senza nessun soccorso da parte di una società estranea e inclemente. Il burattino può assumere sembianze umane: il ragazzo si è fatto uomo: il figlio dell'artigiano è pronto a ricevere la meritata promozione sociale.

La fantasia ha dunque ripagato bene Collodi della libertà concessale. Per suo mezzo lo scrittore ha potuto restituire fiducia alla realtà, non mitigando ma anzi conferendo evidenza icastica alle sue tensioni costitutive. Adottando le forme di comunicazione con i giovanissimi più semplificate e suggestive, ha saputo circonferire le amarezze del presente d'una luce sorridente di eterno futuro. Così la «bambinata» collodiana si inserisce con originalità nel grande filone del *Bildungsroman* borghese. Certo, a confronto con l'*Emile* rousseauiano il nostro scrittore sembra pensare all'educazione del cuore piuttosto che della mente. Ma bisogna stare attenti.

Sì, nel codice genetico del personaggio burattinesco sono iscritti i sentimenti affettivi primari. Però tutto l'andamento delle sue peripezie testimonia che nessuna virtù nativa basta a garantire un inserimento proficuo dell'individuo nella vita comunitaria. Sulla spontaneità dei moti del cuore deve intervenire la loro disciplina, in un processo di adeguamento a un sistema di norme acconsentite per intima convinzione, sulla base dell'esperienza. Gli obblighi della riconoscenza, i doveri della solidarietà vanno assunti come imperativi categorici in quanto si sia capito che costituiscono la linea di resistenza più affidabile allo spirito di sopraffazione reciproca da cui è pervaso universo sociale: l'io singolo, chiuso nel suo egocentrismo, rischia a ogni passo di esserne travolto.

Comportarsi bene è insomma conveniente. Non occorre molta cultura, non servono ragionamenti complicati per persuadersene: basta il buon senso. La lezione del laico Collodi si riporta a quella del cattolico Manzoni nel fare conto su un'epitome di norme comportamentali dotate di evidenza assiomatica e capaci di moderare l'empito aggressivo delle passioni incontrollate. Solo che lo scrittore toscano esclude ogni rinvio alla religiosità rivelata per attenersi invece a una visuale tutta immanentistica, secondo cui operare assennatamente significa non mettere in conflitto i propri interessi personali con quelli altrui, giacché la solidarietà verso il prossimo riesce in definitiva più vantaggiosa degli atteggiamenti antisociali. Come nel Manzoni allora, il buon senso appare tutt'uno con il senso morale. E come nel romanzo storico, così nella fiaba il suo esercizio non è affatto una scelta facile: richiede equilibrio e pazienza, fermezza e preveggenza. Tutte cose ardue per i ragazzi, specie quelli poveri, in quanto la miseria non è buona consigliera: perciò appare più indispensabile che siano sorretti, spronati, redarguiti da chi ne sa più di loro.

Così i criteri più autenticamente borghesi di educazione del carattere trovano illustrazione adeguata alla mentalità di un pubblico infantile, nel suo bisogno di semplici verità immediate. Si potrebbe anche sostenere che Collodi ha assolto un compito eminentemente divulgativo: dal punto di vista intellettuale, egli non inventa nulla, si limita a reinterpretare e rilanciare un codice di criteri comportamentali ben noti. Ma il senso del *Pinocchio* sta proprio nel conferire un crisma di necessità universale ad alcuni principi non dedotti da una precettistica astratta ma presentati come la risultante della più concreta prassi di vita. La dimostrazione avviene infatti *e contrario*: proprio i

guai che capitano allo sventatissimo burattino debbono persuadere a non seguire il suo esempio, salvo quando infine si decide a mettere giudizio.

Non basta, però. Lo scrittore ha voluto rendere più facile e insieme più difficile il consenso dei piccoli lettori alla lezione di realismo impartita dal libro, ostentando il suo spasso per le monellerie trasgressive del protagonista. La durezza del pedagogismo collodiano trascolora nella leggerezza tonale d'un racconto tutto improntato da un'ilarità incontenibile, nella sua freschezza candidamente cinica. Il narratore gioca col personaggio come il gatto col topo: fa mostra di condividere il suo gusto della birbanteria, per poi metterlo alla berlina quando si trova nei guai. Tipologicamente, Pinocchio potrebbe essere ascritto alla categoria, molto fiorentinistica, dei beffatori beffati, con un di più di incoscienza infantile: impossibile non ridere della sua presunzione di mostrarsi più furbo degli altri, comportandosi da scriteriato. La comicità si conferma insomma come il vero fulcro dell'effetto di suggestione suasoria del libro, mentre per converso ne galvanizza la sbrigiatezza fantasiosa.

Un narratore doppiogiochista

A garantire l'unità resocontistica di un'opera così polimorfa è un io narrante non personalizzato, ridotto a semplice voce, ma dotato di un'autorevolezza assoluta. A esprimersi è un adulto, dagli ovvii connotati paterni, che si rivolge ai «piccoli lettori» fornitigli dal *Giornale per i bambini* come se stesse parlando a un gruppo di ragazzetti raccolti in un ambiente familiare, dove si trovino a loro agio. La sua prima preoccupazione è di catturare l'interesse dell'uditorio, sollecitandone la curiosità. Quella che sta raccontando è una fiaba, ma diversa da tutte le altre: fiabe che abbiano per protagonista un re se ne son già sentite tante, ma nessuna è stata mai dedicata a un pezzo di legno, che di lì a poco si rivela animato e parlante. Così chi narra fa subito capire a chi ascolta che sta per lanciare la fantasia in una scorribanda estrosamente originale: e gli chiede di affidarsi tutto a lui, seguendolo nel mondo imprevedibile in cui lo trasporterà.

Nell'adottare i moduli invalsi dell'intrattenimento fiabesco, il narratore ostenta dunque di rinnovarli, estremizzandoli: il suo racconto non rispetterà neanche le convenzioni di credibilità più elementari, che il fiabismo tradizionale non avrebbe saputo oltrepassare. *Pinocchio* è una fiaba iperbolicamente tale, che sfida non solo la verisimiglianza ma la congruenza, sparandole sempre più grosse. E nel concedersi la massima libertà d'invenzione, colui che narra si diverte tanto da mettere lui stesso in risalto la sua improntitudine: come quando nota che l'assassino al quale Pinocchio ha staccato con un morso uno zampetto continua a correre «con una gamba sola, né si è saputo mai come facesse»; oppure quando afferma che «Gli stessi giandarmi, sebbene fossero di legno, piangevano come due agnellini di latte».

Ad assumere importanza prioritaria è dunque una funzione di regia, svolta con brio da burattinaio, o forse da cantastorie, che lascia agire i personaggi in prosenio secondo la loro parte ma non si nasconde affatto dietro le quinte, anzi personalizza molto la conduzione del racconto. Collodi intende riprodurre il tono e il sapore della fiaba come narrazione orale, realizzata senza mediazioni letterarie, improvvisando liberamente i particolari, colorando alla brava gli sfondi, procedendo per *coups de théâtre*, sul filo di un'inventività sorretta solo da un canovaccio schematico: come in una commedia dell'arte agita da molte maschere ma recitata da un'unica voce.

L'autorità con cui la narrazione viene gestita coincide con l'intrusività più spigliata. Colui che parla certifica insistentemente la sua conoscenza piena e diretta dei fatti, in tutte le loro implicazioni e sviluppi («Perché bisogna sapere», «Ora bisogna sapere»). L'unica cosa che ostenta di ignorare riguarda la genesi, o per dir così la condizione prenatale di Pinocchio: «Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname». Ma quanto alle vicende del protagonista, le sa bene dal principio alla fine ed è quindi sempre in grado di prevederne gli esiti; semmai, è di altri personaggi che non si è curato di accertare

le traversie: «Quel che accadesse di Lucignolo, non lo so; so, per altro, che Pinocchio andò incontro fin dai primi giorni a una vita durissima e strapazzata».

Da ciò la frequenza con cui si rivolge al lettore in chiave di suspense, per il gusto di accentuarne lo sbalordimento:

Difatti vide apparire sulla strada, indovinate chi?,

Indovinate un po' di che cosa si accorse?,

Ma il momento più brutto per que' due sciagurati sapete quando fu?,

E sapete chi era quel mostro marino?,

e quando fu arrivato... che cosa trovò? Ve la dò a indovinare in mille.

Ma in contrapposto, c'è anche la generosità con cui dissemina la pagina di facili indizi, che diano a chi legge il piacere di presagire come l'avventura in corso si concluderà, e di sentirsi così più intelligente del protagonista: solo un babbeo non intuisce al volo che la Volpe e il Gatto sono due bricconi.

In effetti, quanto imprevedibili sono gli accidenti che la vita riserva a Pinocchio, tanto scontati sono i fallimenti ai quali lo porta la sua fatuità. Rari sono perciò i casi in cui il narratore senta il bisogno di spiegare il senso dell'accaduto: «E ora avete capito, miei piccoli lettori, qual era il bel mestiere che faceva l'Omino?» oppure voglia enfatizzare la portata dell'episodio: «E pensare che quel pover'uomo di Geppetto era rimasto a casa, a tremare dal freddo in maniche di camicia, per comprare l'Abbecedario al figliolo!». Spessissimo invece egli si rivolge al pubblico per chiedergli di condividere il suo stupore di fronte alla straordinarietà dei casi che sta esponendo, e di collaborare a concretare e arricchire il quadro o quadretto cui sta dando colore:

Fatti gli occhi, figuratevi la sua maraviglia quando si accorse che gli occhi si muovevano e che lo guardavano fisso fisso.

e figuratevi la sua maraviglia quando, invece di una mano, si accorse di aver sputato in terra uno zampetto di gatto.

Come rimanesse il burattino, quand'ebbe compitate alla peggio quelle parole, lo lascio pensare a voi.

Lascio pensare a voi, ragazzi, il bel piacere che fu per il povero Pinocchio, quando sentì che era destinato a diventare un tamburo!

Le formule di preterizione si moltiplicano man mano: acquistata confidenza con i suoi destinatari, il narratore infittisce il dialogo, all'insegna del buonumore e talvolta della corritività da cui è preso nella consapevolezza che il lieto fine si approssima. Questo coinvolgimento costante vale anzitutto come invito a godersi il divertimento provocato da un'immaginazione senza freno. Ma il piacere del gioco è tutt'altro che incondizionato. Nelle vicende pinocchiesche emergono degli aspetti che non si prestano agli scherzi d'una fantasia ilarmente scatenata. Il burattino diventa sempre più spesso il «povero Pinocchio». Gli appelli al lettore vogliono allora renderlo partecipe delle emozioni dolorose provate dal protagonista. Però, pur mentre eccita i processi immedesimativi, il narratore prende le distanze, diffondendo un'aura di comicità anche sulle situazioni più drammatiche. Collodi indulge poco al patetico, e quando gli capita lo fa con una certa malagrazia. Certo, si può anche dire che le sventure di Pinocchio vogliono suscitare terrore e pietà in chi legge. Ma tutto quel che gli capita, è sempre colpa sua: non è il caso quindi di impietosirsi troppo.

Piuttosto, occorre porre in evidenza la causa prima dei suoi errori: che è il rifiuto di rendersi conto d'essere nato povero. Ed è qui, quando si viene a parlare di soldi, che i discorsi cambiano: allora sì, ci si trova alle prese con una realtà refrattaria alle trovate estrose. Sulla mancanza di denaro, c'è poco da ridere:

«E i quattrini?»

«Io non ce l'ho.»

«Nemmeno io», soggiunse il buon vecchio facendosi tristo.

E Pinocchio, sebbene fosse un ragazzo allegrissimo, si fece tristo anche lui: perché la miseria, quando è miseria davvero, la intendono tutti, anche i ragazzi.

La funzione del narratore muta: diventa quella di richiamare l'attenzione dei piccoli lettori dell'elegante e costoso *Giornale per i bambini* sulla gravità di problemi che non li toccano personalmente. La condizione di povertà viene indicata come un dramma del quale i figli dei ceti agiati debbano rendersi conto in maniera ben più seria di quanto non faccia il protagonista, che pure lo sperimenta sulla sua pelle. È qui che il patto di connivenza instaurato con lo scapestrato burattino si infrange, perché occorre mettere bene in chiaro una verità irrefutabile: chi non ha denaro non può permettersi di fare il fannullone; e tanto meno illudersi di veder migliorare la sua sorte per qualche colpo di bacchetta magica. Niente fantasticaggini: l'unica strada è quella del lavoro, volonteroso e sodo. Questa presa di coscienza riguarda tutti, compresi coloro che la fame non l'hanno patita mai. Per chiunque infatti vale il principio che non bisogna aspettarsi regali dalla vita. D'altra parte, anche chi non ha da guadagnarsi il pane con il sudore della fronte, deve badare a se stesso avvedutamente: può sempre imbattersi nel mascalzone, nel turlupinatore che si approfitti della sua scriteriatezza, e lo spogli del suo.

Il praticismo del narratore ha poi un'esplicazione ulteriore, decisiva. Il mondo non inclina affatto a perdonare gli errori in ragione dell'immaturità di chi li compie. Certo, dabbenaggine e sventatezza sono ben comprensibili nell'età infantile. Però chi sbaglia paga lo stesso, portandone non solo il danno ma anche le beffe. Il bambino che voglia fare presuntuosamente di testa sua, senza ascoltare i buoni consiglieri, si espone ai danni peggiori: e invece di suscitare compassione, provoca ilarità. La ridicolizzazione del protagonista è il mezzo deputato per persuadere i destinatari del *Pinocchio* che i ragazzini debbono affidarsi agli adulti, e anzitutto ai genitori, ai quali compete di istradarli per le vie sempre infide della vita.

Bisogna però sottolineare che la funzione propriamente ammonitoria viene largamente delegata dall'io narrante ad altri personaggi, maggiori o minori, umani o sovrumani o animaleschi, i quali condividono tutti con lui lo stesso patrimonio di buon senso: Fatina e Grillo parlante e Lucciola e così via, in una schiera ben più numerosa di quella dei cattivi consiglieri. Il punto di vista pedagogico che ognuno di essi contribuisce a confermare è quello di una comunità adulta che accoppia comprensione intelligente e severità impietosa, simpatia divertita e fermezza lungimirante. Nessun autoritarismo ottuso, in loro, nessuna tendenza alla costrizione disciplinare. Sanno benissimo come andranno le cose, ma non forzano la volontà del burattino riottoso. Lo mettono in guardia, questo sì, facendo appello alla sua ragionevolezza come ai suoi sentimenti migliori; poi però lasciano che Pinocchio sconti la pena della sua stupidaggine senza affatto intenerirsi, anzi semmai facendogli pesare che la colpa è sua, era stato avvisato: intervengono solo per evitar che il disastro diventi irreparabile.

Soltanto sbagliando s'impara; la lezione dei fatti conta più di mille parole. Poi, quando il personaggio si sarà dimostrato abbastanza contrito, potrà essergli concesso il perdono e rinnovata la fiducia. Questa educazione al libero senso di responsabilità attraverso l'argomentazione di verità fornita dalle esperienze di vita rappresenta il criterio determinante dell'ottica narrativa: senza però che il narratore si affanni a predicarlo in prima persona, ma limitandosi a condividere le prediche altrui. In effetti, depositario supremo del punto di vista pedagogico non appare lui, ma la Fatina. Il singolarissimo personaggio emblemizza una femminilità affettuosamente protettiva ma

nient'affatto indulgente, anzi energica sino alla spietatezza: e proprio perciò in grado di supplire alle mancanze di una virilità in crisi, come il troppo buon padre Geppetto ce la mostra.

Non si tratta qui solo di notare che essa è l'unico personaggio pienamente dotato di poteri magici. Importa piuttosto rilevare che solo verso di lei il narratore non si permette mai nessun cenno di riserva critica, né tanto meno di ironia mordace. In effetti siamo di fronte alla sublimazione del suo ideale educativo. Nelle sue incarnazioni multiformi, ma sempre frescamente giovanili, la Fatina si sente vicina ai ragazzi: conosce bene la loro mentalità e condivide la loro voglia di divertirsi, anche alle spalle del prossimo: in effetti, la ritorce contro il suo fratellino-figlioccio, con una crudeltà perfida, sia pure a fin di bene. Arriva persino a fargli credere d'esser morta di crepacuore per lui, e fargli leggere la lapide sulla sua tomba: dove peraltro è da notare che il burattino si dispera non solo perché si sente percosso negli affetti ma perché è terrorizzato dal venir meno d'una protezione che ha capito indispensabile, «Se arrivano gli assassini, mi attaccheranno daccapo al ramo dell'albero... e allora morirò per sempre».

Il punto di vista narrativo coincide dunque perfettamente con il criterio comportamentale del personaggio Fata verso il protagonista. Questa è l'ottica destinata a riuscire vincente, perché convalidata dai fatti narrati. Ma proprio il pieno trionfo finale dei valori della disciplina educativa autorizza l'io narrante a liberalizzare, diciamo così, la rappresentazione del punto di vista antagonistico, e perdente: che è quello di Pinocchio stesso. Ecco allora Collodi lasciar corso all'epopea eroicomica della capricciosità, l'infingardaggine, la supponenza, viste *juxta propria principia*, in un'adesione impeccabile alla spensieratezza dell'animo infantile: siamo stati tutti ragazzi e chi non ha mai peccato di indisciplina scagli la prima pietra.

D'altronde la stessa spregiudicatezza viene adottata anche nel rappresentare il mondo della furfanteria adulta, quello incarnato dai nemici di Pinocchio, la Volpe e il Gatto o l'Omino di burro. L'evidenza icastica del resoconto non è ora turbata da interferenze del narratore, il quale evita al massimo di parlar in voce di indignazione virtuosa. Il perché è chiaro: i bricconi sono i ministri d'una ingiusta giustizia che vuole veder il più forte prevaricare sul più debole, il più astuto sul più ingenuo. E se sanno far bene il loro mestiere, meritano che, per omaggio, si dia conto partitamente della bravura d'ingegno di cui offrono prova. Proprio il riconoscimento della loro abilità di «uccellatori» ha la funzione di avvalorare l'ammonizione a farsi furbi, cioè adulti. Saranno i fatti a smascherarli; per intanto, sta ai lettori di evitar di cadere in trappola, prendendo per buoni i loro imbrogli plateali: e quindi godersi cinicamente lo spettacolo offerto dalla spudoratezza con cui prevaricano sulle illusioni dei gonzi. Così la lezione di realtà impartita dall'io narrante si completa, senza addossargli direttamente la parte del pedagogo burbanzoso.

Il linguaggio di una fiaba antifiabesca

Nell'assegnare alla figura del narratore una presenza ben più avvertibile che nel folclore fiabesco, Collodi le attribuisce un connotato molto qualificante, l'identità fiorentina. Sul piano del linguaggio, questa caratterizzazione è esibita con tutta evidenza. Colui che narra si esprime nel suo «parlar materno», come il più familiare ai destinatari primi ai quali si rivolgerebbe nel raccontar oralmente la fiaba di Pinocchio: i ragazzi di Firenze. In altri termini, la situazione comunicativa viene impostata con uno scrupolo di circostanzialità che verrebbe fatto di definire veristico.

In effetti il ricorso al lessico e alla fraseologia del fiorentino parlato non potrebbe essere più abbondante. Certo, viene evitato il vernacolo stretto, meno facilmente comprensibile dalla generalità dei lettori. Ma è significativo che il dialettismo acquisti corposità soprattutto nel dialogato: si capisce, a colloquiare è gente del popolo minuto, che parla come mangia. Nel resoconto narrativo Collodi mostra maggior moderazione, attenendosi alle norme dell'uso medioborghese, giacché così richiede la fisionomia socioculturale dell'io narrante. Con il che, l'autore si trova naturalmente allineato alle tesi manzoniste, codificate nel *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, di Giorgini e Broglio. Va però aggiunto che man mano il

testo rende avvertibile una preferenza per le forme di concordanza tra fiorentino e italiano, soprattutto a partire dal capitolo XVI: nel riprendere dopo un lungo intervallo la pubblicazione a puntate sul *Giornale per i bambini*, dove *Pinocchio* aveva ottenuto un buon gradimento di pubblico, Collodi attenua l'impronta localistica del suo linguaggio. E così continua a fare nelle successive revisioni testuali.

Fermo resta comunque l'aspetto di spontaneità elocutiva imposto alla pagina. Il realismo comico-fiabesco non lascia posto alla retorica aulica se non in chiave di ironia, come nella battuta di Arlecchino «Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure quello laggiù è proprio Pinocchio!», o in quella del protagonista:

«In questo caso,» gridò fieramente Pinocchio, rizzandosi e gettando via il suo berretto di midolla di pane «in questo caso conosco qual è il mio dovere. Avanti, signori giandarmi! Legatemi e gettatemi là fra quelle fiamme.»

L'abbassamento tonale è il presupposto della strepitosa operazione modernizzatrice effettuata sul doppio binario della stringatezza espositiva e della dinamicità sintattica. Nel dettato collodiano il dato più significativo è il rafforzamento dei nessi logici, esplicativi causali consecutivi, in modo da assicurare la chiarezza senza scapito della velocità del flusso discorsivo, mentre le incidentali o appositive si inseriscono in fraseggiati di relativa complessità in modo da non turbarne l'andamento lineare:

Pinocchio aveva una gran paura dei tuoni e dei lampi; se non che la fame era più forte della paura: motivo per cui accostò l'uscio di casa, e presa la carriera, in un centinaio di salti arrivò fino al paese, colla lingua fuori e col fiato grosso, come un cane da caccia.

Questa norma di asciuttezza energica tende a stimolare ininterrottamente l'attenzione del lettore, accumulando fatti sui fatti, e tenendo sotto fermo controllo le emozioni in gioco. Noi sappiamo sempre cosa pensa il protagonista, cosa prova. Ma i suoi stati d'animo sono tanto più limpidamente chiarificati in quanto vengono riportati alla concretezza delle sue percezioni sensoriali:

Nella campagna all'intorno non si sentiva alitare una foglia. Solamente alcuni uccellacci notturni, traversando la strada da una siepe all'altra, venivano a sbattere le ali sul naso di Pinocchio, il quale facendo un salto indietro per la paura, gridava: «Chi va là?» e l'eco delle colline circostanti ripeteva in lontananza «Chi va là? chi va là? chi va là?».

Ogni episodio tende così a risolversi in una scena concepita teatralmente, dove il dialogato assume importanza decisiva e i personaggi si comportano da maschere della commedia dell'arte, con una fisionomia e un repertorio icasticamente caratterizzati: basti ricordare la trovata geniale del Gatto, che ripete a eco le parole del compare. Del resto, Pinocchio è un burattino di legno, ossia fuor di metafora un ragazzino irriflessivo, dal che deriva la sua totale estroversione, il suo realizzarsi solo in atti e parole. Per farcene conoscere la ricca interiorità, non resta che starlo ad ascoltare, cogliendo puntualmente da quel che dice la labilità dei suoi moti d'animo.

Valga per esempio lo stupendo colloquio che tiene impegnato per varie pagine Pinocchio con Lucignolo, in procinto di partire per il Paese dei balocchi: l'esultanza iniziale con cui informa l'amico del «grande avvenimento» del giorno dopo, la metamorfosi da burattino a ragazzo, e la delusione per la fredda risposta, «buon pro ti faccia»; il rifiuto di cambiar programma e seguire Lucignolo, accompagnato però da un'interiezione, un «Uhm!...» già sintomatico; la severità della Fata, posta avanti per giustificare la fretta con cui vorrebbe andarsene, allontanandosi dalla tentazione, e nella stessa battuta la domanda di nuove informazioni sul viaggio e i viaggiatori, e assieme l'esclamazione rivelatrice, «Che cosa pagherei che il carro passasse ora!»; poi il crescere del dubbio, vanamente esorcizzato dal ricordo delle savie promesse di «diventare un ragazzo di giudizio»; e la richiesta insistente di conferma sulle meraviglie di quel felice paese, «Ma sei proprio

sicuro», «Ma lo sai di certo», «Ma è proprio vero», e il commento estatico che segue le risposte dell'amico, «Che bel paese!», infine per tre volte «Che bel paese!... Che bel paese!... Che bel paese!...»: mentre il pensiero della Fata viene sedato accettando l'argomento di Lucignolo, «Lasciala gridare. Quando avrà gridato ben bene, si cheterà. (...) La lascerò gridare. Quando avrà gridato ben bene, si cheterà». La resistenza del burattino sta per crollare: quando il carro arriva, qualche ultimo sussulto della coscienza, tre sospironi, e via con gli altri.

Una conoscenza ulteriore della psicologia pinocchiesca viene poi assicurata dai celebri monologhi con cui il burattino stesso resoconta le sue peripezie. Qui l'arruffio logico-sintattico mima alla perfezione la tumultuosità fanciullesca dei suoi sentimenti: «"Pinocchiuccio mio! Com'è che ti sei bruciato i piedi?" "Non lo so, babbo, ma credetelo che è stata una nottata d'inferno e me ne ricorderò fin che campo"» e poi via in una sequela affannosa di «e io gli dissi», «e lui mi disse», «e allora», «e perché». Il resoconto non altera la successione dei fatti e non contiene vere e proprie bugie, ma arrangia la verità scompaginando i nessi di causa e effetto, sull'appoggio degli impagabili «prova ne sia», «motivo per cui» che non provano e non motivano proprio nulla, salvo una plausibile volontà di imbrogliare le carte per impietosire il padre.

Pinocchio si confonde in quanto sa di avere la coscienza sporca e non se la sente di ammetterlo chiaramente: man mano che il racconto si inoltra, i suoi monologhi assumono maggior coerenza logica in relazione con il riconoscimento più onesto degli sbagli commessi; verso l'epilogo, il resoconto del felice ritorno dallo stato somaresco a quello di burattino denota una piena padronanza del discorso e una *vis comica* nient'affatto involontaria ma del tutto consapevole. A riprova ulteriore, nel successivo incontro con Geppetto torna invece a prevalere il disordine emozionante causato dall'insorgere del senso di colpa, tradotto in una sovrabbondanza di nessi pseudocoordinativi o subordinativi sgangherati.

Per parte sua, il narratore non perde mai la calma, neanche quando il protagonista si mostra in preda alla maggior concitazione drammatica. Anzi, proprio quando Pinocchio passa i guai più duri ostenta una realistica più impassibile. Ecco per esempio l'insistenza sui particolari della pesante lezione, davvero «da ricordartene per un pezzo», che il contadino infligge a Pinocchio preso alla tagliola nel tentativo di rubacchiare un grappolo d'uva: lo afferra per la collottola, lo scaraventa a terra, poi gli parla tenendogli un piede sul collo, infine

Detto fatto, gl'infilò al collo un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone, e glielo strinse in modo da non poterselo levare passandoci la testa di dentro. Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro: e la catenella era fissata nel muro.

Quindi se ne va a dormire, sprangando la porta e lasciando il burattino «accovacciato sull'aia, più morto che vivo, a motivo del freddo, della fame e della paura». Toccherà a lui stesso, mentre si caccia rabbiosamente le dita nel collare che gli serra la gola, trarre piangendo il bilancio della sua marachella. L'io narrante non si lascia impietosire: registra oggettivamente i dati di fatto, con grande scrupolo di esattezza tecnica.

Lo stile collodiano ha come tono fondamentale una spigliatezza discorsiva, che mira a conferire naturalezza piena all'innaturale, esaltando l'insorgere del meraviglioso sul terreno più inatteso, quello della vita quotidiana. Le invenzioni o meglio le rivelazioni della fantasia devono produrre un effetto di sbalordimento tanto maggiore in quanto per la gente d'oggi, per gli adulti, la realtà d'ogni giorno è mutamente inerte. Il prologo alla nascita di Pinocchio sottolinea con allegria anche troppo clamorosa lo stupore di maestr'Antonio e compar Geppetto di fronte all'animazione del pezzo di legno che hanno per le mani. E per tutto il libro il narratore continuerà a giocare d'improntitudine, facendo lievitare i casi più straordinari dalle occasioni d'esperienza praticabili da chiunque, fra le pareti di casa, per la strada, giù in cortile.

L'universo di Pinocchio non è quello di Alice, non ha la libertà incontrollata dell'onirismo. L'immaginazione collodiana mira non a creare un mondo diverso da quello che conosciamo, ma proprio ad arricchire la nostra realtà di aspetti, presenze, possibilità che all'apparenza ne

contraddicono ma in definitiva paradossalmente ne corroborano le norme costitutive. Questo doppio gioco si avvale di una serie di artifici retorici, adibiti a funzioni ben distinte.

Il primo consiste nella tecnica di ripresa anaforica e reiterazione modulare, volta a sottolineare la ripetitività delle circostanze che tramano abitualmente il decorso del vivere:

I due vecchietti, dopo aver ripreso ognuno di loro la propria parrucca, si strinsero la mano e giurarono di rimanere buoni amici per tutta la vita.

Pareggiati in questo modo i loro conti, si strinsero la mano e giurarono di rimanere buoni amici per tutta la vita.

Tutto il libro, nelle parti dialogate come nelle narrative, è cosparso di richiami interni, clausole ricorrenti, locuzioni e modi di dire che si ripresentano a ritornello, non ad appesantire ma a cadenzare il ritmo del racconto: *refrain* che riproducono il gusto, l'intercalare tipico di chi evoca una serie di eventi sbalorditivi come se li avesse colti nel loro farsi e li rappresentasse con l'immediatezza più schietta, così come si svolsero sotto i suoi occhi.

Del resto, la storia di Pinocchio è fondata sulla sorta di coazione a ripetere che lo induce a comportarsi testardamente, quasi meccanicamente allo stesso modo di fronte alle diverse tentazioni cui si trova esposto. Da ciò il ritorno di formule analoghe o poco variate sia negli ammonimenti che gli sono impartiti, «Bada Pinocchio!», sia nelle sue repliche cocciute, «Non me ne importa», sia infine negli atti di contrizione ai quali dà sfogo, «Mi sta bene! Pur troppo mi sta bene!».

Nello stesso tempo però abbiamo anche un ricorso alla disposizione in climax, a preparazione graduale delle scene spettacolari in cui irrompe la sorpresa fiabesca. Caso tipico, la tecnica di montaggio adottata nel capitolo quinto, dedicato significativamente al tema della fame: il suo crescere viene dapprima individuato in termini di gradazione verbale («uggiolina allo stomaco... appetito... fame... fame da lupi... fame da tagliarsi col coltello»), poi ribadito negativamente attraverso l'elenco a sua volta graduato ma in senso discendente di tutto ciò che avrebbe potuto saziarla («un po' di pane, magari un po' di pan secco, un crosterello, un osso avanzato al cane, un po' di polenta muffita, una lisca di pesce, un nocciolo di ciliegia»), sino alla conclusione tre volte ripetuta, («nulla, il gran nulla, proprio nulla»). In seguito, ancora un'insistenza sulla disperazione del burattino, attraverso una serie di proposizioni anaforiche («E intanto la fame cresceva, e cresceva sempre» e così via). Dopo una preparazione simile, il rinvenimento nientemeno che di un uovo assume il carattere d'un miracolo provvidenziale, commentabile solo con una figura di preterizione («La gioia del burattino è impossibile descriverla: bisogna sapersela figurare»); quindi un nuovo elenco, relativo alle possibilità di cottura, sull'onda della fretta:

Ne farò una frittata?... No, è meglio cuocerlo nel piatto!... O non sarebbe più saporito se lo friggessi in padella? O se invece lo cuocessi a uso uovo da bere? No, la più lesta di tutte è di cuocerlo nel piatto o nel tegamino: ho troppa voglia di mangiarmelo!

Infine, dopo un allestimento in crescendo così accurato, eccoci al gran finale: che però capovolge beffardamente ogni attesa, in quanto dall'uovo sbuca un pulcino parlante che ringrazia tanto Pinocchio d'avergli risparmiato la fatica di rompere il guscio e vola via a perdita d'occhio.

Le modalità scalari di prolungamento della suspense comportano una tendenza accentuata all'enfaticizzazione del resoconto. Un altro elemento caratteristico della scrittura collodiana è infatti l'iperbole espressiva. Lo vediamo anzitutto nella coloritura grottesca dei ritratti o meglio caricature individuali, Mangiafoco, il Pescatore verde, anche l'Omino di burro, e pure il Pesce-cane, dove i singoli connotati pittoreschi si potenziano a vicenda. Ma l'iperbolicità presiede egualmente ai grandi quadri di vita collettiva, costruiti per accumulo di particolari variatamente concordi: come il resoconto dell'allegria, il chiasso, lo strillio di tutti i giochi giocati per le strade del Paese dei balocchi («chi... chi... chi..., questi... questi altri... altri...»), facendo un pandemonio, un passeraio, un baccano indiavolato da rimanere assorditi.

Il metodo enumeratorio vale anche per episodi minori, come la rassegna dei pesci che il Pescatore verde estrae dalla rete, elogiandoli uno per uno, con l'acquolina in bocca; o il pasto pantagruelico della Volpe e del Gatto all'osteria del Gambero rosso. Meno caratteristici, ma altrettanto efficaci, sono i casi in cui vengono ingigantiti alcuni dati della situazione, come la durata e la sonorità del pianto di Pinocchio quando legge la lapide sulla finta tomba della Fatina:

Pianse tutta la notte, e la mattina dopo, sul far del giorno, piangeva sempre, sebbene negli occhi non avesse più lacrime: e le sue grida e i suoi lamenti erano così strazianti e acuti, che tutte le colline all'intorno ne ripetevano l'eco.

Bisogna poi mettere in conto un'altra modalità dell'iperbole, il ricorso a una preterizione, anche se in realtà spesso il narratore si affretta a colmarla lui stesso:

Lascio pensare a voi il dolore, la vergogna e la disperazione del povero Pinocchio!
Cominciò a piangere, a strillare, a battere la testa nel muro: ma quanto più si disperava, e più i suoi orecchi crescevano, crescevano, crescevano e diventavano pelosi verso la cima.

Queste forme di accentuazione enfatica favoriscono il passaggio del racconto su un piano di paradossalità fiabesca. Ma per la fantasia collodiana l'allontanamento dalla realtà empirica è un mezzo per riscoprirla, non per evaderne definitivamente. Strumento deputato del ritorno alla dimensione della vita quotidiana è la similitudine, desunta sempre da un ambito di cose domestiche, di fenomeni familiari, e adibita a una funzione diseroicizzante. Così il ritratto monocromatico del Pescatore verde perde ogni mostruosità nel paragone conclusivo, «Pareva un grosso ramarro ritto su i piedi di dietro»; l'apparizione paurosa del Grillo parlante viene raffrontata a «un lumino da notte dentro una lampada di porcellana trasparente»; il povero impiccato alla Quercia grande dondola violentemente «come il battagliaio d'una campana che suona a festa»; il cuore di Pinocchio batte per l'emozione «come un orologio di sala, quando corre davvero»; cadendo a terra, il burattino fa «lo stesso rumore, che avrebbe fatto un sacco di mestoli, cascato da un quinto piano».

La similitudine serve dunque a bilanciare lo slancio dell'invenzione estrosa, ristabilendo una dimessa cordialità di tono. La realtà vince sempre. A ricordarcelo è la perentorietà delle sentenze in cui si rapprende la vocazione educativa della fiaba: o che si tratti degli ammonimenti preventivi o dei rinfacci impartiti a Pinocchio dopo la conclusione disastrosa delle sue scapate e bravate. Il richiamo alle norme d'una saggezza dettata dall'esperienza avviene in prima istanza sulla scorta di esigenze molto concrete, compendiabili nell'aureo detto che chi non lavora non mangia. Poi però vi si intreccia l'appello al dovere della riconoscenza filiale. Entra in campo la mozione degli affetti, nei rimproveri mossi all'ingratitudine del burattino o nei rimorsi che egli stesso manifesta in proposito. La realtà cui bisogna arrendersi sembra dunque eminentemente quella dei sentimenti affettivi.

A volte, lo stile patetico assume i connotati di semplicità vibrante delle parole rivolte da Pinocchio alla Fatina appena ritrovata, dopo la sua finta morte: «Non mi fate più piangere! Se sapeste!... Ho pianto tanto, ho patito tanto!...». Non sempre però è così, basti pensare alla compunta apologia dell'amor materno, recitata dallo stesso protagonista dopo esser scampato all'annegamento. Ma il patetismo ha scarso spazio nel libro, perché agli occhi di Collodi il «cuore buono» è sì condizione necessaria, non però sufficiente alla salvezza dell'io fanciullo. Il punto essenziale è che il ragazzo si renda conto d'una «gran verità»: il mondo non è affatto disposto a perdonare gli errori in ragione dell'inesperienza di chi li commette.

Le modalità della presa in giro

Ecco perché bisogna farsi forti, e intelligenti: il che significa introiettare per tempo la disposizione a guardare le cose con occhio disincantato. Questo *initium sapientiae* è sempre disponibile a tutti: ma i più interessati a uniformarsi sono coloro che versano in una condizione più debole: i bambini

appunto, e soprattutto i bambini poveri. Chi si dimostra poco smaliziato non merita compianto, piuttosto suscita ilarità. Siamo al centro della espressività collodiana. La sollecitazione del riso, nella forma principe della canzonatura, la presa in giro, nel *Pinocchio* è onnipervasiva. Narratore e personaggi hanno in comune il gusto della battuta salace, dell'impertinenza, della fanfaronata scherzosa: colui che narra ridicolizza coloro che sono narrati, i, quali si deridono fra loro, divertendosi reciprocamente dei propri guai come degli altrui. Basti ricordare la scena stupefacente, «che parrebbe incredibile, se non fosse vera», in cui Pinocchio e Lucignolo si tolgono assieme dal capo i berretti, e al vedersi colpiti dalla medesima disgrazia, «invece di restar mortificati e dolenti, cominciarono ad ammiccarsi i loro orecchi smisuratamente cresciuti, e dopo mille sguaiataggini finirono col dare in una bella risata». Certo, di lì a poco lo spasso finisce. Ma nella risatona dei due sciaguratelli l'incoscienza infantile assume un connotato di scherno reciproco in cui si condensa magistralmente l'acre indole pessimistica del buon umore collodiano. La natura umana è fatta così, anche tra compagni di sventura l'impulso primo è di beccarsi a vicenda, come i polli di Renzo, se vogliamo. Del resto, valga l'ambiguo proverbio secondo cui mal comune, mezzo gaudio.

A non essere preso sul serio è anzitutto lo stesso impianto fiabesco del libro. In un'epoca che è o vorrebbe esser improntata al rispetto per il principio di realtà, il modulo della fiaba è riutilizzabile solo a patto di renderne ben evidente il carattere di fantasiosità inattendibile; altrimenti, si farebbe opera diseducativa, prevaricando sull'ingenuità dei piccoli lettori. Da ciò l'atteggiamento ironico assunto nei confronti della materia narrativa. Collodi enfatizza così disinvoltamente e con tante strizzate d'occhio la propria esuberanza inventiva, che il trionfo del fiabismo viene quasi a coincidere con la sua parodia. Detto altrimenti, i procedimenti del comico appaiono adibiti a desublimare il meraviglioso, in certo modo laicizzandolo: ma insieme anche a battere in breccia le contraffazioni del vero operate dal sentimentalismo vacuo.

Su questo abbrivio, il narratore si abbandona a trovate di bizzarria pura, prive di ogni funzionalità diretta: la specie di elegante fodera da ombrelli in cui il Can barbone ripara la coda quando viene a piovere; il Serpente dagli occhi di fuoco e la coda fumante che muore dal ridere vedendo Pinocchio sgambettare per aria, col capo confitto in una pozzanghera; i quattrocento panini «imburrati di sotto e di sopra» preparati per festeggiare l'imminente metamorfosi del burattino in ragazzo perbene e così via. In una zona limitrofa abbiamo i casi, non molti, di equivoci verbali o reificazioni di metafore consunte: Pinocchio sta davvero per essere bell'e fritto, quando il Pescatore verde si prepara a metterlo in padella.

Più motivata è la comicità di carattere, fondata sulla deformazione grottesca dei ritratti o profili. Se ne è già parlato; ma al di là del colorismo ultrapittorresco della raffigurazione fisica, va ora messa in rilievo la comicità dell'interiorità caratteriale, ottenuta per via di attributi che smentiscono o magari confermano buffamente l'indole risultante dalla prima apparizione. Mangiafoco reincarna il tipo del burbero benefico; a renderlo indimenticabile sono gli sternuti che sostituiscono le lacrime come sintomo di intenerimento; il Pescatore verde è un ghiottone ingordo che segue invece una sua logica inflessibile quando ammette che Pinocchio sia un burattino sì, ma un pesce burattino, più raro e prelibato dei soliti.

La comicità del personaggio può poi assumere i connotati della satira più o meno violenta, quando investe i rappresentanti delle autorità costituite o delle professioni più rispettabili. Senza tornare sulla ridicolizzazione micidiale dell'acume mostrato dai carabinieri e dello spirito di equità del giudice scimmione, bisogna almeno ricordare la messa in burletta della perizia diagnostica sfoggiata con prosopopea dai medici, il Corvo e la Civetta, chiamati al capezzale di Pinocchio. E non meno pungente è la notazione sulla vanità rivelata dal terribile Mangiafoco che, sternuti a parte, al sentirsi chiamare Eccellenza fa subito il bocchino tondo.

Com'è ovvio, la comicità che impronta la ritrattistica e la caratterologia collodiane si ripercuote immediatamente nel dialogato. Ciò ne esalta la funzione, se ricordiamo la tendenza accentuata del narratore a risolvere gli episodi di racconto in scene teatralmente animate. È giusto sottolineare in proposito la suggestione esercitata su Collodi dal teatro popolare fiorentino dell'epoca, dominato dalla figura di Stenterello. D'altronde la natura burattinesca del protagonista

Pinocchio determina di per sé l'inclinazione alle forme d'una spettacolarità conclamata, in cui tutti i personaggi appaiono coinvolti, come maschere o marionette dai ruoli prefissati.

Del comico cosiddetto di situazione dovremo discorrere più avanti, a proposito delle modalità di articolazione e sviluppo del *continuum* narrativo. Per intanto, va richiamata l'attenzione sulla varietà di registro delle battute che strutturano un dialogato volta a volta da commedia o da farsa. Subito nelle prime pagine lo scambio di parole tra i due vecchietti mescola la spiritosaggine cordiale alla bizzosità indispettita:

«Buon giorno, maestr'Antonio» disse Geppetto. «Che cosa fate costì per terra?»
«Insegno l'abbaco alle formicole.»
«Buon pro vi faccia.»
«Chi vi ha portato da me, compar Geppetto?»
«Le gambe.»

D'indole molto diversa il perfido *humour noir* della bella Bambina:

«Aprimi almeno tu!» gridò Pinocchio piangendo e raccomandandosi.
«Sono morta anch'io.»
«Morta? E allora cosa fai costì alla finestra?»
«Aspetto la bara che venga a portarmi via.»

Ancora dissimile la paradossalità spudorata delle menzogne scodellate dai due compari:

«Guarda me!» disse la Volpe. «Per la passione sciocca di studiare ho perduto una gamba.»
«Guarda me!» disse il Gatto. «Per la passione sciocca di studiare ho perduto la vista di tutti e due gli occhi.»

Già questi esempi confermano come a predominare sia non il lazzo gratuito, ma la canzonatura salace. Pinocchio ne è sistematicamente vittima, e a giusto titolo, o per la sua credulità o per la sua supponenza che gli si ritorce contro aggiungendo al danno le beffe:

«Leggi il cartello, che c'è scritto, e lo saprai.»
«Lo leggerei volentieri, ma per l'appunto oggi non so leggere.»
«Bravo bue! Allora te lo leggerò io.» (...)
«Mi daresti quattro soldi fino a domani?»
«Te li darei volentieri,» gli rispose l'altro canzonandolo, «ma oggi per l'appunto non te li posso dare.»

«Meglio per te!» rispose il carbonaio. «Allora ragazzo mio, se ti senti davvero morir dalla fame, mangia due belle fette della tua superbia e bada di non prendere un'indigestione.»

Pinocchio però a sua volta non si risparmia né le uscite balzane né le impertinenze né gli scherni:

«Bravo Polendina!» gridò la solita vocina, che non si capiva di dove uscisse.

«Chetati, Granchio dell'uggia! Faresti meglio a succhiare una pasticca di lichene per guarire da codesta infreddatura di gola. Vai piuttosto a letto e cerca di sudare!»

«Ma come mai tu, che poco fa eri un ciuchino, ora, stando nell'acqua, sei diventato un burattino di legno?...»

«Sarà effetto dell'acqua del mare. Il mare ne fa di questi scherzi.»

La ricca gamma tonale del comico ha dunque un connotato fondamentale di irrisione, assunto come criterio comportamentale di tutta la comunità cui appartengono sia l'io narrante sia i personaggi

narrati. Pinocchio è legittimato all'uso dello scherno quando si accinge ormai a rinnegare la propria devianza burattinesca entrando a pieno titolo nel mondo degli adulti, in cui il riso è espressione non di esuberanza trasgressiva, ma di censura ironica verso chi non si conforma all'assennatezza d'un codice di valori ancestrale. Non per nulla le sue ultime parole suonano «Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!»: nell'ironizzare sul se stesso di ieri, il protagonista trova un motivo di fierezza non musona ma allegra, compiacendosi della sua identità di oggi.

A preparare questa esultanza finale, la comicità ha assunto la coloritura più ardua e complessa: si è mescolata al dramma patetico nella forma dell'eroicomico. Il serio-realistico e l'inverisimile-fiabesco raggiungono un punto di alto equilibrio nelle situazioni in cui il buffo burattino dà prova vittoriosa della sua umanissima generosità. Un primo saggio, teatralmente enfatico, se n'era avuto nell'«Avanti, signori giandarmi!» con cui Pinocchio aveva rifiutato di lasciare che Arlecchino morisse tra le fiamme in sua vece per arrostitire bene il montone di Mangiafoco. Invenzione più ardita è poi il «bu-bu-bu-bu» con cui abbaia «proprio come se fosse un cane da guardia» per svegliare il contadino che lo ha messo alla catena e dimostrargli che se anche la fame aveva potuto spingerlo a un furtarello d'uva, mai si sarebbe piegato a «regger il sacco alla gente disonesta».

L'episodio eroicomicamente più esemplare è però quello, risolutivo, collocato nell'ultimo capitolo. Pinocchio nuota recando il padre sulle spalle, appena usciti entrambi dalla bocca di un Pesce-cane asmatico. La situazione è altamente favolosa; pochi tratti paesistici collaborano a proiettarla in un'atmosfera d'incanto sospeso: «Il mare era tranquillo come un olio: la luna splendeva in tutto il suo chiarore», e qui subito una nota di contrappunto umoristico: «il Pesce-cane seguiva a dormire un sonno così profondo, che non l'avrebbe svegliato nemmeno una cannonata». Ma Geppetto trema, non si sa se di freddo o di paura, e diventa sempre più inquieto, e si guarda attorno «appuntando gli occhi, come fanno i sarti quando infilano l'ago». La reminiscenza dantesca solleva letterariamente il tono della similitudine, senza perciò farla apparire meno disadorna e appropriata. Qui non c'è comicità, non c'è fiaba: siamo davvero in mezzo al mare, con un ragazzino che cerca di portare in salvo suo padre, incoraggiandolo, fingendo buonumore, serrando i denti, sinché non ce la fa più ed esclama: «Babbo mio... aiutatemi... perché io muoio!». Con accenti tanto semplici quanto intensi Collodi ottiene un clima di drammaticità cui il lettore partecipa in spirito di commozione autentica. E il narratore non solo non alza la voce, ma si permette delle uscite che altrove suonerebbero balzane mentre qui appaiono adeguate alla magica gravità della scena: noi non ridiamo quando Pinocchio prega il Tonno salvatore «per l'amore che porti ai tonnini tuoi figliuoli»; e accogliamo con naturalezza il ringraziamento affettuoso del burattino, che bacia il pesce. Solo a questo punto, in sede conclusiva, interviene la pennellata cordialmente smitizzante, che bilancia l'effetto patetico e richiama alla consapevolezza della straordinarietà fiabesca delle emozioni dianzi rivissute:

A questo tratto di spontanea e vivissima tenerezza, il povero Tonno, che non c'era avvezzo, si sentì talmente commosso, che vergognandosi di farsi veder piangere come un bambino, ricacciò il capo sott'acqua e sparì.

Declinazione analoga, anche se con tratti meno originalmente suggestivi, ha l'altra prova decisiva che Pinocchio supera, quando apprende che la Fatina giace malata e povera in un letto d'ospedale. Qui Collodi stilizza caricaturalmente una situazione da melodramma d'appendice. Ma ciò non toglie nulla all'eroicità del burattino, che offre subito i suoi pochi soldini e si propone di lavorare d'ora innanzi per mantenere non solo il babbo ma pure la mamma. Anche in questo caso, solo al termine dell'episodio interviene il guizzo della fantasia comico-realistica: «La Lumaca, contro il suo costume, cominciò a correre come una lucertola nei grandi solleoni d'agosto».

Chi non lavora, peggio per lui

La festosità che lievita un libro tanto poco idillico nasce dall'immedesimazione dello scrittore nella mentalità popolare portata sulla scena: nel mondo pinocchiesco lo spirito faceto vale come reazione vitale all'indigenza che accomuna tutti i figuranti, dall'attore protagonista alle fuggevoli comparse. Diversissimi per indole e specie, i personaggi compongono un insieme sociale omogeneo, di gente povera o poco più su della miseria: come la famiglia di Pinocchi conosciuta da Geppetto, dove «tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina». A sfilarci dinnanzi agli occhi sono un paio di vecchi artigiani, un oste di campagna, qualche contadino, dei pescatori, alcuni operai, dei monellacci, un burattinaio e un direttore di circo ambulanti che sono un po' più abbienti, ma non troppo.

Nato da genitori di basso ceto, Collodi illustra ai bambini dell'Italia imborghesita usi e costumi del popolo minuto in un quadro di realtà, senza coloriture folcloriche né idealizzazioni sentimentali.

A tenere luogo dell'esotismo sono le presenze degli animali parlanti; qui c'è qualche essere insolito, il Pappagallo, lo Scimmione, il Serpente, infine il Pesce-cane, che fa categoria a parte perché è l'unico animale non antropomorfizzato. Ma per lo più il bestiario collo-diano allinea rappresentanti di specie familiari, grilli, pulcini, volpi e gatti, falchi, can barboni, corvi, civette, conigli, faine, colombi, mastini, lumache, somari, pesci, tonni. Così i personaggi animaleschi possono esser paraggiati senza sforzo agli umani, in quanto partecipi tutti d'una comunità naturale alle prese con i problemi, le necessità, gli obblighi primari dell'esistenza.

Ne viene esaltata la nettezza del discrimine tra le pulsioni egocentriche, votate alla prevaricazione e all'imbroglio, e le spinte alla solidarietà disinteressata, allo slancio oblativo, sancite da un'etica presociale valida per tutti, uomini e bestie. La bipartizione dei personaggi tra buoni e cattivi non può non apparire facile, proprio perché siamo tra persone semplici, poco inclini a complicare le cose, e in effetti pronte a cascare negli imbrogli più plateali: la Volpe e il Gatto sono lestofanti da strapazzo, le faine sono per l'appunto i classici ladri di polli. D'altronde abbiamo già notato come in questa plaga librata tra civiltà e natura la tutela delle leggi appaia, peggio che inesistente, malfida. I cittadini sono abbandonati a se stessi: tanto maggior merito ne viene loro quando sanno ascoltare la voce del buon senso, che ammonisce sui vantaggi dell'apertura verso il prossimo rispetto alla chiusura in solitudine.

Va aggiunta un'osservazione ulteriore. Nel *Pinocchio*, all'inaffidabilità delle istituzioni pubbliche fa riscontro la sostanziale assenza dell'istituzione privata basilare, la famiglia. Tra i personaggi collodiani non sussistono rapporti di parentela, e non trova posto la rappresentazione di alcun nucleo domestico regolarmente costituito. L'anormalità clamorosa della situazione in cui versa il protagonista va letta come sintomo di una crisi dell'istituto familiare, che le giovani generazioni debbono ricostruire, riscoprendone i motivi di validità perenne. Nel mondo pinocchiesco ogni individuo agisce *uti singulus*, e affronta solitariamente il problema decisivo per la propria sopravvivenza fisica, quello alimentare.

Il protagonista, ricordiamolo, è addirittura ossessionato dal cibo: dopo l'episodio della cena mancata con l'uovo da cui scappa via il pulcino, c'è la catinellata d'acqua ricevuta in luogo dell'elemosina di un pezzo di pane; il furto d'un grappolo d'uva muscadella; le vecce trovate perfino buone, come più tardi la paglia; la prelibatezza d'un pasto fatto di pane, cavolfiore condito e un confetto ripieno. D'altronde tra i pericoli nei quali Pinocchio incorre c'è quello di esser bruciato vivo per cuocere bene l'arrosto di Mangiafoco, o fritto nella padella del Pescatore verde; salvo poi venir divorato dai pesci, che però si limitano a mangiargli la «buccia asinina», coda compresa; mentre il Pesce-cane se lo inghiotte invece tutto, in un boccone. Sarà inoltre da metter in conto la beffa gastronomica inflittagli dalla Fata, che gli fa avere attraverso la Lumaca una bella colazione di cibi finti; mentre a conclusione del libro lo vedremo tirar su cento secchie d'acqua dalla cisterna di Giangio in cambio d'un bicchiere di latte per il suo povero babbo.

Questo elenco chiarisce come la sussistenza materiale sia un assillo costante non solo per il burattino ma per tutti i personaggi. È appena il caso di ricordare altre situazioni, come quelle che riguardano la Volpe e il Gatto o le faine e il loro complice Medoro; oppure la golosità irresistibile

d'una festa a base di caffè e latte con panini imburrati di sotto e di sopra. In questo mondo di penuria generale, per sfamarsi occorre darsi molto da fare. I miraggi d'una ricchezza facile, i sogni di fannullonaggine beata sono buoni per i gonzi; e chi non ha da mangiare non pensi di far affidamento sul buon cuore altrui, perché «l'elemosina hanno il diritto di chiederla solamente i vecchi e gl'infermi. (...) Tutti gli altri hanno l'obbligo di lavorare: e se non lavorano e patiscono la fame, tanto peggio per loro».

Allora, il criterio di distinzione morale dei personaggi tra buoni e cattivi si riqualifica: coloro che aiutano meglio il burattino a crescere e socializzarsi sono proprio quelli che incarnano con maggior durezza l'etica del lavoro, alla quale fanno assoggettare il pigro ragazzetto. Certo, i richiami alla rettitudine e alle virtù affettive impartiti da vari animali parlanti hanno il loro peso; ma per la conversione di Pinocchio contano di più il rifiuto del carbonaio e del muratore di fargli la carità d'un soldo, poiché egli non vuole, in cambio, «durar fatica»; ancor più utile è l'umiliazione inflittagli dal contadino che, per castigo del suo furtarello, lo fa lavorare, è il caso di dirlo, come un cane; decisivo infine è il patto esosissimo dell'ortolano Giangio, che a sua volta lo fa lavorare proprio come un somaro.

In un microcosmo sociale retto da necessità economiche così inesorabili, chi si comporta disonestamente lo fa con consapevolezza lucida e uno scopo preciso: uscire dalla penuria arricchendosi. È il programma della Volpe e il Gatto ma soprattutto dell'Omino di burro, briccone di razza superiore, che con la sua tratta dei bambini, chiamiamola così, «in pochi anni aveva fatto fior di quattrini ed era diventato milionario»: unico rappresentante dunque di un ceto affaristico senza scrupoli, fortunato e impunito. Ma il caso di Pinocchio è tutto diverso: il burattino vorrebbe anche lui cambiar stato e godersi la vita senza faticare, però non commettendo disonestà. I suoi sogni d'ozio sono più infantilmente ingenui ma non dissimili da quelli del giovane 'Ntoni Malavoglia, quando pensa di contravvenire la legge e l'etica del lavoro, incamminandosi sulla brutta strada che lo porterà in galera. A Pinocchio andrà meglio, ma la situazione di partenza è analoga.

Proprio come nel romanzo verghiano, nella fiaba di Collodi l'irruzione di un personaggio simile costituisce un fattore di disordine in un mondo staticamente superordinato: un'anomalia imprevista, in quanto non è rapportabile al sistema di valori costituiti, senza d'altronde riflettere una trasgressività coerentemente praticabile. Si capisce allora che attorno al burattino si attui una sorta di mobilitazione di forze, a suo favore o contro: da un lato coloro che si propongono di recuperarlo alle norme positive della comunità, dall'altro quelli che vogliono solo approfittare della sua sprovvedutezza velleitaria. E tutti esistono narrativamente solo in funzione del ruolo che assolvono nei confronti del protagonista.

Il gioco delle parti fra buoni e cattivi

È ammirevole la bravura con cui Collodi moltiplica e varia il gioco delle parti, dando vita a una serie di caratterizzazioni, in positivo o in negativo, che si richiamano ad alcuni parametri ben chiaroscurati ma non danno luogo ad alcuna ripetizione pura e semplice. Primo criterio di identificazione del personaggio è la specie biologica, animali o insetti e esseri umani. Poi interviene l'età, ci sono gli anziani come mastro Antonio e mastro Ciliegia, e i ragazzi, i compagni di scuola tra cui emerge Romeo detto Lucignolo. Pur nell'omogeneità dell'ambiente sociale, c'è una notevole differenza tra i mestieri esercitati, con una prevalenza del lavoro manuale, contadini, pescatori, artigiani. Importante è l'attribuzione del nome, che per gli animali è solitamente di tipo antonomastico, ma viene assunto a simbolo di qualità non sempre tradizionalmente riferite alla specie in questione: il caso più cospicuo è quello del Grillo parlante, dove l'aggiunta dell'aggettivo al nome personalizza molto il personaggio, che non solo parla, ma parla come un libro stampato. Per parte loro, gli uomini sono forniti invece di un nome di battesimo, o di invenzione icastica, o di un nomignolo derisorio: e corrispondentemente hanno varie volte diritto a una descrizione fisica coloritamente pittoresca; a connotarli può inoltre provvedere il loro modo peculiare di esprimersi,

basti pensare alle carinerie melliflue dell'Omino di burro o agli sproloqui del Direttore del circo o all'ingordigia ottusa del Pescatore verde o infine alla trovata più geniale, l'ecolalia del Gatto.

La caratterizzazione decisiva è però quella funzionale: che appare altrettanto variata e ricca di sfumature non sempre univoche. Ci sono coloro che svolgono un ruolo di ammonimento preventivo, come il Grillo parlante, o di rampogna *post factum*, come il Pappagallo e la Lucciola; quelli che soccorrono materialmente il protagonista in situazioni di difficoltà, per esempio il can mastino Alidoro, il Colombo, il Tonno; quelli che somministrano meritate punizioni, vedi il contadino viticoltore o la Lumaca; un benefattore, il burbero Mangiafoco; un datore di lavoro duro ma corretto, l'ortolano Giangio. Nella schiera opposta troviamo i furfanti di professione, la Volpe e il Gatto o l'Omino di burro; un oste infido come quelli del Manzoni; dei malfattori in cerca di complicità, le faine; un corruttore in buona fede, lo scapestrato Lucignolo; dei tutori dell'ordine e ministri di giustizia pericolosi per i galantuomini; dei padroni spietati come il Direttore del circo e il compratore del ciuchino azzoppato.

Creature umane o animalesche, tutti costoro hanno la stessa intensità di raffigurazione emblematica, sia positiva sia negativa. Non è facile stabilire fra loro una graduatoria d'importanza, ai fini dello svolgimento narrativo. Possiamo tuttavia isolare i rappresentanti più significativi delle due schiere moralmente contrapposte. Da un lato gli ingannatori di mestiere, coloro che esemplificano meglio le insidie cui si espongono i ragazzi nell'incamminarsi per le vie del mondo, ossia la coppia formata dalla Volpe e il Gatto, e l'Omino di burro; dall'altro i tutori di un avvicendamento ordinato delle generazioni, secondo i principi di un'etica naturale: Geppetto, il Grillo parlante, la Fatina.

Gli imbroglianti professionisti sono sogguardati, è ovvio, secondo un'ottica di smascheramento; ma il resoconto delle loro imprese è condotto con tali accorgimenti ironici da farne ammirare gli autori, come veri maestri nell'arte di abbindolare i bambini. Eppure la Volpe e il Gatto sono solo due furfanti da strapazzo, disposti ad ammazzare per pochi zecchini; la statura dell'eroe del male la dimostra semmai meglio l'Omino, che fa della fraudolenza un'attività imprenditoriale: in effetti la sua figura ha un alone più sinistro, per l'ipocrisia più sottile che traspare dai lineamenti, il sorrisino perenne e la vocina carezzevole. Non per nulla l'astuzia paesana della coppia animalesca è destinata al fallimento, come constateremo alla fine del racconto; mentre la carrozza dell'Omino continuerà a trasportar passeggeri verso il Paese dei balocchi. In tutti i casi però, l'importante è che la condanna morale inequivocabile non esclude affatto l'apprezzamento divertito per la loro ingegnosità.

Diversi ma non meno abili sono gli accorgimenti adottati per un fine analogo e opposto: evitare che il lettore simpatizzi troppo immediatamente per gli eroi del bene. Siamo prossimi al cuore delle ragioni che rendono questo singolarissimo libro educativo così suggestivamente efficace ma insieme così inquietante. I personaggi che si adoperano con maggior lena per istradare il protagonista sulla via giusta non offrono dei modelli di umanità adulta ai quali il piccolo lettore possa aderire senza riserve. Ciò avviene o per difetto o per eccesso di autorevolezza.

Il primo caso ovviamente è quello di Geppetto, la cui raffigurazione mescola con sapienza i toni farseschi agli ultrapatetici. A ridicolizzarlo provvedono subito i suoi futili alterchi con mastro Ciliegia; a renderlo compassionevole intervengono poco dopo i sospiri lagrimosi alle prime impertinenze del burattino, non ancora foggiate. Certo, il buon vecchio falegname detiene una saggezza malinconicamente imprescrittibile nella sua modestia, «I casi son tanti!», «Pazienza!». Ma la sua mancanza di energia virile è tale da farlo apparire il nonno piuttosto che il padre del figliolo. La sua immagine resta fissata in una ipotiposi dello spirito di sacrificio troppo melodrammatica per suscitare un sentimento che non sia di mera compunzione obbligata. D'altronde una seconda posa vi si sovrappone, al termine del libro, del tutto irriverente: il vecchietto imbiancato dagli anni, «come se fosse di neve o di panna montata», sepolto nelle viscere del Pesce-cane, «il quale se ne stava lì biascicando alcuni pesciolini vivi, ma tanto vivi, che alle volte mentre li mangiava, gli scappavano perfino di bocca». Anche e proprio nei suoi aspetti commoventi, la figura di Geppetto

esemplifica un fallimento della paternità: il Pinocchio convertito finalmente ai doveri filiali ha a che fare con un invalido, che da lui otterrà una sorta di revitalizzazione.

Così stando le cose, una funzione di contrappeso, nelle vesti di sostituto paterno, appare affidata al Grillo parlante: un personaggio che per l'umiltà dell'aspetto pertiene al dimesso mondo popolare ma per il comportamento e le risorse di cui dispone rimanda alla dimensione del magico: come se operasse su delega della Fatina, comportandosi da grillo del focolare, per dirla con Dickens, in una missione particolarmente difficile. In effetti egli assolve la funzione del pedagogo con una fermezza di accenti sconosciuta al mite Geppetto: le sue ammonizioni hanno un sapore di cupa profezia, «Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori», «Ricordati che i ragazzi che vogliono fare di loro capriccio, prima o poi se ne pentono». Ma il punto è che queste «gran verità» sono enunziate come assiomi, in un tentativo di indottrinamento basato sul principio di autorità, come nella pedagogia più tradizionale: questo Grillo assomiglia a una sorta di dottor Boccadoro per i poveri. Perciò le sue prediche servono solo a far incaponire l'interlocutore: la calma imperturbabile con cui sono proferite ha un tono di supponenza destinato a irritarlo.

Una Fata amorevolmente perfida

Il personaggio umano e quello animalesco più preoccupati della sorte di Pinocchio si rivelano dunque entrambi mancanti, sia pure sotto diverso aspetto. Ciò esalta il ruolo educativo della Fata, nel correggere e soccorrere, castigare e ricompensare il riottoso burattino. Ma va notato subito che questo personaggio così altamente fascinoso è concepito in modo da render difficile un processo di incondizionata immedesimazione proiettiva: il rapporto intrattenuto dalla Fata con il suo protetto è tanto gustosamente perfido, tanto poco convenzionalmente «femminile», da suscitare ammirazione sì ma insieme incutere un timore reverenziale.

Manca di un nome proprio, questa abitatrice millenaria di un bosco; l'indeterminatezza anagrafica è però compensata dalla singolarità assoluta dell'attributo fisico che la caratterizza, i capelli color di cielo. Nella sua felice stranezza e nella forte valenza simbolica, è questo l'unico dato di stabilità nelle varie metamorfosi che il personaggio si concede: bella Bambina morta ma parlante, buona donnina portatrice d'acqua, elegante spettatrice di giochi circensi, capretta belante su uno scoglio marino. Ogni volta, la sua apparizione ha un aspetto di mistero prodigioso: e si capisce che il personaggio abbia potuto essere interpretato in chiave di allegoria teologica, con un rimando alla figura di Maria Ausiliatrice. Al di là di simili forzature, è tuttavia naturale ritenere che al Collodi fossero più o meno consciamente presenti alcune reminiscenze dei testi sacri: Pinocchio viene immacolatamente concepito da un anziano falegname di nome Geppetto, cioè Giuseppe; il legno da cui nasce ricorda la verga fiorita per indicare lo sposo eletto alla Vergine; e quanto alla Fata, anche di lei si può dire che *virum non cognoscit*.

D'altronde l'incertezza nell'attribuirle un ruolo prima sororale poi materno indica che all'autore premeva una mitizzazione totale della potenza femminile, come datrice, tutrice, rigeneratrice di vita. Non per nulla l'effigie della Fata si accompagna così insistentemente a immagini o atmosfere di lutto. Sarebbe tuttavia sbagliato insistere troppo sulla sessualità del simbolo, per esempio attribuendo un significato erotico al fatto che solo con l'entrata in scena della Fata l'aumento di proporzioni del naso di Pinocchio si rivela obbediente a un istinto profondo di verità. Certo, il burattino ama questa incarnazione arcana della femminilità, ma in quanto se ne sente miracolosamente protetto; e se via via assume figura di un adorante fedele, è perché non si capacita della benevolenza che un essere così sovraneamente superiore continua a manifestargli, a dispetto delle sue birichinate.

Va poi da sé che la «bonissima fata» approfitti del suo ascendente per esigere da Pinocchio obbedienza assoluta: è legittimata a chiedergliela, in quanto si dimostra in grado non solo di provvedere a lui in tutto e per tutto, ma di esaltarlo sopra la sua natura, prospettandogli la metamorfosi in essere umano di pieno diritto. Da parte sua, il burattino si mostra degno della

redenzione finale in virtù del suo «cuore buono», nel senso che la bontà dei ragazzi consiste anzitutto in un attaccamento devoto, anzi una sottomissione religiosa ai genitori. Il patto però è che costoro rivelino facoltà addirittura sovrumane sia nel capire la mentalità del figlio o figlioccio sia nel correggerla, sia nel somministrare punizioni sia nell'elargire ricompense.

La novità straordinaria di questo personaggio femminile sta nell'esclusione di ogni tratto «mammistico», ogni svenevolezza romantica. Collodi celebra al massimo, anzi divinizza la missione materna, quale la Fata comincia ad assumersela già quando vuol purgare Pinocchio e, dopo averlo allettato con lo zucchero, lo terrorizza con la comparsa dei Conigli neri. Ma questo stesso episodio illustra subito come la sua dolcezza sia sempre pronta a cedere il passo a una durezza estrema, se ciò sia necessario per vincere le resistenze di un ragazzino irragionevole. Nel sovrintendere alla formazione caratteriale del bambino, ogni indulgenza facile è dannosa: amarlo non significa dargliela vinta; e d'altronde nemmeno star a desolarsi per i malanni che combina, per i guai in cui si caccia. Non potremmo esser più lontani dallo stereotipo della *mater dolorosa*: Geppetto ha la lagrima facile, ma la Fata non piangerebbe mai per i dispiaceri che Pinocchio le dà.

A derivarne è un comportamento sistematico: lasciare che il burattino, seguendo le sue inclinazioni peggiori, giunga al culmine della disperazione, e solo a questo punto metterlo in salvo, quando egli non può non esser disposto ad ammettere la sua colpa: che è condizione indispensabile per ottenere il perdono. È una pedagogia crudele, questa: ma perché la realtà della vita è crudele, con chiunque non abbia il potere di modificarla magicamente. Ed è una pedagogia beffarda, perché la vita si vendica sarcasticamente dei presuntuosi che credono di potersi prender gioco delle sue leggi. Gli inganni atroci tramati dalla Fata verso il suo protetto non hanno però solo una giustificazione oggettiva, nel proposito di fargli pesare le conseguenze degli errori che ha commesso e di sperimentare la sua reattività di fronte ai crucci che le ha inflitto. Il gusto della finzione a fin di bene connota intimamente il personaggio, conferendo alla sua oblatività una coloritura spregiudicatamente giovanile: quando mai s'è vista una brava mamma giocare in modo così disinvolto con i sentimenti della figliolanza, come fa la Fata con Pinocchio fingendosi morta una prima volta, rimorta e anche sepolta una seconda, e così via sino al falso messaggio sulla sua degenza nell'ospedale dei poveri?

Si può rimanerne sconcertati. Eppure Pinocchio accetta tutti questi tiri mancini, perché capisce che collaborano a fargli intendere le fatiche e i dolori, le insidie e i disinganni della vita. Così, proprio il personaggio più irrealisticamente bizzarro del libro impartisce l'insegnamento di realtà più efficace. E quando infine l'allievo mostra di aver imparato abbastanza, la maestra si dissolve in una visione di sogno. La pedagogia sagacemente dolcemente della Fata ha portato il burattino a salvezza: la controprova decisiva è stata fornita dalla morte di Lucignolo. Coloro che vellicano la beata spensieratezza infantile, come l'Omino di burro, sono dei fraudolenti che li condannano alla sorte peggiore: Pinocchio nasce burattino e diventa uomo, Lucignolo nasce ragazzo e muore somaro, «rifinito dagli stenti e dal troppo lavoro».

Scampato fortunatamente a tanti pericoli, alla fine del racconto il protagonista può meritamente congratularsi con se stesso per le buone prove di sé che ha saputo dare: ma deve anche riconoscere il suo debito di riconoscenza verso tutti coloro che l'hanno assistito, *in primis* la sua benefattrice fatata. È stato bravo, sì, ma da solo non ce l'avrebbe mai fatta; senza soccorsi esterni, le sue buone qualità non sarebbero bastate a fargli vincer la partita con la vita.

Un protagonista volubile e cocciuto

Ciò significa che, in un'opera tutta gravitante sul protagonista assoluto, costui viene raffigurato con una nettezza chiaroscurale che inibisce ogni facile pulsione simpatetica. Il lettore è indotto a parteggiare per Pinocchio, certo; ma insieme subisce una contropinta, che lo induce a prender le distanze da lui. Lo scrittore sollecita una sorta di fraternizzazione critica, giostrata tra la simpatia emotiva e lo straniamento riflessivo, la condiscendenza anzi complicità ludica e l'assennatezza

giudiziosa. Qui sta la prova maggiore dell'originalità di concezione di un personaggio che nella sua indole ambiguamente complessa è ben lontano dagli schematismi tipici d'ogni letteratura divulgativa, per ragazzi o meno. Siamo di fronte a una vera e propria figura di romanzo, mobile e contraddittoria, e come tale suscettibile di un'evoluzione che nessun altro attore o comparsa del libro conosce.

Nella storia di Pinocchio Collodi esemplifica un lungo, laborioso processo che va dall'informe alla forma, dall'inerzia al movimento vitale, dalla spontaneità istintuale alla coscienza dispiegata. Il punto d'avvio è offerto da ciò che preesiste all'individualità del soggetto: la materia lignea di cui è costituito. Pinocchio germina dalla natura nella sua dimensione vegetale, la più sprovvista di determinazioni psichiche, forte solo della sua *vis* autoaffermativa. Il nome che gli viene attribuito sancisce il suo patrimonio genetico, chiamiamolo così: è quello del frutto spontaneo d'una pianta selvatica, dunque adatto a un essere incoltivato, nel senso più largo del termine: ignorante e testone, per dirla alla buona.

La fisionomia secondo cui questo pezzo di legno da catasta viene modellato è però molto singolare: un burattino, o marionetta, che per Collodi sono la stessa cosa. Dunque, si tratta del prodotto dell'ingegno di un creatore che da un legname amorfo ha tratto una creatura fatta a propria immagine e simiglianza, ma assegnandole una funzione meramente strumentale: il burattino è un essere eterodiretto, privo di volontà propria, destinato solo a dare spettacolo di sé per procurare uno svago a chi lo guardi e un'utilità monetaria a chi lo manovra. Invece, accade che l'invenzione sfugga di mano all'inventore, manifestando una sua vitalità autonoma: e la espliciti rifiutando di adoperarsi passivamente per il divertimento altrui, ma badando invece a divertirsi in proprio, sullo slancio d'una gioia di vivere incontenibile.

consapevolezza serena della necessità di quei condizionamenti e obblighi e doveri, che nella sua esuberanza infantile inclinava a trascurare in blocco. Ciò però non significa ripiegare in uno stato di subalternità rassegnata a fronte di costrizioni ineludibili: il principio di realtà trionfa sì in lui, ma in quanto egli ha appreso a riscattarlo sul piano dei valori etico-sociali. Il burattino si accorge infatti che a voler rivendicare troppo caparbiamente la propria indipendenza da tutto e da tutti si finisce per lasciarsi manipolare dai peggiori burattinai annidati dietro le quinte di quel gran palcoscenico che è la vita. È la lezione dei fatti a dar partita vinta ai buoni istinti depositati nell'interiorità pinocchiesca: sintomo più evidente, la crescita incontrollabile del naso, equivalente a una manifestazione di rossore.

Nondimeno il combattimento è lungo, se non estenuante. Le avventure di Pinocchio sceneggiano lo scontro reiterato tra le disposizioni che si contendono il predominio nell'animo del burattino, con un ondeggiamento continuo. A ogni occasione si rinnova un contrasto di tendenze, desideri, velleità in cui prende corpo una tenace immaturità caratteriale. Il tratto psicologico decisivo con cui Collodi definisce la fanciullezza del protagonista è la volubilità, determinata dalla compresenza di vizi e virtù, qualità e difetti amalgamati allo stato fluido. Ecco la spavalderia derisoria delle sue prime manifestazioni di vita, nei confronti di chi appunto sta facendolo vivere; l'infingardaggine scioperata del suo programma d'esistenza dichiarato al Grillo parlante; la credulità babbea che lo fa cadere nelle trappole più grossolane, a opera dei bricconi di mestiere come dei compagni di scuola scioperati; l'impazienza frettolosa aggravata dalla testardaggine; la presunzione infondata di sapersela sempre cavare.

Questo insieme di manchevolezze investe sia l'intelligenza sia la volontà. In parallelo però abbiamo le prove di fierezza, nell'attitudine a non arrendersi di fronte alle avversità, sfidando la paura che pure lo attanaglia; la ricchezza di sentimenti affettivi, il senso cordiale dell'amicizia, la disponibilità altruistica spinta sino allo spirito di sacrificio; infine la lealtà verso se stesso, nella capacità di ammettere i propri torti e nella formulazione di propositi di ravvedimento sincero.

La vividezza straordinaria del personaggio Pinocchio sta nell'impasto di colori con cui viene rappresentata una fanciullezza dal destino ancora sospeso. Il burattino ha un temperamento multiforme, piuttosto che una personalità formata. A drammatizzare e insieme comicizzare le sue

vicende, Collodi provvede proiettandolo immediatamente nel vasto mondo, in solitudine assoluta, senza un periodo di apprendistato, senza alcun bagaglio di esperienze. Pinocchio è qualcosa di meno e qualcosa di più di un trovatello: è l'infantilità allo stato puro, come grumo fertile di potenzialità opposte, buone e cattive: a decidere la vittoria delle une o delle altre sarà l'ambiente sociale in cui troveranno sviluppo.

In parole diverse: lo scrittore radicalizza la distanza tra infanzia e maturità, facendo di Pinocchio un bambino, nient'altro che un bambino, non un adulto in erba; ma nello stesso tempo fa lievitare nel personaggio un'urgenza grande di crescita mentale e morale. In effetti lo vediamo compiere un processo formativo vistosamente accelerato: alla fine della vicenda ci troviamo dinnanzi a un giovane uomo, che ha bruciato le tappe della fase adolescenziale. D'altronde la rapidità di questa evoluzione ha un fondamento realistico più che plausibile: i ragazzini poveri non possono permettersi di rimanere a lungo nel limbo infantile. È la vita a incalzarli, imponendo loro di crescere in fretta per esser in grado di provvedere a se stessi, non solo, ma ai propri cari.

Ecco allora il significato antropologico e sociale della parabola pinocchiesca. Il burattino rilutta a capire che sinché si è piccoli si ha bisogno d'esser protetti moralmente, accuditi materialmente, sostenuti economicamente dai grandi: ma quando arriva a comprenderlo, non ha più bisogno d'esser sorvegliato né mantenuto ed è anzi in grado di provvedere lui ai bisogni sia del padre naturale sia della madre ideale. Il punto è che per Pinocchio diventare uomo significa una cosa precisa: mettersi a lavorare. Il paradosso conclusivo del libro sta in questo: la svogliatezza per lo studio ha fatto regredire il protagonista mutandolo in somaro; a redimerlo ora non è il ritorno a scuola, è l'impegno a faticare come un somaro, al posto di un somaro. Un libro qualsiasi, senza frontespizio né indice, gli basta per compiere la sua istruzione autodidattica: questo è tutto ciò che Collodi concede alle esigenze di acculturazione del popolo. Per imparar a stare al mondo, più dei maestri servono i datori di lavoro, come l'ortolano Giangio, con le sue pattuizioni esose.

Così Pinocchio si inserisce a pieno titolo nel sistema sociale, in qualità di cittadino lavoratore. Se si vuol uscire dalla miseria, non c'è altra risorsa che la fatica, e tanta. D'altronde nell'universo collodiano la povertà è un dato di natura, non modificabile: si può solo, e si deve, prenderne atto nella maniera più crudamente esplicita, senza intenerimenti umanitari nemmeno a proposito della mano d'opera infantile. Piuttosto, una circostanza resta da sottolineare: il bambino che non si rende conto di quanto mala cosa sia nascer povero, per dirla con il Manzoni, è più esposto degli altri a tutte le disavventure. L'imprevedibilità degli accidenti che ritmano la vicenda di *Pinocchio*, in una successione di disgrazie, cattivi incontri, brutte sorprese, ha un rovescio deterministico: il destino si accanisce particolarmente contro i malcapitati che meno dispongono dei cosiddetti beni di fortuna.

La topografia del vagabondaggio solitario

Così come i personaggi narrativi, allo stesso modo gli spazi e i tempi del racconto appaiono costruiti in funzione del protagonista assoluto. È Pinocchio che, realizzandosi, realizza attorno a sé gli ambienti in cui le sue imprese si svolgono e il *continuum* cronologico nel quale si inseriscono. Occorre però essere più precisi. Le coordinate spaziotemporali entro cui la narrazione si iscrive vengono adeguate da Collodi alla percezione che dell'una dimensione e dell'altra può avere un soggetto infantilmente immaturo. Da ciò un'accentuata deformazione soggettivistica del senso di realtà comunemente invalso: e l'ingresso in un universo dove sia la dislocazione topografica degli eventi sia lo spessore della loro durata sono regolamentati da una logica altra.

Questo universo *ad usum pueri* è massimamente idoneo a situarvi una fiaba, perché consente di semplificare e stilizzare al massimo la descrizione degli sfondi e lo scorrimento della diegesi, in modo da conferire risalto alle scene in cui il protagonista spettacolarizza più efficacemente se stesso. Nel cronotopo narrativo, per usare la locuzione di Bachtin, l'autore immette però un sistema di valori e disvalori ben percepibile. La loro indole è nettamente oppositiva: ecco i contrasti fra

campagna e città, interni domestici ed esterni pubblici, paesaggi naturali e insediamenti abitativi; insieme, le antitesi tra i periodi di raccoglimento disciplinato e di scorribanda avventurosa, di abbandono al dinamismo fattuale e di arrovellio interiore. Solo al termine del libro tutti i disequilibri si comporranno, con la fuoruscita dalla dimensioni del fiabesco e l'insediamento del protagonista nei tempi e luoghi della realtà.

Pinocchio non presenta alcun riferimento alle località d'una geografia riconoscibile. Lo spazio è quello d'una pianura sparsa di villaggi, separati fra loro da boschi e coltivi percorsi da strade e stradine semideserte. Qua e là sorge qualche dimora contadina, isolata nella campagna; si intravedono anche alcune case di pescatori, sulla spiaggia. L'assenza o la contraddittorietà delle indicazioni di distanza suscita l'impressione di una plaga interminata, entro la quale il protagonista si muove come su territori assieme familiari e sconosciuti. L'ampiezza dell'orizzonte è poi aumentata dalla distesa del mare, volta a volta vicino o lontano: Pinocchio arriva a piedi da casa al teatro di Mangiafoco, il cui baraccone è prossimo alla riva; lunghissima invece è la trasvolata sulle ali del Colombo per giungere al punto in cui si è imbarcato Geppetto; in seguito, una nottata di nuoto lo porta ad approdare all'isola delle Api industrie; tempo dopo, una bella corsa lo fa arrivare sulla spiaggia dell'isola, dove si azzuffa con i compagni di scuola e di lì a poco si butta in acqua per sfuggire ai carabinieri, salvo esser preso nella rete del Pescatore verde; in mare viene gettato dal compratore che vuole affogarlo; scampato miracolosamente e rituffatosi, la bravura nel nuoto non basta a evitargli di finir fra le fauci del Pesce-cane.

L'elemento acquoreo simboleggia dunque i pericoli di una natura ignota e infida, da cui possono insorgere inattesa le presenze più mostruose: guai a fidarsi della propria capacità di stare a galla, anche se si è un burattino di legno. In confronto, la terraferma è certo più sicura: ma non per questo pacificamente accogliente. Bisogna però fare una distinzione. Le località rappresentate come centri urbani hanno un carattere marcatamente fiabesco, e una valenza di utopia negativa, come luoghi di dissipazione e decadimento morale: è il caso della città di Acchiappacitrulli, ma anche dell'affollato Paese dei balocchi. Nelle comunità di campagna si svolge invece un'operosità per lo più modestamente manuale, ma ordinatamente produttiva. Ciò vale in maniera emblematica per il «piccolo paese detto il paese delle Api industrie»; ma anche per il paesello anonimo presso cui si trova il poverissimo stambugio di Geppetto.

Nondimeno, gli abitanti non costituiscono affatto una collettività organicamente ospitale: l'immagine più eloquente è quella delle vie deserte in una notte temporalesca, quando tutti se ne stanno chiusi in casa, al riparo. Un'animazione vivace si verifica solo se c'è da godersi qualche caso spettacolare, come accade con la gente ansiosa di vedere la fine del «palio feroce» d'un ragazzino inseguito da un cane mastino; peggio d'altronde si comportano «i curiosi e i bighelloni» che convincono il carabiniere a lasciar libero Pinocchio e condurre in prigione Geppetto. In un'unica circostanza la folla manifesta una solidarietà partecipe: quando segue con lo sguardo dalla riva una barchetta che appare e scompare fra le onde marine, finché ne viene inghiottita; e subito poi assiste al tuffo in acqua di un ragazzo che grida di voler salvare il suo babbo, e nuota e nuota sino a sparire anche lui. La reazione degli astanti è identica entrambe le volte:

«Pover'omo» dissero allora i pescatori, che erano raccolti sulla spiaggia: e brontolando sottovoce una preghiera si mossero per tornarsene alle loro case. (...)

«Povero ragazzo!» dissero allora i pescatori, che erano raccolti sulla spiaggia; e brontolando sottovoce una preghiera tornarono alle loro case.

La ripetizione stereotipa mette bene in risalto lo scetticismo sornione di Collodi sull'efficacia della religiosità come fattore di coesione spirituale. Del resto è facile notare che nel *Pinocchio* edifici di culto non ve ne sono: a sostituirli stanno le sedi dello spettacolo vero e proprio, teatro dei burattini e circo equestre.

In un contesto ambientale simile, la casa si configura come luogo di un arroccamento nel privato, a tutela gelosa dell'intimità familiare. Ma aimé, l'abituro in cui Pinocchio nasce è il posto meno accogliente del mondo: una parodia del focolare domestico, la cui parvenza è dipinta sul

muro. L'unica altra abitazione descritta in modo significativo è la casina bianca della Fata, nel bosco, presso la Quercia grande; ma anch'essa viene caratterizzata parodisticamente, stavolta all'insegna di uno sfarzo alquanto bislacco, con le sue camerette dalle pareti di madreperla e la scuderia in cui è custodita «una bella carrozzina color dell'aria, tutta imbottita di penne di canarino e foderata nell'interno di panna montata e di crema coi savoiardi». Un vero alloggio, nel quale insediarsi stabilmente, Pinocchio lo trova solo al termine del libro: la «bella capanna» concessagli dal Grillo, destinata a tramutarsi in una «bella camerina ammobiliata e agghindata con una semplicità quasi elegante». Residenza monofamiliare e insieme laboratorio artigiano, è questa la dimora ideale per il figlio del popolo in via di imborghesimento: nessun coinquilinato ne turba la pace.

Sino ad allora il protagonista si è sempre sentito un estraneo, nei luoghi chiusi in cui è stato ospitato: e ha teso irresistibilmente a uscirne, salvo tornarvi ogni volta con le pive nel sacco. Ma il desiderio di aver un tetto sopra la testa non è mai bastato a spegnergli l'impulso stradaiole, che cade solo quando trova una casa davvero sua, anzi diventa padron di casa. Allora sì, si esauriscono quei vagabondaggi all'aria aperta ai quali il narratore concede un'attenzione pressoché esclusiva, anche se in realtà *Pinocchio* ha pure dei periodi di stasi: lo vedremo meglio fra poco.

L'irrequietezza del burattino determina un cambiamento continuo degli scenari su cui la sua figura si staglia. E si tratta di semplici fondali essenzialissimi, evocati d'un tratto dal nulla secondo le necessità del racconto, senza soffermarsi su alcun particolare. Detto altrimenti, la descrizione ambientale risponde alla mobilità estrema di un personaggio che non ha tempo né voglia di badare ai luoghi che attraversa e si limita a registrare mentalmente i fatti e le figure con i quali viene a contatto. La disinvoltura con cui i personaggi appaiono senza preavviso su una scena vuota e ne escono appena recitata la loro parte viene sottolineata a volte con sfrontatezza maliziosa: «Prima di partire, i carabinieri chiamarono alcuni pescatori, che in quel momento passavano per l'appunto colla loro barca vicino alla spiaggia, e dissero loro: "Vi affidiamo questo ragazzino..."». Questi pescatori, capitati così a proposito, non hanno bisogno di alcuna presentazione: il loro compito è solo di prender in consegna il ferito. Come lo abbiano svolto, lo sapremo indirettamente due capitoli dopo, quando Pinocchio, sfuggito alle grinfie del Pescatore verde, si dirige a «una capanna lì poco distante», mai menzionata prima, ed entra in colloquio con un vecchietto che si scalda al sole, proprio come se lo stesse aspettando per fornirgli le indicazioni del caso.

Del resto, è naturale che l'attenzione dello sventato burattino sia destata soprattutto dai pericoli nei quali si imbatte, girovagando per il mondo. Le sue avventure si svolgono per terra, per mare, per aria: e possiamo aggiungere anche il fuoco, per completare la quaterna degli elementi costitutivi di una natura mai maternamente benevola verso gli esseri che ha generato.

I ragazzi non hanno il senso del tempo

La cronologia del faticato passaggio di Pinocchio dall'infanzia indisciplinata alla maturità responsabile ha un'indeterminatezza analoga a quella delle indicazioni topografiche. Il motivo è lo stesso: il narratore si adegua alla mentalità di un protagonista che, come non ha una percezione oggettiva dello spazio, così non l'ha del tempo. D'altronde il flusso narrativo è collocato nell'ambito d'una civiltà agricola estranea agli sviluppi storici, dove la scansione temporale è regolata solo dal ricambio delle generazioni. Siamo sul piano di una continuità naturale non interrotta dall'irruzione di eventi a carattere collettivo. Nessun riferimento dunque a date e fatti pubblici storicamente accertati, e nemmeno di libera invenzione. Piuttosto, la creazione di un clima complessivo che allude a usi e costumi d'una generica modernità.

Quanto al personaggio principale, vive nel presente senza fine della fanciullezza, che non possiede ancora una memoria organizzata del passato e non sa proiettarsi costruttivamente nel futuro. Così la sua vicenda si prolunga riavvolgendosi continuamente su se stessa. I nessi di consecuzione tra le varie esperienze che Pinocchio compie sono tanto più sciolti in quanto non si

collocano su un percorso sicuramente univoco; con pervicacia burattinesca, il personaggio insiste a rinviare il momento in cui si impara a fare uso serio del proprio tempo di vita. «Oggi anderò a sentire i pifferi, e domani a scuola: per andare a scuola c'è sempre tempo»: Collodi non avrebbe potuto sintetizzare più felicemente la spensieratezza del ragazzo che gioca con il valore del prima e del poi. Così, il filo che lega gli episodi del racconto è linearmente ben solido, ma la loro disposizione più avanti o addietro nel tempo appare in larga misura intercambiabile. Solo nell'ultimo capitolo la progressione temporale acquista un senso stringatamente ascendente.

Prima di allora, le imprese pinocchiesche sono proiettate in una sorta di *continuum* intemporale: quello in cui vivono i burattini che, come spiega la Fata, «non crescono mai», cioè non sono protagonisti di un loro divenire. Pinocchio può bensì illudersi d'esser padrone del proprio tempo, mentre lo consuma oziosamente: ma l'ozio è «una bruttissima malattia», come ancora la Fata gli spiega, in quanto «l'uomo, per tua regola, nasca ricco o povero, è obbligato in questo mondo a fare qualcosa, a occuparsi, a lavorare». Per Collodi, ad avere valore sono soltanto le giornate, le ore dedicate al lavoro, o allo studio; il ragazzo che non ottemperi la legge che ci obbliga tutti all'operosità non diventerà un uomo: per lui, nessuna soglia dividerà l'oggi dallo ieri e dal domani, giacché tutte le sue esperienze gli si comporranno in un flusso indistinto, labilmente incommensurabile.

In effetti il protagonista, e il narratore che lo asseconda, non avverte lo scorrere del tempo nemmeno secondo la tipica misura contadina della ciclicità stagionale. L'unica alternanza che percepisce è quella atmosferica, tra sereno e piovoso: solo però nel senso di patire l'inclemenza del cielo, quando rende più gravi e paurose le sue disavventure, specie di notte. Per il resto, la cronologia del libro ignora ogni avvicendamento periodico così come ogni commisurazione su festività o ricorrenze.

Una distinzione decisiva interviene tuttavia nel criterio secondo cui il narratore determina la durata del racconto relativamente alle varie fasi delle peripezie pinocchiesche. Collodi tende a dilatare l'ampiezza della narrazione nella spettacolarità della scena di dialogo e d'azione, quando i comportamenti del burattino acquistano singolarità marcata. Il tempo del discorso si articola allora e si prolunga, seguendo dappresso lo svolgimento della situazione descritta; ciò è evidente soprattutto nella prima parte del libro: quindici capitoli per raccontare gli avvenimenti di tre giorni e tre notti. Di contro, viene elisa ogni notizia sui lunghi periodi che Pinocchio passa ripetutamente in condizioni costrittive: i «quattro mesi: quattro lunghissimi mesi» nella prigione di Acchiappacitrulli; i tre mesi di addestramento agli esercizi da circo; ma anche, gli altri cinque mesi passati a girare il bindolo dell'ortolano. Al conto possiamo poi aggiungere i due periodi dell'anno di onorevole frequenza scolastica e infine di nuovo cinque mesi nella baldoria del Paese dei balocchi: in entrambi questi due casi, infatti, Pinocchio si adegua a norme comportamentali esterne, sia pure di segno tra loro opposto. E la durata della narrazione si restringe in un procedimento riassuntivo.

La scansione del flusso discorsivo appare dunque improntata da un dinamismo ininterrotto, in cui hanno risalto solo i momenti dell'imprevedibilità tragicomica e vengono accantonate le fasi della abitudine priva di sorprese. È vero che a pausare il racconto provvedono le soste della decantazione coscienziale, su cui ogni episodio si conclude; ma i monologhi e soliloqui del protagonista sono connessi strettamente alla particolare esperienza appena vissuta, inserendosi così nella frenetica successione fattuale del libro. Vero è piuttosto che proprio le effusioni del pentimento e dei buoni propositi hanno un valore tanto momentaneo e una ricorrenza così frequente da porre in risalto l'inerzia di un decorso temporale avviluppato in se stesso, dove il passato si confonde con l'avvenire. Il burattino sbaglia e continua a sbagliare: pensa sempre di capitalizzare il proprio tempo, mentre in realtà se ne lascia espropriare.

Collodi ha caratterizzato l'infanzia come l'età in cui il desiderio di libera autoaffermazione nel mondo si capovolge in una coazione a ripetere fallimentare. Perciò il processo di crescita si blocca e Pinocchio rimane lo stesso, chiuso nel suo limbo atemporale. La consapevolezza del trascorrere degli anni lo investe tuttavia, a lungo andare, ma su testimonianze esterne: l'evoluzione delle due figure parentali, con la Fata che da bambina diventa donna e più tardi Geppetto che

incanutisce e invecchia. Così finalmente il ragazzo si rende conto della legge del ricambio generazionale, vi si inserisce e ne accetta il carico dei doveri filiali.

Le svolte imprevedibili di un itinerario preordinato

Incardinata su un sistema di assi spaziotemporali così librato tra oggettività realistica e soggettivismo percettivo, la struttura del *Pinocchio* ha un aspetto felicemente disordinato: la narrazione procede per svolte capricciose, accumula balzatamente episodi e aneddoti, fa lievitare particolari secondari sino a proporzioni inattese. La disinvoltura nel disporre la materia, e la trascuranza per le contraddizioni cui dà luogo, sono state spesso poste sul conto della svogliatezza di Collodi, che solo gli incitamenti e le spinte degli amici avrebbero indotto a condurre in porto il suo lavoro. E queste osservazioni possono aver un peso, sul piano cronistico. Ma la verità interna del fatto è più complessa. Come Pinocchio rilutta a preoccuparsi del domani, così il suo biografo è restio a proiettare ordinatamente davanti a sé la trama dell'opera che sta costruendo. Lo stato d'animo del creatore è omologo a quello della creatura: la disponibilità dell'uno di fronte ai suggerimenti dell'estro inventivo rispecchia l'atteggiamento dell'altra nei confronti dell'esperienza, vissuta esponendosi a tutti gli stimoli dell'occasione momentanea.

Lo scrittore ostenta insomma di affidarsi alla spontaneità dell'improvvisazione come alla facoltà più adatta per mimare il ritmo imprevedibile dell'avventura umana. Ma ciò non significa affatto che i ghiribizzi della fantasia non siano tenuti sotto controllo. La funzione educativa assegnata al libro è iscritta con tutta chiarezza nel suo codice genetico: dimostrare che i ragazzi scapati, incapaci di disciplinare il loro carattere, per quanto riescano simpatici e divertenti, sono destinati immancabilmente a perdere l'allegria, picchiando il naso contro la dura realtà. È vero che nella prima fase di elaborazione del testo Collodi pensò di dargli una conclusione atrocemente pessimistica, *ad deterrendos pueros*; mentre in seguito ritenne più efficacemente accettabile dai piccoli lettori una concessione di fiducia al protagonista, portandolo a redimersi in un *happy end* lietissimo. Ma la sutura fra le due parti del libro è inavvertibile perché non ne compromette l'impianto strutturale: una successione di episodi ad andamento ciclico, impostati in modo sempre uguale, anche se man mano si moltiplicano i sintomi premonitori del ravvedimento finale cui il personaggio perverrà.

Com'è noto, la strutturazione del *Pinocchio* è legata indissolubilmente alla sua concezione originaria come *feuilleton* per l'infanzia, da pubblicare a puntate sul *Giornale per i bambini*. Il testo comprende trentasei capitoli, che furono distribuiti su ventisei numeri del periodico, tra il 7 luglio 1881 e il 25 gennaio 1883. La loro lunghezza non è molto diversa, tranne per il trentaseiesimo, assai più ampio della media. Il ritmo della pubblicazione fu molto irregolare. Tra le varie pause di cui è costellato, l'unica davvero significativa è però quella di tre mesi e mezzo che seguì il quindicesimo capitolo: impiccato dagli assassini alla Quercia grande, Pinocchio balbetta con voce moribonda il suo ravvedimento ormai tardivo, «Oh, babbo mio!... se tu fossi qui!». Collodi lo lascia così, scrivendo la parola «fine». In effetti, quando ci ripensa cambia addirittura il titolo del libro, introducendovi il nome del protagonista, e ricomincia daccapo la numerazione dei capitoli. Tutte le altre interruzioni, compresa la più lunga, i cinque mesi tra gli attuali ventinovesimo e trentesimo capitolo, non hanno importanza riconoscibile.

Il *Pinocchio* dà comunque un'impressione di grande compattezza, in quanto obbedisce a una linea di sviluppo rigorosamente unitaria. Ad assicurarne l'alacrità è l'utilizzazione sagace di un paradigma costitutivo della tecnica appendicistica, quello basato sulla creazione di una catena di suspense. Da un capitolo all'altro, e più marcatamente in corrispondenza con il termine delle puntate originarie, l'arco del racconto è portato a un punto di alta tensione e qui viene interrotto. La volta dopo la situazione trova scioglimento e subito se ne ingrana un'altra, destinata a crescere con la stessa procedura. Le espressioni di chiusura dei capitoli ammiccano spesso apertamente ai modi del *feuilletonismo* per adulti:

«Chi è?» (...)

«Sono io» rispose una voce.

Quella voce era la voce di Geppetto

Quello che accadde dopo, è una storia da non potersi credere, e ve la racconterò in quest'altri capitoli

Lo sciagurato in quel momento non sapeva a quali paure e a quali orribili disgrazie andava incontro

Poi lo prese per il capo e...

Disgraziatamente, nella vita dei burattini c'è sempre un ma che sciupa ogni cosa.

A volte questa tattica invade anche i titoli dei capitoli, per solito d'indole soprattutto riassuntiva, accentuandone la suggestività: «Pinocchio ritrova in corpo al Pesce-cane... Chi ritrova? Leggete questo capitolo e lo saprete».

La divaricazione sistematica tra unità del capitolo e unità dell'episodio, cioè fra ordinamento esterno e ritmo interno del racconto, assicura un effetto di movimento ininterrotto. Ma nel romanzo d'appendice il dinamismo narrativo si esplica attraverso la ramificazione della trama, mentre nell'opera collodiana l'attenzione converge per intero sul protagonista, le cui vicende vengono seguite passo passo, come in un ordinato resoconto biografico, senza deviazioni né digressioni. Non ne viene diminuito l'affollamento di fatti e figure che la narrazione presenta, nel suo sviluppo per continue sterzate. La semplicità dello schema d'intreccio è però rafforzata dal ricorso a un'altra norma costruttiva, tipica non del solo *feuilleton* ma di tutta la narrativa d'azione rivolta a un pubblico popolare: l'iterazione del contrasto tra fattori disposti per coppie fortemente antitetiche, egoismo e altruismo, fraudolenza e ingenuità, assennatezza e scapataggine e così via.

Ovviamente, nell'accettare questo colorismo chiaroscurale, Collodi lo funzionalizza tutto alla vicenda individuale del protagonista. In tal modo appunto diviene più immediata la trasvalutazione degli avvenimenti oggettivi in una fenomenologia dei fatti di coscienza. I personaggi si qualificano come figurazioni esterne del dibattito che si svolge nell'interiorità del burattino: o diciamo almeno che l'incontro con loro favorisce l'una o l'altra delle disposizioni tra cui egli è conteso.

È importante sottolineare che questo itinerario sinusoidale si snoda ripartendo ogni volta dallo stesso punto. Nell'assetto definitivo dell'edizione libraria, il testo può esser infatti scompartito in base alla serie di volte in cui Pinocchio lascia la casa dove si trova, quale che ne sia il motivo, si tratti dell'abituro di Geppetto o delle varie residenze della Fata. Al capitolo terzo abbiamo una vera fuga, compiuta appena gli sono state fabbricate le gambe. Al sesto, è la fame a farlo dirigere verso il paesello vicino per cercar l'elemosina di un po' di pane. Nono capitolo: incamminatosi per andare a scuola, Pinocchio devia invece verso il teatro dei burattini e si allontana poi ancora più da casa lasciandosi abbindolare dalla Volpe e il Gatto. Accolto nell'abitazione della Fata, al capitolo diciottesimo ne esce per andar incontro a Geppetto ma s'imbatte per la seconda volta nei due malandrini e si persuade a seguirli. Passiamo al ventiseiesimo: ospite nuovamente della Fata, stavolta nel paese delle Api industriose, di nuovo Pinocchio marina la scuola e va con i suoi cattivi compagni alla spiaggia. Al trentesimo capitolo infine lo vediamo piantar in asso la sua protettrice partendo alla volta del Paese dei balocchi.

Il racconto si articola dunque in sette cicli di avventure e disavventure, che hanno tutti origine in una fuoruscita dall'ambito protettivo della domesticità. La loro lunghezza e complessità è diversa: ma ogni tappa dell'itinerario si snoda dallo stesso punto d'avvio per arrivare a una medesima conclusione ammonitoria: badate bene, ragazzi, alle insidie che si annidano appena oltre l'uscio di casa. La tecnica della reiterazione modulare così come quella dello sdoppiamento in serie dei personaggi appaiono insomma finalizzate alla volontà di martellare un insegnamento elementarissimo, moltiplicando l'esemplificazione delle traversie in cui incorre chi lo trasgredisca.

Ma va tenuto conto di una premessa: il nucleo domestico cui Pinocchio si sottrae, o viene sottratto, ha sempre un assetto dimidiato: Geppetto e la Fata sono oggettivamente alleati, però non si incontrano mai. Gli erramenti del protagonista possono dunque essere sempre ricondotti alla mancanza di una famiglia regolarmente costituita, dove la coppia genitoriale assolve al meglio i compiti educativi, come natura vuole.

Questa incerta condizione filiale offre la vera base per il prolungamento della vicenda attraverso la sceneggiatura di episodi che vedono il burattino sospeso tra perdizione e salvezza, perché alle prese con gli istinti al bene o al mal fare. E proprio lo spostamento dell'ottica narrativa all'interno del dibattito coscienziale apre una prospettiva di superamento della struttura e della metafisica dualistica. Se le singole avventure vengono concepite come altrettante occasioni su cui saggiare il senso di responsabilità del protagonista, ecco che può delinearsene un itinerario di crescita interiore, orientato verso il raggiungimento della maturità. E la parabola narrativa acquista una tensione ascensionale estranea alla sinuosità oscillante del *feuilleton*. La scansione del resoconto diviene allora misurabile sulla fitta serie delle espressioni di ravvedimento formulate da Pinocchio, a partire dal capitolo ventesimo: al ventunesimo, ventitreesimo, venticinquesimo, ventisettesimo, ventottesimo, ventinovesimo, trentaduesimo, trentatreesimo, trentaquattresimo, trentacinquesimo, trentaseiesimo.

Va rilevata inoltre una circostanza assai notevole. La declinazione ottimistica del racconto prende corpo dopo il capitolo quindicesimo, l'arrivo di Pinocchio alla casa della morte e la sua impiccagione. Ma questa svolta non contrasta affatto con il procedimento iterativo, che anzi proprio da qui in poi assume carattere sistematico, con una singolare conseguenza retroattiva: nel senso che siamo portati a leggere anche i capitoli precedenti nella stessa chiave. In realtà, gli episodi della prima parte del libro hanno un'individualità tematica precisa, che lascia poco margine agli effetti ripetitivi: la storia procede in senso rettilineo e con andamento accelerato verso la catastrofe. La prova di magnanimità di fronte a Mangiafoco e gli altri riconoscimenti delle buone doti possedute dal burattino servono solo ad accentuare il valore catartico della sua inevitabile rovina. L'autore non concede fiducia al personaggio, in quanto lo ritiene incapace di ravvedimento durevole: e lo consegna infine alle mani degli assassini.

Solo nel momento in cui lo resuscita attraverso l'intervento della Fata, Collodi destina Pinocchio alla redenzione finale. Il racconto prende allora un indirizzo diverso; e il suo sviluppo ulteriore avviene mediante l'accumulo di effetti ritardanti insito nella meccanica reiterativa. L'architettura dell'opera non perde scioltezza, ma il legame delle singole parti con il tutto appare meno coeso. Nella successione degli aneddoti, qualcuno è decisamente poco necessitato, come l'incontro con il serpente dagli occhi di fuoco. Il corpo centrale del libro è insomma la sua zona strutturalmente più debole, anche se la più estesa: quasi venti capitoli, dal sedicesimo al trentaquattresimo. Qui ha luogo la seconda catastrofe, la nuova morte e nuova resurrezione del burattino, restituito dalle spoglie asinine a quelle burattinesche a opera anche stavolta della Fata. Con ciò è stata posta l'ultima premessa alla conclusione definitiva, verso la quale Collodi si affretta ora a passo spedito.

La parte finale costituisce un'unità parallela e contrapposta a quella iniziale, di cui ripresenta i personaggi e riprende i motivi, in chiave capovolta. E anche in queste pagine il sistema iterativo viene accantonato: tanto più risolutamente, anzi, in quanto il narratore sembra ansioso di deporre la penna: l'ultimo capitolo, di gran lunga il più complesso, condensa con molta agilità il resoconto della catena di prove superate positivamente da Pinocchio.

A uno sguardo d'insieme, l'unità strutturale del testo appare sorretta dal doppio proposito di aprire incondizionatamente la pagina al flusso avventuroso dell'esistenza, senza ingabbiare gli avvenimenti in una architettura troppo studiata, troppo ben composta; ma insieme contrapporre al corso disordinato dei fatti la responsabilità individuale di chi ne è protagonista. Così, ogni determinismo ambientale appare negato, nell'esaltazione del libero arbitrio e dello scrittore e del suo personaggio.

Infine, ad amalgamare la tessitura del racconto provvede l'incrocio di due tecniche ben combinate. In ogni episodio o episodietto, il narratore allestisce un susseguirsi di effetti di sorpresa, divertendosi instancabilmente a rovesciare le aspettative del piccolo lettore. Subito all'inizio, la formula classica del «C'era una volta...» viene affermata per essere smentita: «No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno». Questo pezzo di legno dovrebbe essere inanimato, e invece si dimostra pieno di vitalità. Crederemmo di vederlo grato a chi gli sta dando forma e figura: nossignore, lo insolentisce e appena può lo pianta in asso. Scappato di casa, ci si aspetterebbe che venisse riconsegnato a Geppetto per esserne punito, ma il carabiniere lo lascia libero e conduce Geppetto in prigione. Alle prese con la fame, vorrebbe scoperchiare una pentola, che però è solo dipinta sul muro. Trovato un uovo, quando lo spezza per mangiarselo ne vede uscire un pulcino che se ne vola via dalla finestra. Disperato, bussa a una porta per chieder in elemosina un po' di pane, e riceve in testa una catinellata d'acqua.

Lo spiazzamento delle attese di lettura prosegue senza sosta per tutto il libro, in una fantasmagoria di grandi, piccoli, minimi colpi di scena ilarmente irresistibili. Ma il narratore, mentre replica la sua sfida allegra alle capacità immaginative dei lettori, non si perita di scoprire il gioco: e dissemina la pagina di indizi destinati a far facilmente intuire come andranno a finir le cose. Quanto più imprevedibile è il decorso dell'episodio, tanto più certa ne è la conclusione: ogni volta, si constaterà che la spavalderia, la leggerezza, la credulità non pagano. Nell'eccitare la fantasia più giocosa del pubblico infantile, Collodi vuole condurlo a riconoscere che la realtà obbedisce a leggi pienamente comprensibili anche da un ragazzo: basta un po' di buon senso per arrivare a capirle, e ad anticiparne le conseguenze.

Vita magistra vitae

Sul piano propriamente educativo, *Le avventure di Pinocchio* esprime una sorta di sconcertante, paradossale pedagogia dell'antipedagogia, fondata sulla sfiducia nell'istituzione scolastica. La figura del maestro, che di lì a pochi anni sarà tanto glorificata da De Amicis, nel libro collodiano è sostanzialmente assente. Di contro, lo scrittore fa però affidamento sulla capacità dei giovanissimi figli del popolo di autoeducarsi: e non solo o non tanto nel senso di imparar da soli a leggere e scrivere, ma soprattutto di apprendere il valore delle leggi d'una moralità eternamente costituita.

Il punto è che questo acquisto di consapevolezza rappresenta un'impresa nello stesso tempo impegnativa e agevole. Non si tratta infatti di una vera scoperta, quanto piuttosto del ritrovamento dentro di sé d'un patrimonio innato di verità intuitive. Pinocchio è sempre così pronto ad ammettere di aver sbagliato perché sa già come ci si deve comportare. Se trasgredisce le norme del ben fare, è perché nella comunità civile cui appartiene non esistono fonti di autorità che sappiano inculcargliene il rispetto. Abbiamo sottolineato più volte lo scetticismo beffardo dimostrato da Collodi verso i poteri pubblici. Quanto all'istituto familiare, il *Pinocchio* ne emblemizza la crisi, dovuta al declino del regime patriarcale e al connesso indebolimento dell'unità di coppia genitoriale. È vero che qui lo scrittore assume una posizione coraggiosamente spregiudicata, riconoscendo alla donna una tale somma di doti e risorse da consentirle di subentrare pienamente alla carenza del ruolo virile. Nondimeno, la revitalizzazione del focolare domestico resta un compito da affidare alle nuove generazioni.

Bisogna poi ribadire che agli occhi di Collodi la formazione caratteriale del ragazzo dipende in ultima istanza solo da lui. Il compito indispensabile dei genitori è di sovrintendere al processo con l'autorevolezza, amorevolmente severa, necessaria perché il fanciullo accetti di obbedir loro, non per costrizione ma per intimo consenso. Ma il contenuto essenziale dell'insegnamento da impartirgli consiste nell'addestrarlo a camminar con le sue gambe. Se non ci riesce, peggio per lui. L'obbligo della gratitudine filiale trae forza dalla persuasione di aver appreso a considerar la realtà per quello che è, ingrata e dura. E questa lezione sono le cose stesse a inverarla irrefutabilmente, sin dalle prime esperienze dell'infanzia. In questo senso, *vita magistra vitae*: quando Pinocchio avrà

accumulato un numero sufficiente di errori e balordaggini, sarà in grado di tirar le somme da solo: cioè capire che al mondo, tra Volpi e Gatti, Omini di burro, Pescatori verdi, carabinieri e giudici, bisogna contare esclusivamente sulle proprie forze, le proprie capacità di iniziativa laboriosa.

Dal gran libro collodiano promana così l'invito rivolto ai figli affinché facciano proprio il retaggio morale proposto loro dai padri: una costellazione di valori immobili, che non possono conoscer tramonto nel passaggio dall'arcaismo contadino alla modernità borghese. Ma in questo orizzonte tradizionalistico lo scrittore immette un fermento attivo: l'apologia del lavoro, economicamente inteso, come mezzo deputato per l'affermazione di sé, non solo, ma per la sublimazione della propria personalità. Come nell'universo malavogliesco, in quello di Pinocchio la dignità dell'individuo viene ricondotta alla sua laboriosità volonterosa, condotta, s'intende, all'insegna della probità e del rispetto del principio proprietario. La differenza sta nell'ottimismo con cui il fiabista toscano indica nell'accettazione della fatica fisica, manuale, la scelta vincente sia sul piano morale sia materiale. Certo, la preoccupazione utilitaria può inaridire i sentimenti. Nell'ultimo capitolo del libro, Pinocchio si asciuga con una manciata di paglia le lagrime davanti al cadavere del ciuchino in cui ha appena riconosciuto il vecchio amico Lucignolo, ridotto a passivo strumento di lavoro. Ma Giangio, il padrone, non concepisce una pietà così disinteressata: «"Ti commovi tanto per un asino che non ti costa nulla?" disse l'ortolano. "Che cosa dovrei far'io che lo compri a quattrini sonanti?"». Un personaggio del Verga non si sarebbe espresso diversamente. Eppure, appunto nel sostituirsi al ciuchino morto per girare il bindolo Pinocchio dimostra d'essersi ormai fatto uomo: la Fata si limiterà a sancire gloriosamente la metamorfosi.

Resta solo da sottolineare che proprio per rafforzare la persuasività dell'esortazione all'operosità, anche la più penosa, Collodi accentua al massimo la ferocia spietata del cosmo sociale che fa da sfondo alla vicenda. Pinocchio sperimenta tutta la violenza e la perfidia di cui è capace la natura degli esseri umano-animaleschi. E siccome il processo educativo cui è sottoposto vuole avvezzarlo a superare le prove della vita, coloro che si dimostrano più solleciti del suo avvenire lo trattano con una durezza omologa a quella dei suoi persecutori. Il narratore infierisce sul protagonista, vittima designata delle situazioni più atroci, descritte con una candida naturalezza che non arretra di fronte ai particolari più truci.

Rimangono soprattutto in mente le sequenze dell'avventura con gli assassini: il coltello conficcato fra le labbra «a guisa di leva e di scalpello»; il rischio di «far la fine del piccione arrosto» sul pino in fiamme; ancora i coltellacci che «zaff» vanno in pezzi sulle reni del burattino; le tre ore di sgambettii dell'impiccato davanti ai suoi carnefici che poi se ne vanno sghignazzando e lo abbandonano al «vento impetuoso di tramontana», sbatacchiato qua e là con «acutissimi spasimi», sino a che le forze gli mancano e si abbandona disperato alla morte. Il povero Pinocchio ne passa tante altre di questo genere: gli si carbonizzano i piedi, rischia di esser bruciato vivo, resta preso per le gambe alla tagliola, viene inseguito da un can mastino, sta per friggere nella padella del Pescatore verde, subisce le frustate del Direttore del circo, si azzoppa, è gettato in pasto ai pesci, viene inghiottito dal mostro marino.

È poi notevole che sino all'episodio dell'impiccagione le punizioni appaiano in qualche modo proporzionate alla gravità delle colpe; in seguito invece si stabilisce un divario alquanto largo, alla venialità dei peccati corrispondendo una gragnuola di castighi addirittura parossistica. È come se lo scrittore, facendo grazia della vita al personaggio e affidandolo alla protezione della Fata, avesse raccomandato a costei di esercitare una pedagogia della crudeltà particolarmente efferata. Quando Pinocchio si lascia convincere dai cattivi compagni ad andare sulla spiaggia a vedere il Pesce-cane, lo fa per «certe *sue* ragioni», non cattive, cioè per il dubbio si tratti dello stesso mostro che ha inghiottito il babbo. Mal gliene incoglie, poiché prima viene arrestato dai carabinieri, poi rischia d'esser cucinato e mangiato. Torna a casa seminudo, fradicio di pioggia, tremante d'apprensione: e passa una notte all'addiaccio, con un piede conficcato nell'uscio, per subire infine la burla della flemmatica Lumaca che a sfamarlo gli offre pane di gesso, pollastro di cartone e albicocche di alabastro. Non c'è da stupirsi se a questo punto sviene. Notiamo di passata che gli animali vicari della Fata, come la Lucciola e la Marmotta, non mitigano mai le pene del

burattino, ma si limitano a fargli pesare i suoi errori; gli animali di tipologia paterna, invece, Grillo parlante, Merlo, Colombo, Delfino, Granchio, Tonno, o intervengono ad ammonirlo preventivamente o gli porgono soccorso positivo.

Ovviamente, quello del *Pinocchio* è un sadismo senza sangue, come si addice alla sua indole fiabesca e d'altronde alla materia lignea di cui è fatto il burattino. Non avvertiamo dunque mai l'orrore fisico delle mutilazioni morti svenimenti ferite; in compenso però ne percepiamo acutamente l'incidenza psicologica, poiché il narratore ha cura di sottolineare le sensazioni di paura del malcapitato: «sentiva dietro di sé, alla distanza d'un palmo, l'ansare affannoso di quella bestiaccia e ne sentiva persino la vampa calda delle fiatate».

D'altronde, lo stesso protagonista inclina a comportarsi secondo lo spirito di violenza e di frode che imperversa in un universo realistico-fiabesco dove, se gli animali parlano e ragionano come uomini, gli uomini spesso mostrano una ferocia animalesca. Lo testimoniano il Grillo parlante ucciso a martellate nel capo e rimasto appiccicato al muro; le Faine, tradite per consegnarle al contadino che le farà cucinare a uso lepre in salsa dolce e forte; anche, il brutale «Crepa!» rivolto al suo inseguitore Alidoro, finito in acqua e in procinto di affogare; infine il reiterato diniego opposto alle invocazioni della Volpe e del Gatto ridotti alla fame. Questi episodi rivelano un altro aspetto del personaggio, a conferma della sua indole popolarasca, come il gesto di batter le mani sulla pancia dopo essersi saziato o lo sputare per terra dalla soddisfazione. Fra la gente del popolo, istinti e passioni hanno una schiettezza spicciativa, nel bene come nel male.

È vero poi che nel primo caso il narratore concede a Pinocchio l'attenuante dell'ira e, forse, della preterintenzionalità; nel secondo, l'inganno ha una causale di onestà; nel terzo, il moto vendicativo cede subito a un senso di sia pur prudente compassione. Quanto all'ultimo, il comportamento del burattino viene presentato come del tutto giusto, secondo la legge del taglione: chi ti ha imbrogliato una volta, anzi due, potrebbe imbrogliarti ancora, e comunque ha perso diritto alla solidarietà altrui. Anche questa è una prova che Pinocchio ha imparato una lezione capitale: non bisogna illudersi troppo né sul conto proprio né su quello degli altri, specie se si presentano in veste di benefattori disinteressati. «Non ti fidare» potrebbe essere il motto o uno dei motti collodiani: la città di Acchiappacitrulli emblemizza la sorte dell'insipienza credulona, con l'elenco dei begli ornamenti di cui quei poveri sciocchi di cani galline farfalle pavoni fagiani si sono privati per sempre, e in contrapposto la sfilata delle carrozze signorili dei loro astuti predatori, volpi gazze uccellacci di rapina.

Bando agli intenerimenti dunque, e lasciamo che chi è causa del suo mal pianga se stesso. Imparare a vivere significa non ripiegarsi nella malinconia ma aprirsi all'ilarità: che è la forma più autentica d'una sana energia di vita. E questa risorsa inestimabile, nessuna autorità esterna ce la assicura, nessuna scuola ce la insegna. Al contrario, le migliori occasioni di divertimento le trarremo dalla mancanza di rispetto verso i simulacri d'un potere e un sapere troppo ufficializzati: poni caso, i libri scolastici finiti in mare, che suscitano le smorfie di disgusto dei pesci e fra i quali figurano, con encomiabile autoironia, *Giannettino* e *Minuzzolo*. Nello stesso conto vanno poi messe le canzonature della rispettabilità paterna, della saputaggine pedantesca, dei patemi d'animo delle mammine apprensive: «Bravo, Polendina!», «Bada, Grillaccio del malaugurio!», «Chetati, Granchio dell'uggia!», «Lasciala gridare. Quando avrà gridato ben bene, si cheterà». E non si tratta solo, per Collodi, di un gusto della battuta monellesca: piuttosto, del sorriso partecipe d'un adulto nei riguardi di chi affronta con cuore fresco, con impertinenza sveglia il gioco della vita.

Certo, l'allegria spensierata è sinonimo di sicumera, e come tale merita di essere a sua volta castigata ironicamente. Tuttavia, come resistere all'ilarità di fronte alle mille assurdità, incongruenze, buffonerie dell'eterno spettacolo di cui siamo tutti attori? La tristezza è dei vecchi. Chi vuol essere o ridiventare ragazzo deve avanzare verso il futuro con la speditezza data dal buonumore. Guai a chi non sa cogliere l'aspetto comico delle traversie che gli occorrono. Ciò non vuol dire degradarle a livello farsesco, o comunque svalutarne il significato, ma anzi assumerne consapevolezza avvertita. Per Collodi, l'ironia fa tutt'uno con la sorveglianza dell'intelletto sui moti,

le seduzioni, le promesse dei sogni troppo facili. L'esperienza si incaricherà di convalidarla, nel tempo. Quando il processo si sarà compiuto, la pianta uomo avrà raggiunto pieno vigore.

La comunità dei ragazzi di cuore

Dare un senso al dolore

In una lettera famosa all'editore Treves, scritta nel febbraio 1886, durante l'elaborazione conclusiva del *Cuore*, De Amicis ebbe a esclamare: «Ah, la vedranno i fabbricanti di libri scolastici come si parla ai ragazzi poveri e come si sprema il pianto dai cuori di dieci anni, sacro Dio!». Questa dichiarazione d'intenti, certo significativa, gli è stata rinfacciata spesso, da vario tempo in qua. Ecco la prova provata, agli occhi dei detrattori, che quello di strappar le lagrime era un programma perseguito a freddo, prevaricando sul candore sentimentale dei piccoli, poveri lettori; salvo poi contrabbandare, dietro le pose edificanti, un compiacimento morboso per le situazioni più sadomasochiste, in chiave addirittura orrorosa.

In effetti, non c'è dubbio che *Cuore* sia tutto improntato dal proposito di eccitare la commozione. Si tratta di un vero e proprio libro «di genere», concepito per intero all'insegna del patetico, il *larmoyant* tardoromantico. La prima cosa da chiedersi sarà allora se, data questa premessa, l'operazione letteraria si sia sviluppata efficacemente. Se un libro comico ci sembra ben riuscito quando fa ridere, un libro patetico otterrà il suo risultato in quanto faccia piangere. E che *Cuore* abbia commosso non solo i suoi primi interlocutori elettivi, gli scolaretti dell'Italia umbertina, ma parecchie generazioni di fanciulli, questo è proprio indiscutibile. Naturalmente gli intellettuali sofisticati, di ieri e soprattutto di oggi, non ci cascano; ma il libro non è stato pensato per loro.

Una volta preso atto della prospettiva di lavoro cui De Amicis si è attenuto, la questione seguente è di capire quale funzione egli assegnasse alla ricerca costante, ossessiva dell'effetto patetico. Perché dare corso a un simile fiume di lagrime, perché insistere così accanitamente nell'evocare tanti fantasmi di sofferenza e di lutto? Proprio solo per contristare e debilitare i lettori, inducendoli ad accettare rassegnatamente i più modesti conforti del perbenismo filisteo? Lo scopo finale del libro consiste insomma davvero nell'esaltazione del quietismo conformista, come unico rifugio praticabile dagli affanni della vita?

Una cosa è sicura. Pur nel traboccare di situazioni afflittive, *Cuore* non è un libro triste: solo un preconcetto gratuito potrebbe far sostenere che la sua lettura ci precipiti in uno sconforto inerme, in una desolazione paralizzante; tutt'altro. Il progetto deamicisiano aveva un'indole eminentemente attivistica. Giunto all'apice della carriera letteraria, sorretto dalla consapevolezza dell'ascendente di cui godeva presso un pubblico largo, lo scrittore aveva concepito un'idea di grande impegno: dedicare ai lettori più immaturi e facilmente impressionabili un'opera che li aiutasse a dare un senso laico alla presenza del male, del dolore nel mondo. Gli apologhi narrativi di *Cuore* vogliono insegnar a resistere, a vincere le prove di patimento che l'esistenza impone, senza ricorrere agli argomenti della religiosità tradizionale, ma sostituendo alla fede in Dio la fede nell'umanità civilmente consorziata, secondo gli ordinamenti della borghesia moderna.

L'impresa deamicisiana costituisce una sorta di *Kulturkampf*; come tale, trae rilievo non tanto dalla complessità dell'elaborazione concettuale quanto dalla lucidità con cui si colloca a livello d'una divulgazione educativa davvero di massa, come diremmo oggi. *Cuore* intende galvanizzare la fiducia dell'io in se stesso, additandogli come risorsa vincente il rafforzamento dei legami di solidarietà con i membri della propria comunità di appartenenza. Le traversie della vita non possono venir esorcizzate attraverso il raziocinio puro: ma anziché giustificarle in chiave metafisica, occorre aprirsi alle ragioni del cuore, nel loro universalismo assiomatico.

Il titolo del libro ne sintetizza il senso; e ne pervade le pagine, in suono di verità prelogica. Ma il termine «cuore» ha una pregnanza singolare: non indica solo una capacità di sentire che accomuna tutti gli esseri umani, esprime anche una disposizione d'animo che quanto più patisce la

sofferenza tanto più vi reagisce operativamente. Le lacrime che l'individuo dotato di cuore versa dinnanzi alla sventura non lo portano a chiudersi in se stesso, abbandonandosi a un piagnisteo frustrato, ma al contrario, inducono un rilancio di vitalità espansiva fra gli altri, per gli altri.

Ogni dolore ha un significato di separazione: l'io si sente meno partecipe dell'esistenza collettiva. Bisogna allora elaborare il lutto, per dirla in termini psicanalitici; e trarne incitamento a rinsaldare l'immedesimazione fraterna nella vita della comunità, cui chiediamo oggi e porgeremo domani un soccorso disinteressato. Così, nell'epoca dello scientismo positivista e del naturalismo letterario, De Amicis riattualizzava il sentimentalismo romantico, esaltandone il fervore spiritualista: ma se ne avvaleva non in chiave di trascendenza, sì invece per configurare un credo tutto immanentista, fondato sulla solidarietà umanitaria.

Al *Cuore* veniva dunque assegnato un compito catechistico: diffondere una buona novella, rivolgendosi ai più semplici, ai più poveri di spirito tra i fruitori della parola scritta, i ragazzi. L'infanzia in effetti è l'età in cui il dolore appare più inesplicabile e più inaccettabile. Da sempre, la Chiesa ha fornito una sua risposta efficace agli interrogativi che non possono non affacciarsi all'animo sin dalla prima infanzia, conturbandolo. Nel mondo moderno, occorre che altre voci, diversamente intonate, assolvano il compito di persuadere che il carico di pene della vita non va ignorato né respinto, ma accettato con consapevolezza piena, senza lasciarsene abbattere: ché anzi, gli affanni subiti vanno assunti come occasioni di sfida per rafforzare il proprio carattere in un trasporto di comunione col prossimo.

Libro esplicitamente parascolastico, e come tale destinato agli educandi sì ma anche agli educatori, *Cuore* intende porgere una dottrina valida a improntare per intero i processi di scolarizzazione in corso nell'Italia di allora: l'estensione dell'area culturale verso il basso sarebbe così coincisa con la propagazione di un *ethos* che la totalità delle nuove generazioni avrebbe interiorizzato. In questo disegno di portata epocale, agli insegnanti spettava di farsi mediatori d'un verbo di evangelizzazione laica, tale da esaltare la loro missione.

In effetti *Cuore* consiste d'una somma di parabole che il maestro elementare riecheggerà tanto più volentieri in quanto la sua stessa figura vi appare proposta come degna della massima devozione. D'altronde, nell'universo deamicisiano la virtù cardinale è appunto la gratitudine, come consapevolezza del debito di riconoscenza che ci lega a chi ci ha dato la vita, a chi ce ne apprende il valore etico, a chi ce ne assicura il godimento: e sono, in termini istituzionali, la famiglia, la scuola, lo stato. Il passaggio da una generazione all'altra si realizza ordinatamente solo in quanto i nuovi sopravvenuti prendano coscienza precoce del loro primo dovere: il ricambio d'affetto verso quanti li hanno allevati, protetti, istruiti, così da introdurli per la via migliore nel mondo delle responsabilità adulte.

Certo, perché questo itinerario sia percorribile occorre che le istituzioni private e pubbliche siano all'altezza dei loro compiti. E la società italiana dell'epoca non dava tutte le garanzie in proposito. Ma De Amicis non intendeva affatto fornire un resoconto fotografico della realtà effettuale. Il suo scopo era di promuovere uno slancio concorde delle volontà verso un obiettivo di elevatezza indiscutibile. Non è del resto che *Cuore* ignori le cause di disagio e dissesto che minano sia la convivenza domestica sia quella sociale: l'emigrazione anzitutto; ma le lascia sullo sfondo, per far prevalere la convinzione che esistano nel corpo della nazione potenzialità positive tali da consentire il superamento di tutti i motivi di crisi.

Va sottolineato che a esser poste particolarmente in rilievo sono le cattive anzi pessime condizioni di vita della categoria dei maestri: mal pagati, costretti a lavorare sino a età avanzatissima, senza concedersi tregua per angustie né per malattie. Del resto, *Il romanzo di un maestro* (1890) si diffonderà molto in proposito. Ma in *Cuore* questi disagi appaiono solo avvalorare lo spirito di sacrificio di coloro che li sopportano. Il futuro del Paese dipende dalla loro abnegazione: se è vero che, fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani, la questione decisiva è appunto quella scolastica: che dipende tutta dagli insegnanti.

L'ottimismo imperterrita promanante dal libro si fonda su una fiducia assoluta in una grande riforma pedagogica delle mentalità e dei costumi, volta ad affermare un ideale di egualitarismo

coscienziale fra i cittadini. Questo, agli occhi dello scrittore, era il dovere primario della classe dirigente. Al nuovo stato unitario non competeva e non poteva competere di eliminare le cause di diseguaglianza economico-sociale, che pure non erano ignorabili. E ciò non solo o non tanto per mancanza di mezzi, di strumenti, ma perché si sarebbe trattato di un obiettivo irrealizzabile.

Ai tempi in cui scrive il suo libro per ragazzi De Amicis non è socialista: ed è privo di senso fargliene una colpa. Era un borghese illuminato, uno che «ci credeva» sul serio, come risulta da *Vita militare* (1868) e *Gli amici* (1883), dai resoconti di viaggio e dai ritratti di letterati. Ad agire in lui erano le istanze del risorgimentalismo democratico, che assegnavano la precedenza ai fatti culturali su quelli sociali. In questo senso, sì, possiamo definirlo un progressista: in quanto credeva nella necessità di un progresso di civiltà morale da ottenere per via educativa.

Il punto è che il suo fervore di rinnovamento etico insorgeva direttamente da una visione statica, non dinamica, delle basi antropologiche di ogni convivenza associativa. Ai suoi occhi, una legge di natura sancisce imprescrittibilmente la diversità costitutiva di tutti gli esseri viventi. I personaggi di *Cuore* esemplificano uno a uno il regime di dissimiglianza vigente fra i singoli componenti di un organismo comunitario. Ci sono gli individui fisicamente forti e quelli deboli, Garrone da un lato, Crossi, Precossi, Nelli dall'altro; ci sono le menti sveglie, come Derossi o Garoffi, e gli ingegni torpidi, come Stardi; ci sono infine coloro che sono nati ricchi, vedi Nobis e Votini, e coloro che sono nati poveri, cioè Coretti, il Muratorino, Precossi; e così via, lo vedremo meglio in seguito.

Questa panoramica pareggia i fattori di diseguaglianza genetica a quelli d'ordine economico. Siamo dunque lontani dalle posizioni espresse, anni dopo, nell'intelligente e suggestivo *Primo maggio*: anche se, notiamolo, in quel testo incompiuto e rimasto inedito i roveli d'indole antropologica sono discussi a lungo, e tormentosamente. Per intanto, l'autore di *Cuore* mostra di percepire con forza il peso delle differenze di classe, ma senza collocarle in una prospettiva di evoluzione, né a breve né a lungo termine. Nessuna speranza di palingenesi. E non è solo questione del fatto che al padre del protagonista appaia ovvio prevedere per i figli di famiglie abbienti un avvenire più confortevole rispetto a quello dei ragazzi di basso cetto. Decisiva è la persuasione, implicita nel libro, che in qualsiasi futuro, sempre ci saranno dei privilegiati e degli svantaggiati, così come ci saranno dei fautori del bene e dei sostenitori del male: i Derossi e i Garrone non potranno non esser affiancati dai Nobis e dai Franti.

La società è stata, è e sarà il luogo di tutte le disparità, dunque di tutti gli squilibri. Alle istituzioni civili spetta di compensare il dislivello permanente tra condizioni oggettive di inferiorità o di superiorità nella sola forma concepibile: il riconoscimento di pari dignità a tutti i cittadini, quale che ne sia la collocazione gerarchica. Per De Amicis, la leva cui fare ricorso è costituita da un patrimonio di risorse interiori di cui gli esseri umani sono provvisti egualmente, al di là delle differenze di censo e di classe così come di costituzione fisiologica: i sentimenti buoni, che portano a trarre piacere dal realizzare affettivamente se stessi negli altri e per gli altri.

Va precisato che, in quest'ottica laica, voler bene è anche un volersi bene, procurandosi le gratificazioni della buona coscienza. In ogni caso, di un esercizio della volontà operativa si tratta. Ma i meno fortunati è naturale che tendano le energie anzitutto a proprio profitto, per rimontare lo svantaggio da cui sono afflitti e dimostrare a se stessi la propria forza di carattere, senza rinchiudersi in un vittimismo sterile né tanto meno inasprirsi in un rancore sbagliato. I più fortunati invece debbono non sfruttare i loro vantaggi a scopo prevaricato-rio, ma anzi valersene per dare soccorso efficace a chi ne ha bisogno: per il laico De Amicis come per il cattolico Manzoni, la vera superiorità sugli altri consiste nel mettersi al loro servizio.

La virtù dell'emulazione

Né autocompiacimenti soddisfatti dunque né compatimenti inerti. Ogni ragazzo di cuore è impegnato in una sua battaglia per migliorare se stesso, affratellandosi ai compagni e amici. Ecco

allora il luogo della loro convivenza, un'aula scolastica, qualificarsi come la sede in cui le volontà sono chiamate a convergere verso una medesima meta, protendendosi tutte in uno sforzo di emulazione reciproca, sotto la guida saggia del maestro. Gli episodi di *Cuore* compongono l'immagine di una comunità fanciullesca spronata a una continua gara dalle belle prove di sé che i suoi membri si offrono l'un altro.

È la virtù dell'esempio che De Amicis rappresenta narrativamente, per trasmetterla ai lettori. Il libro si configura quindi come una raccolta di apologhi a carattere totalmente univoco: un florilegio di «fioretti», che può anche ricordare quello di francescana memoria. In effetti il libro di De Amicis ha tutta l'unzione pia delle opere devozionali di stampo antico. Nulla però di spontaneamente ingenuo, s'intende: anzi, ogni pagina appare frutto di un artificio calcolato con attenzione. Ma questo non è un demerito, è solo il carattere statutario di un'opera basata su uno stratagemma ideativo astutissimo: l'adozione della forma diaristica, in voce infantile.

Questo paradigma strutturale permette di coordinare la somma degli aneddoti in una composizione a mosaico, attraverso cui la narrazione assume spessore di romanzo. Nello stesso tempo, l'identificazione del narratore con il protagonista fa sì che lo scolaro, oggetto del processo educativo, registri da sé in se stesso il successo dell'opera educatrice svolta dall'istituzione scolastica. Ogni particolare concorre a delineare le varie modalità di un passaggio dalle intuizioni affettive del cuore a una consapevolezza riflessa del dovere di amarsi l'un con l'altro. E dal quadro complessivo si sprigiona la gioia del ritrovarsi insieme, irrobustiti ciascuno nel proprio carattere, accomunati tutti dall'ottemperanza alla stessa legge di soccorso vicendevole.

Certo, il criterio di selezione degli argomenti di discorso è intransigente: solo esempi di virtù degna di premio, per aver superato le paure, le insidie, gli errori. Le situazioni di patimento sovraffollano sì il testo, ma soltanto per dare occasione ai personaggi di resistere a ogni scoramento. Questi ragazzi appaiono come i fedeli di una ecclesia di cui hanno già interiorizzato pienamente il credo. Solo due i casi di miscredenza: più vistoso quello del teppista Franti, che però si emargina da sé prima ancora di farsi espellere per la violenza aperta del suo ribellismo; più insidioso quello dell'alterigia classista di Nobis, di fronte a cui non paiono esistere armi adeguate.

Per il resto, nel microcosmo di *Cuore* non figurano perdenti né sconfitti. A dir meglio, fra i compagni di classe di Enrico vi sono dei cattivi soggetti, che burlano il maestro, fanno disperare il povero supplente, sbeffeggiano Crossi e sua madre, insolentiscono Nelli: ma il narratore non li solleva a statura di personaggi, privandoli persino del nome. Così la scuola appare in grado di provvedere all'innalzamento coscienziale di tutti coloro che le si affidano con ardore genuino.

Inevitabile allora che la narrazione, pur nella sua sequenza movimentatissima di fatti, impressioni, cose viste, sortisca un effetto finale di staticità monotona. L'abile variazione tematica si rivela obbediente a una legge di reiterazione argomentativa sempre eguale. Ma *Cuore* è un libro a tesi, anche se questa tesi viene parcellizzata all'infinito, senza però mai lasciar luogo a smentite. E come tutte le opere di tale indole, esige una predisposizione all'ascolto: occorre non rifiutar pregiudizialmente di lasciarsi commuovere e di farsi edificare. In altre parole, bisogna accettar di versare lagrime purificatrici con i piccoli protagonisti; e poi rasserenarsi con loro, nell'esultanza ammirativa per la prodezza morale di cui han dato testimonianza.

Va da sé che una simile disponibilità presuppone l'appartenenza a una cultura in cui non ci si vergogni di intenerirsi e impietosirsi; in cui il pianto non sia considerato melensaggine da femminucce ma manifestazione di interezza umana: e insomma l'invito al compatire, nel senso proprio di patire assieme ad altri, non sia bollato come mistificazione ipocrita. Diventa allora facile capire come mai l'opera deamicisiana abbia via via incontrato, nel corso del tempo, non un'indifferenza ma un'insofferenza sempre maggiore. La sua esemplarità non è mai stata messa in dubbio, ma se ne è capovolto il segno: *Cuore* è sempre più apparso come il capolavoro di una letterarietà che non poteva non suscitare una reazione di rigetto totale. In effetti, ai giorni nostri la retorica dei buoni sentimenti profusa nel libro ottocentesco è stata largamente sostituita da quella del cinismo angosciante; all'apologia degli stati di commozione lagrimosa è subentrata l'enfaticizzazione dell'ironia perfidamente corrosiva, dell'umorismo disincantato; infine, la

celebrazione di una somma di valori ritenuti universalistici è crollata a vantaggio di un relativismo problematico senza confini. Un cambiamento epocale simile non poteva non investire un libro intitolato al *Cuore*.

Un diarista affidabile

Nato per celebrare un processo di socializzazione virtuosa che coinvolge una pluralità di personaggi, opportunamente *Cuore* non fisionomizza un protagonista dotato di individualità spiccata. Enrico Bottini è figura sbiadita: la sua presenza nel libro è decisiva solo dal punto di vista funzionale, in quanto egli sostiene la parte del resocontista, testimone diretto dei fatti narrati e adepto volenteroso dell'egualitarismo coscienziale.

De Amicis lo connota anzitutto come un narratore molto affidabile. La dote essenziale del suo carattere è infatti la lealtà, che gli si traduce nello spirito di verità trasparente dalle sue annotazioni cronachistiche. Questo diarista undicenne chiarisce sempre quali siano le sue reazioni agli avvenimenti che sta registrando: e si tratta di stati d'animo emotivi sì, ma esposti con limpidezza, senza risvolti ambigui, senza sottintesi. Se ha dei pregiudizi favorevoli o sfavorevoli, li dichiara esplicitamente e non dà mai alcun motivo di dubitare della buona fede schietta con cui racconta come sono andate le cose.

La prova migliore della sua integrità d'animo è fornita dal modo in cui nel diario rappresenta se stesso. Enrico non enfatizza mai la sua partecipazione agli eventi, e non si dipinge mai migliore di quello che è. Anzi, appare pronto ad annotare i suoi limiti, le sue inadeguatezze. Figlio e nipote di ingegneri, allevato in una famiglia benestante dove i ragazzi usano non abbracciare ma baciare la mano alla madre nell'uscire da scuola, non sempre Enrico dimostra la sensibilità e delicatezza che i suoi parenti si aspettano. Per esempio, quando il Muratorino sporca il sofà con la giacca macchiata di calcina, non capisce perché il babbo lo trattenga dal ripulirlo subito e lo faccia poi lui, di nascosto; oppure, si stupisce che la madre non lo lasci entrare, lui «ragazzo sano e robusto», nell'istituto dei rachitici.

L'unica vera forma di indulgenza nei propri confronti, il diarista la manifesta peccando di omissione: trascura di registrare, volta per volta, una mancanza di rispetto alla madre, uno sgarbo alla sorella, una cattiva risposta al padre; in più, un urtone a una donna per strada. Ciò offre altrettante occasioni ai parenti di aspri rinfacci, che vengono lasciati scritti sulle pagine stesse del diario. Enrico non ribatte mai nulla, tranne quando la sorella gli chiede una «buona parola», di risarcimento del dolore recatole: ed egli le scrive «Non sono degno di baciarti le mani».

Davvero sensazionale è poi il modo in cui parla degli amici: nessuna traccia di meschinità, gelosie, rancori; massima prontezza invece nell'esaltare i loro meriti e riconoscere i loro motivi di superiorità. La sola volta che si lascia andare a uno scatto di malumore con Coretti, salvo pentirsene immediatamente, lo racconta per mettere in risalto la propria colpa e la generosità dell'offeso. È lui Enrico a mitizzare la magnanimità di Garrone, il primato intellettuale di Derossi, la volontà tenace di Stardi, la fermezza d'animo di Coretti, Precossi, il Muratorino. L'efficacia suasoria di questi modelli viventi di virtù discende appunto dal fatto che ad ammirarsene è un coetaneo, tanto preso di stima da concedere loro il maggior spazio, tenendosi molto modestamente in disparte: quanto a sé, non memorizza nemmeno il voto che ha preso nell'esame finale.

De Amicis insomma ha improntato l'io narrante a una genuinità fanciullesca ancora poco avveduta ma già umanamente matura: un ragazzo disposto a trarre profitto da tutte le lezioni che la vita gli impartisce attraverso l'esempio dei suoi compagni d'età, prima ancora che degli adulti. Questa attitudine fa di Enrico il soggetto ideale di un processo educativo acconsentito fervidamente, in un susseguirsi di risposte positive alle sollecitazioni ambientali. Il punto di vista resocontistico è quello di un narratore tutto interno al mondo narrato, ma assorto nell'osservarlo con occhio fresco, come se lo vedesse per la prima volta: sicché si estasia per il tesoro di bellezze morali che gliene si rivela, vibrando all'unisono con la volontà di bene da cui quotidianamente lo constata pervaso.

Con bravura indiscutibile, l'autore ha adeguato il racconto a un'ottica mentale iperbolicamente candida: nessun ragazzo al mondo sarebbe mai in grado di pareggiare Enrico nei prodigi di umile zelo di cui si dimostra capace riferendo le esperienze della sua vita di relazione. Il punto è che De Amicis gli mette sotto gli occhi sempre e solo episodi che confermino strepitosamente la sua fiducia nella bontà dell'universo sociale: cioè che abbiano un crisma di moralità così evidente da impressionare al massimo il piccolo diarista.

Lo stato d'animo che gliene si genera è, diciamo, di compunzione entusiastica. Nel suo resoconto puntuale, fatiche drammi sacrifici si trasfigurano in altrettante circostanze propizie alla gioia. Così l'inclinazione fanciullesca al godimento immediato dell'esistenza appare risarcita: la letizia autentica nasce non dall'ignoranza del dolore ma dal suo superamento vittorioso. Questa verità profonda traspare da tutti gli episodi di racconto; Enrico la percepisce bene, ma frammentatamente, e non vi ragiona sopra, perché non ha un temperamento riflessivo, non è un Derossi. Ecco allora i maestri da un lato, i genitori dall'altro intervenire in nome di una visione più organica della realtà, sempre ammonendolo a non abbassare mai la guardia, a non esser mai indulgente con se stesso. Sono queste le pagine più insopportabilmente declamatorie di *Cuore*. La loro utilità sta tuttavia nel rilievo conferito, per contrasto, all'impressionismo sensibilistico, alla vividezza descrittiva che costituisce la vera cifra stilistica del libro: l'antintellettualismo di *Cuore* trova giustificazione nell'im maturità psichica del diarista, che è poi anche quella dei suoi lettori.

La scrittura della nitidezza impressionistica

Romanzo di catechesi laica, *Cuore* utilizza i canoni del realismo rappresentativo, ma nello stesso tempo li forza, li distorce, li oltrepassa. L'effetto di realtà appare infatti sottomesso al proposito di impartire un insegnamento etico: e lo scopo viene perseguito attraverso un processo di stilizzazione che seleziona, semplifica, colorisce i riferimenti fattuali per imprimer loro la massima carica di icasticità suasoria. Non per questo De Amicis intende rinunciare a un risultato di valore estetico: ma lo colloca sul piano arcitradizionalista di una coincidenza fra il Bello ed il Buono.

Sarebbe perciò improprio rimproverare all'opera di non rispettar i canoni della verisimiglianza. L'infrazione è subito evidente nella tenuta espressiva del testo. L'autore ne dà delle spiegazioni piuttosto banali: il padre di Enrico avrebbe rivisto e corretto le notazioni del figlio, che a sua volta, anni dopo, vi avrebbe portato delle aggiunte. Possiamo anche ricordare che si tratta di un figlio e nipote di ingegneri, persone colte dunque; e quanto al padre, lo sappiamo in grado di pubblicare un «bell'articolo» sulla *Gazzetta del Popolo*. Ma la verità è che a De Amicis importava poco di adeguare il linguaggio del diarista al suo livello di età. Ciò che gli premeva era di render coerente la scrittura alla disposizione psicologica di un catecumeno intento a dare testimonianza umile ed esaltante del suo itinerario di fede.

In effetti Enrico mostra una vocazione cronistica all'ostensione di fatti mirabili, vissuti con partecipazione fervida, come nelle pagine dei fraticelli medievali. La differenza è che qui il «passo» ha una spigliatezza molto modernamente giornalistica. Siamo sul piano di un discorso ostentamente scritto, estraneo all'intonazione orale, all'andamento colloquiale o soliloquiale di *Pinocchio* o del *Giornalino di Gian Burrasca*: ma la qualità letteraria esibita dal testo non ne ostacola la vivacità di movenze e tinte. Potrebbe trattarsi d'una raccolta di articoli di cronaca cittadina, o meglio dei pezzi autonomi ma interconnessi d'una rubrica di «Cronache scolastiche».

Come e più che negli altri suoi libri, in *Cuore* De Amicis propone un linguaggio duttile, articolato fluentemente ma alieno dalle pose di solennità architettonica di stampo classicista. In questo senso è giusto vedere in «Edmondo da i languori» uno dei «fondatori de la prosa borghese», come lo definì il Carducci nel *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*, sia pure con canzonatura non benevola. Semmai è da rilevare che in quest'opera per ragazzi la disinvoltura di modulazioni è moderata da una doppia preoccupazione, di nitidezza e di sobrietà. Lo scrittore vuol insegnare ai

fanciulli come esprimere i propri empiti sentimentali dando loro la massima risonanza, ma con i mezzi più semplici. La parsimonia dei materiali di discorso è il vero segreto del suo stile.

Potremmo parlare di un manzonismo alquanto volgarizzato, e certo ignaro dei correttivi di ironia, ma ben percepibile nel criterio di mediare i moduli di un linguaggio formalizzato coltamente con l'informalità degli usi familiari. Del tutto postmanzoniana è peraltro la spregiudicatezza antiselettiva del lessico e della fraseologia. De Amicis indulge a termini e locuzioni smaccatamente fiorentineggianti, basti citare «buche» per buchi, «mele» per natiche, «far querciola», «far civetta», «come sta dell'occhio»; ma vi mescola piemontesismi stretti, «stanza da mangiare», o settentrionalismi tipici, come il frequente «mica»; si concede qualche volgarismo, nella parlata del legnaiolo padre di Coretti, «sagrestia!», «sacro Dio!»; soprattutto, fa largo spazio alla mimesi del gergo infantile, «lasciar andare una pacca», «ruminava già nella cappadoccia», «l'ha fatta bigia», «non ho mai visto una muffa compagna», «dopo aver beccato a scrocco», «darò le croste», «grandiglione», «fece gambetta»: gli ultimi tre esempi sono tratti dall'episodio più movimentato, la lotta tra Franti e Stardi. A compensare queste ineleganze provvede esclusivamente la patina letteraria diffusa in campo morfologico e fonetico: ricordiamo solo la sovrabbondanza di troncamenti e altri fenomeni simili d'indole eufonica, «iscuola», «ischerno», «isbaglio».

La novità e il pregio maggiori del linguaggio deamicisiano stanno però nella scorrevolezza sintattica. Lo scrittore non teme il ricorso agli anacoluti,

quello coi capelli rossi, che ha un braccio morto, e sua madre vende erbaggi,

mi lasciò l'impronta nera sulla manica, che mi ha fatto un gran piacere a vederla.

Ma il dato più caratteristico è una coordinazione per asindeto o polisindeto che assicura l'ordine lineare del periodo, anche se i suoi vari membri appaiono giustapposti, non connessi logicamente:

È il più alto e il più forte della classe, alza un banco con una mano, mangia sempre, è buono

stanno in una soffitta, suo padre va alle scuole serali a imparar a leggere, sua madre è biellese

faceva lezione nella chiesa delle carceri, che è un edificio rotondo, e tutt'intorno, nei muri alti e nudi, ci son tanti finestrini quadrati.

Una sintassi emotiva, insomma, che ferma e concentra un'impressione in ogni sintagma. La consecuzione si fa stringente nelle parti narrative, dove predomina il dinamismo rapido delle azioni verbali, «Io rimasi male, la rabbia mi sbollì, mi pentii»; le si affianca l'immediatezza dello stile nominale, «Che bellezza, che festa fu all'uscita! Tutti a scavallar per la strada, gridando e sbracciando, e a pigliar manate di neve e a zampettarci dentro come cagnolini nell'acqua», «Tornato a scuola, subito una triste notizia»; e il passaggio brusco dai tempi storici al tempo presente, «Franti lo buttò in terra; ma quegli su subito, e addosso daccapo, e Franti picchia come sur un uscio».

La velocità del fraseggiato non esclude però affatto, anzi viene compensata dagli indugi a motivazione affettiva: elevatissimo il tasso di qualificazioni patetiche, addirittura inflazionato l'aggettivo «povero»; giustificazione analoga ha la sovrabbondanza di deittici. Significativo inoltre lo spesseggiare di similitudini per lo più tratte dalla natura, a volte per sottolineare la drammaticità della situazione a volte per raggentirla o allietarla bonariamente:

bambini delle prime inferiori che non volevano entrare nella classe e s'impuntavano come somarelli

parenti che l'avevan venduto come una bestia

Le ragazze scapparono da tutte le parti come uno stormo di passeri

gli batte la mano sul collo come a un buon torello tranquillo

Fin da ieri sera vien giù a fiocchi larghi come fiori di gelsomino

coi denti stretti e coi pugni chiusi, paziente come un bove, ostinato come un mulo

Stardi socchiudeva gli occhi sotto quelle ruvide carezze come un grosso cane da caccia

poco mancò che gli rispondessi: «La riverisco» come a un uomo

parla in un certo modo, come se cantasse una canzone malinconica

Mangiavano in tutte le più strane maniere, come i conigli, i topi, i gatti, rosicchiando, leccando, succhiando

Mia madre, scappando, fece ancora scorrere una mano su quelle cento manine tese, come sopra una ghirlanda di rose vive.

Se le comparazioni appaiono adeguate alle risorse mentali di un ragazzino, sensibile è peraltro lo scrupolo con cui il diarista tende alla riproduzione mimetica del dialogato, differenziando le battute attribuite ai personaggi colti, come i maestri, da quelle dei personaggi popolari, come il giardiniere Giorgio, «Ma, dicevo, io, che cosa vale che impari a parlar lei se io i segni non li so fare? Come faremo a intenderci, povera piccina? Quello è buono per capirsi fra loro, un disgraziato con l'altro»; o il legnaiolo Coretti, «così si parla, sagrestia! Toccate qua! Viva i bravi compagni, e viva anche la scuola, che vi fa una sola famiglia, quelli che ne hanno e quelli che non ne hanno!». Notiamo peraltro che pure il padre di Enrico, in famiglia, adopera espressioni poco forbite, «Era venuto su da contadino, a furia di studio e di privazioni». Quanto al figlio e ai suoi amici, ovvio che appaiano accomunati anche nel modo di parlare.

L'omogeneità complessiva dell'impasto di linguaggio si realizza all'insegna d'una pseudospontaneità, che in realtà appare frutto evidente d'una calibratura studiatissima. La scioltezza della scrittura tende a coniugare impeccabilmente proprietà precisa e briosità animata. In *Cuore* De Amicis rafforza e affina il suo impressionismo percettivo, sorretto da una limpida tensione visiva. Da ciò la nettezza di linee dei bozzetti ambientali, come quello sulla visita a *L'asilo infantile*, atteggiato secondo i modi di una gentilezza tenera eppure non leziosa. Ma suggestivamente incisivi anche gli schizzi un po' più profilati delle rassegne di gruppo, *I miei compagni* oppure *Le maestre*. Vari ritrattini individuali poi sono assolutamente memorabili, per la sinteticità icastica di una tipizzazione ottenuta con pochi rapidi tratti: pensiamo alla maestrina dalla penna rossa, a Garrone, Derossi, Franti e altre figurette divenute meritamente famose. Scialbe invece le scarse pagine di analisi, anzi autoanalisi psicologica, come *Buoni propositi*.

La melodrammaticità per ragazzi

Nelle parti propriamente narrative, l'alacrità resocontistica si traduce nella tendenza alla drammatizzazione scenica. L'aneddoto viene spettacolarizzato, come in un melodramma in miniatura, raccontato con ritmi concisamente cronistici. Dapprima abbiamo un breve preludio ambientale, poi un riassuntino degli antefatti, quindi la scena madre, molto teatrale; infine, spesso, una chiusa brusca, quale sigillo effettistico. Per esempio, in *Una disgrazia* tutto converge sull'immagine del Direttore che solleva fra le braccia e mostra agli astanti il corpo di Robetti, rimasto ferito per salvare un compagno dall'investimento di un autobus; in *I feriti del lavoro* a venir focalizzato è il passaggio della barella con accanto «una donna con un bimbo in braccio, che pareva pazza, e gridava di tratto in tratto: "È morto! È morto! È morto!"»: la frase conclusiva suona «La folla era già passata tutta, e si vedeva in mezzo alla strada una lunga striscia di sangue».

Toni e tecniche spettacolari sono applicati anche nei «racconti mensili», che hanno tutti carattere drammatico. Qui però la responsabilità della scrittura è di un adulto, il maestro, che li dà da copiare agli allievi e che presumibilmente ne è l'autore. Degno di nota è il fatto che si tratti di componimenti in prosa, non in poesia; non meno significativo è il riferimento sistematico a uno sfondo d'attualità, non a un passato storico più o meno illustre. Lo svolgimento della narrazione è più disteso, e verrebbe fatto di dire più disinteressato: nel senso limitatissimo che il proposito edificante viene fatto emergere gradualmente e concentrato soprattutto nel finale, anche se proprio ciò serve ad avvalorarne l'effetto.

La situazione narrativa acquista così un sapore di suspense, in un clima di paura, pericolo imminente, inorridimento macabro. Vi si può scorgere un'influenza del naturalismo, depurata però di ogni gusto per la morbosità patologica e per il turgore espressionista; siamo piuttosto nell'ambito di un corposo realismo romantico, non timido nella rappresentazione degli strazi fisici come delle angosce tempestose, ma sostanzialmente castissimo. E si capisce: l'obbiettivo è sempre l'esaltazione degli atti di grande eroismo di cui si rivelano capaci ragazzi che han la stessa età dei compagni di Enrico, piccoli eroi invece delle virtù quotidiane.

Ecco allora il *clou* sapientemente preparato del *Tamburino sardo*:

«Perso molto sangue?» rispose il ragazzo, con un sorriso. «Altro che sangue. Guardi.»

E tirò via d'un colpo la coperta.

Il capitano diè un passo indietro, inorridito.

Il ragazzo non aveva più che una gamba: la gamba sinistra gli era stata amputata al di sopra del ginocchio: il troncone era fasciato di panni insanguinati.

Ecco in *L'infermiere di tata Cicillo* al capezzale dell'infermo moribondo:

Ma il malato s'andava sempre aggravando; il suo viso diventava color violaceo, il suo respiro ingrossava, gli cresceva l'agitazione, gli sfuggivan dalla bocca delle grida inarticolate, l'enfiagione si faceva mostruosa.

E in *Naufragio*:

Uno spettacolo tremendo si presentava intanto sopra coperta. Le madri si stringevano disperatamente al seno i figliuoli, gli amici si abbracciavano e si dicevano addio: alcuni scendevano sotto nelle cabine, per morire senza vedere il mare. Un viaggiatore si tirò un colpo di pistola al capo, e stramazò bocconi sulla scala del dormitorio, dove spirò. Molti s'avvinghiavano freneticamente gli uni agli altri, delle donne si scontorcevano in convulsioni orrende.

Nella loro melodrammaticità conclamata, questi racconti portano al culmine il programma di far familiarizzare i ragazzi con i fantasmi del sangue e della morte: come del resto han sempre fatto le fiabe d'ogni tempo e paese. Qui però prove di coraggio e gesti di valore appaiono esaltati nella loro sublimità ma assieme presentati come il risultato d'una scelta morale naturalissima: di modo che tutti i lettori possano e debbano sentirsi in grado di emularli. Perciò appunto la novella è impostata su un climax ascendente perentorio, in cui conta più il fatto conclusivo in se stesso che non la personalità di chi lo compie: la fisionomizzazione del protagonista ha la massima asciuttezza proprio per agevolare l'immedesimazione proiettiva più piena.

Come è noto, il risultato migliore viene tuttavia raggiunto dove il patimento fisico conta meno della sofferenza interiore: lo struggimento smarrito di un fanciullo durante un viaggio solitario in un paese lontano, estraneo, ostile. In *Dagli Appennini alle Ande* gli effetti di ardimento dell'amor filiale vengono estremizzati a oltranza dilatandoli nella durata temporale e soprattutto nella sconfinatezza spaziale. E il melodramma per ragazzi appare condotto secondo un'ottica soggettivizzante, proprio mentre adotta i moduli dell'avventura esotica:

Vagamente in quella mezza oscurità, egli vedeva miriadi di tronchi di tutte le torme, ritti, inclinati, scontorti, incrociati in atteggiamenti strani di minaccia e di lotta; alcuni rovesciati a terra, come torri cadute tutte d'un pezzo, e coperti di una vegetazione fitta e confusa, che pareva una folla furente che se li disputasse a palmo a palmo; altri raccolti in grandi gruppi, verticali e serrati come fasci di lance titaniche, di cui la punta toccasse le nubi; una grandezza superba, un disordine prodigioso di forme colossali, lo spettacolo più maestosamente terribile che gli avesse mai offerto la natura vegetale. A momenti lo prendeva un grande stupore. Ma subito l'anima sua si rilanciava verso sua madre.

La legge stilistica fondamentale consiste dunque in un'orchestrazione scenica del pathos, in chiave più svelta nelle pagine diaristiche, più fluentemente tesa nei racconti mensili. Molto diversa è la modulazione che il registro ultrapatetico assume nelle allocuzioni parentali, d'indole non narrativa ma puramente predicatoria: qui De Amicis si limita a enfatizzare le tecniche invalse di mozione degli affetti, con una ridondanza che si appoggia agli espedienti più scontati, ampollosità del periodare ipotattico, anafore a schiera, interrogative a risposta obbligata.

La scrittura sentimentalistica assume però anche una tonalità più lieve, quella dell'idillio, e più propriamente dell'idillio sociale. A venir rappresentate sono circostanze di contentezza, di festa partecipate coralmemente e perciò stesso proiettate in una dimensione di spettacolarità. Valga a esempio, in *Primavera*, la delicatezza delle impressioni auditive registrate mentre il maestro spiega:

si sentiva in una strada vicina un fabbro ferraio che batteva sull'incudine, e nella casa di faccia una donna che cantava per addormentare il bambino: lontano, nella caserma della Cernaia, sonavano le trombe. Tutti parevano contenti, persino Stardi. A un certo momento il fabbro si mise a picchiar più forte, la donna a cantar più alto. Il maestro s'interruppe e prestò l'orecchio. Poi disse lentamente, guardando per la finestra: «Il cielo che sorride, una madre che canta, un galantuomo che lavora, dei ragazzi che studiano... ecco delle cose belle».

«La bella stagione e la buona coscienza» collaborano qui a definire in pochi accenni uno stato di serenità operosa garbatamente idealizzato: a trasparirne è la visione di un'umanità in armonia con se stessa e con la natura, È l'appagamento coscienziale a donare la percezione della bellezza del vivere, quasi in una vibrazione all'unisono di gioiosità solidale. Ma ancora più significative sono le occasioni in cui la collettività organizzata statalmente festeggia la volontà buona dei cittadini migliori, e nel premiarli celebra la propria sollecitudine provvida. Qui la visione del Bello si cala nella disposizione cerimoniale, negli apparati coreografici, nell'accompagnamento musicale: ecco *La distribuzione dei premi ai ragazzi*, *La distribuzione dei premi agli operai*, l'assegnazione della medaglia al *Valor civile*. E la stilizzazione assume i connotati più palesi di una ritualità laica:

Erano settecento che cantavano una canzone bellissima, settecento voci di ragazzi che cantano insieme, com'è bello! Tutti ascoltavano, immobili: era un canto dolce, limpido, lento, che pareva un canto di chiesa. (...) Erano appena saliti i primi, quando si sentì di dietro alle scene una musica leggiadra leggiadra di violini, che non cessò più per tutta la durata dello sfilamento, un'aria gentile e sempre eguale, che pareva un mormorio di molte voci sommesse, le voci di tutte le madri e di tutti i maestri e le maestre, che tutti insieme dessero dei consigli e pregassero e facessero dei rimproveri amorevoli.

Né la dolcezza dei momenti di letizia idillica né la solennità religiosa delle cerimonie civili implicano però alcun abbandono estatico. Materiato di osservazioni fattuali, il linguaggio conserva l'alacrità consueta: per quanto effusivo suoni, non perde mai il suo ritmo serratamente prosastico. Le note diaristiche appaiono sottese da una tensione etico-psicologica che non prevede soste di quiete liricista, vale a dire concessioni a un soggettivismo languoroso. Nel mondo deamicisiano l'insegnamento e l'apprendimento sono aspetti diversi d'uno stesso impegno laborioso attraverso cui l'individuo realizza al meglio se stesso. La scrittura vuole tradurre lo sforzo costante di una lotta di tutti contro lo stesso nemico, l'inerzia morale.

Da ciò la frequenza delle metafore militaresche: gli scolari sono visti come i soldati di un esercito reclutato per vincere la battaglia santa dell'educazione nazionale. E come in tutti gli eserciti, decisivo per la vittoria è lo spirito di disciplina che ogni combattente è chiamato a dimostrare, non per obbligo esterno ma per consenso interiore. In questo senso, i brani più tipici di *Cuore* sono forse quelli in cui il ragazzo dà prova della sua capacità di superare le difficoltà, i disagi della sua condizione di esistenza quotidiana: così per esempio *Il mio compagno Coretti*, dove vediamo il figlio del legnaiolo fare i compiti mentre scarica un carro di legna, e nel frattempo accudisce la madre malata; oppure *In una soffitta*, dove Crossi studia seduto per terra, appoggiando i quaderni su una sedia; e tutti gli altri episodi che hanno a protagonisti Stardi, Precossi, Nelli.

Queste pagine possono avere minor rilievo icastico di quelle dedicate agli slanci di prodezza altruistica, poniamo, del generoso Garrone. Ma sono altrettanto e magari più funzionali allo scopo complessivo del libro: eccitare un sentimento emulativo attraverso l'ostensione sensibile di comportamenti tali da far sentire in debito di umanità nei confronti dei loro protagonisti. Al resoconto spetta di far vibrare tutta l'emozione virtuosa ingenerata da apologhi indiscutibilmente esemplari. Proprio perciò la verbalizzazione appare sovraccarica di pathos sì, ma sempre sotto controllo: lo si constata bene nelle tecniche di chiusura dell'aneddoto, nette e ferme.

La varietà dei suggelli apposti agli episodi è peraltro notevole, a seconda dell'indole del raccontino: *Una disgrazia* si conclude su una nota smorzata, «Uscirono, adagiarono il ragazzo nella carrozza, la carrozza partì. E allora rientrammo tutti nella scuola, in silenzio»; e così *La lotta*, dove Stardi «tranquillo e serio come sempre, disse a sua sorella: "Andiamo presto, che ci ho un problema di quattro operazioni"». In altri casi invece, e sono i più noti, la chiusa è effettistica: *La madre di Franti*,

Il Direttore guardò fisso Franti, in mezzo al silenzio della classe, e gli disse con un accento da far tremare: «Franti, tu uccidi tua madre!» Tutti si voltarono a guardar Franti. E quell'infame sorriso.

Re Umberto,

«No,» rispose Coretti, voltandosi bruscamente; «non gli ho dato nessuna supplica, io. Un'altra cosa gli darei, se me la domandasse...»

Tutti lo guardarono.

Ed egli disse semplicemente: «Il mio sangue».

Altre volte ancora la conclusione è di tipo gnomico: *I parenti dei ragazzi*,

Pare che li faccia tutti eguali e tutti amici, la scuola.

I soldati,

Intanto la banda del reggimento svoltava in fondo al corso, circondata da una turba di ragazzi, e cento grida allegre accompagnavano gli squilli delle trombe come un canto di guerra. «Bravi,» ripeté il vecchio ufficiale, guardandoci; «chi rispetta la bandiera da piccolo la saprà difender da grande.»

Un gioco delle parti ben calibrato

L'adozione della forma diaristica, a livello di mentalità se non di linguaggio infantile, comporta conseguenze rilevanti nei criteri di tipizzazione dei singoli personaggi e del loro inserimento in una rete organica di rapporti. Va sottolineato che un libro per ragazzi non a protagonista unico ma d'impianto corale era un fatto nuovissimo e poneva problemi tecnici tali da costituire addirittura una scommessa, una sfida. De Amicis intendeva infatti accentuare l'eterogeneità fisionomica dei ritratti per dare maggior risalto al processo di omogeneizzazione morale e civile effettuato dalla scuola.

Nello stesso tempo, doveva fare in modo che il piccolo lettore non si smarrisse fra tanti attori e comparse, individuandoli bene uno a uno e richiamandoli alla memoria con prontezza a ogni loro ritorno sulla scena.

Una prima differenziazione avviene sul piano biologico e riguarda sia l'aspetto corporeo sia l'interiorità psichica; l'età però, pur variando dagli otto anni del Muratorino ai quattordici di Garrone, ha un peso relativo. In campo fisico, Nelli è gobbo, Crossi ha un braccio paralitico, Precossi è esile, Garrone è robusto, Stardi è tozzo, Derossi è bello. In campo psicologico, entrano in gioco le varie dominanti caratteriali: Garoffi è un commerciante nato, Votini incarna la vanità invidiosa, Coretti è sempre allegro, Precossi è timidissimo, Nobis impersona l'alterigia superba, Franti la cattiveria irridente e gratuita.

Questi dati della costituzione fisiopsichica vengono correlati con la condizione socioculturale del ragazzo e della sua famiglia. Il diagramma è stratificato, su disparità di classe assai sensibili. A un estremo ci sono i benestanti, Derossi, Votini, Nobis; all'altro troviamo i poveri o poverissimi, Garrone, Precossi, il Muratorino, Coretti, Crossi: è a questi ultimi che l'onesto piccolo borghese Enrico pone attenzione particolare, così come d'altronde fa anche con i compagni biologicamente meno fortunati. Si è già detto che ai suoi occhi l'inferiorità di *status* economico è una realtà non modificabile, alla stregua dei fatti di natura: resta però il debito d'un risarcimento di ammirazione compunta per il maggior merito dimostrato da chi sa rimontare il proprio svantaggio d'avvio.

I vari incroci di queste coordinate rappresentative consentono di dar vita a una folla di figurette disegnate con vivacità sorprendente. Com'è ovvio, si tratta di caratteri, di tipi, piuttosto che personaggi a tutto tondo: ma ciò non significa che l'esecuzione sia meno accurata. D'altronde l'essenzialità del disegno è di grande vantaggio per la memorizzazione: quando il protagonista di un episodio si ripresenta, a distanza di tempo, basta citarne il tratto distintivo saliente, caso tipico Robetti, che è sempre «quello delle stampe che salvò il bimbo dall'omnibus».

Ovvio poi anche notare che queste sintesi definitorie attestano l'immutabilità dei lineamenti ritrattistici. Maschere o mascherine alquanto teatralizzate nella loro fissità, i ragazzi di *Cuore* non conoscono cambiamenti evolutivi veri e propri. Nondimeno la loro definizione iniziale viene arricchita, sfaccettata, reinterpretata, sia pure senza problematizzarla. Con molta duttilità infatti De Amicis sostituisce alla dinamica d'una maturazione progressiva quella di uno svelamento delle potenzialità positive insite nella natura, cioè nel cuore di ognuno. Votini è la vanità fatta persona, ma non resta indifferente quando si accorge di aver offeso senza volerlo la sensibilità altrui. Garoffi è attaccato al soldino, ma fa dono della sua preziosa collezione di francobolli a prova di pentimento per una malefatta accidentale. La personalità nativa non si smentisce, ma rivela un conflitto interno. Il punto è che questa dialettica trova sempre una soluzione moralmente felice. Nel corso dell'itinerario formativo il fanciullo non cambia indole come non muta *status*: però la sua coscienza migliora.

Il sistema di opposizioni distintive tra i personaggi si armonizza per tal modo pienamente: e nello stesso tempo resta inalterato. L'ostentazione di ottimismo etico non potrebbe essere più clamorosa. Resta il fatto che una lotta fra egoismo e altruismo, come quella sceneggiata nei rapporti interpersonali di *Cuore*, non può, per principio, avere un esito definitivo: ciò significherebbe che il Bene ha schiacciato per sempre il Male. Anche il nostro fiduciosissimo scrittore deve pur tenerne conto. La sua soluzione è affidata alla presenza di due coppie antitetiche, collocate al centro del reticolo di personaggi.

Da una parte abbiamo Garrone, ragazzo povero, robusto ma non bello, privo di un'intelligenza brillante ma ricco di una carica di umanità superiore; accanto a lui Derossi, benestante, affascinante, superdotato intellettualmente e di gran cuore. Dall'altra parte sta Nobis, figlio d'un gran signore ma altezzoso e arido; gli si affianca Franti, presumibilmente di bassa nascita e malvagissimo. Tra i componenti del quartetto si instaura un gioco di risposnde simmetriche studiatamente equilibrato.

Efficacissima è la caratterizzazione di Franti, che riprende l'archetipo del *vilain* trasponendolo a livello infantile ed estremizzandolo sino a farne l'emblema d'una furia trasgressiva illimitata quanto immotivata. De Amicis ha voluto darci un'immagine del Male nella sua assolutezza gratuita; e per renderla più inquietante ha attribuito al piccolo teppista una sola attitudine sentimentale superstite, il gusto dell'oltraggio, dell'irrisione provocatoria. Proprio da ciò d'altronde vien fatta discendere la durezza delle reazioni suscitate da un comportamento che inevitabilmente conduce Franti da una sconfitta all'altra, sino all'espulsione dal corpo sociale.

Meno incisivo il profilo di Nobis, che però ha un'importanza strutturale non minore. L'alterigia di classe viene infatti indicata come un difetto non redimibile e da condannare senza appello: a una paterna del maestro, Nobis, «ch'era stato a sentire col suo solito sorriso sprezzante, rispose freddamente: "No, signore". "Sedete," gli disse il maestro. "Vi compiango. Siete un ragazzo senza cuore"». Nel lessico deamicisiano non potrebbe esserci verdetto più inequivocabile. Anche Nobis, come Franti, non fa parte della comunità dei ragazzi di cuore.

Certo, Franti ne viene scacciato fisicamente, rinchiudendolo nell'ergastolo; Nobis invece se ne autoesclude moralmente, ma continua a esservi inserito. Significativo resta tuttavia il pareggiamento coscienziale tra il figlio d'un «gran signore» e quello d'una povera donnetta: l'istinto antisociale si annida ovunque e non è possibile averne ragione, né in sede di affetti familiari né di persuasione educativa: non ci riesce la madre di Franti così come il padre di Nobis; e anche l'istituzione scolastica fallisce lo scopo.

L'altra coppia che assolve una funzione centrale nel sistema dei personaggi è quella formata dai più dotati di sentimenti altruistici. Esempio sullo stereotipo del gigante buono, il ritratto di Garrone mostra nondimeno una realistica di tratti, alonata di simpatia cordiale: la testa rapata, gli abiti stretti, l'appetito permanente, l'impetuosità spiccia con cui svolge la sua parte di protettore dei deboli. L'immagine del torello mansueto ha certo un sapore oleografico, e anche paternalistico; a dare qualche spessore all'effigie provvede tuttavia l'intensità desolata del patimento manifestato da Garrone alla morte della madre: sagacemente, il perfido autore riserba proprio a lui questa prova suprema del dolore.

Dove poi la bravura ritrattistica di De Amicis eccelle davvero è nel caso Derossi. L'impresa era delle più difficili: suscitare un sentimento di ammirazione incondizionata nei confronti di un «primo della classe», personaggio proverbialmente stimabile ma poco amabile. Eppure lo scrittore vi riesce, proprio assommando in lui tutti e solo i tratti dell'uomo ideale, il *kalòs kai agathòs* degli antichi. Appunto ciò rende impossibile non subire il suo fascino e riconoscere la sua superiorità, come infine capisce anche l'invidioso Votini. È ancora un ragazzo, Derossi, ma non è un essere perfettibile ulteriormente, è già perfetto: pone chiunque di fronte alla necessità di prendere atto dei propri limiti, ammettendo che ci sono al mondo persone di fronte a cui non si può non sentirsi inferiori.

A fronte del duo Nobis-Franti, la coppia Garrone-Derossi vuol ricordare che il solidarismo altruista alligna paritariamente a tutti i livelli della scala sociale: Derossi, figlio di un negoziante, simboleggia la borghesia, Garrone la classe operaia moderna. Nei confronti di quest'ultimo personaggio, allo scrittore è stato imputato un atteggiamento filisteo: tanti attestati di lode, ma nessun rincrescimento all'idea che il suo destino sia solo di ripetere il mestiere del padre, ferroviere. Vero; ma va ribadito che *Cuore* intende esprimere un atto di fiducia nella capacità della borghesia postrisorgimentale di esercitare la sua funzione dirigente su basi egemoniche, catturando il consenso dei ceti subalterni a un sistema di valori condivisibili perché impostati sulla pari dignità di tutti i cittadini: senza per questo metterne in discussione i diversi ruoli di responsabilità né tanto meno la diseguaglianza delle condizioni di vita. L'intero sistema dei personaggi infantili è orientato su questa premessa.

L'apologia degli intellettuali di base

Lo stesso si può dire per le figure parentali, che peraltro sono meno rilevate rappresentativamente: De Amicis non ha voluto che soverchiassero con la loro presenza quella dei figlioli. I familiari di Enrico sono semplici silhouette delineate quasi soltanto dalle notazioni parentetiche che appongono al diario del ragazzo. Un'unica scena di intimità domestica ha luogo, protagonista la sorella, preoccupata per le difficoltà economiche in cui crede che il padre si trovi: ma l'episodietto, pur plausibile, ha una sola vibrazione toccante nel finale, con il «gran piacere» e insieme la «gran tristezza» provati da Enrico nel ricevere il regalo che desiderava, e cui aveva dichiarato di rinunciare come uno spreco di soldi inopportuno.

Quanto al resto, abbiamo l'ipotiposi della *mater dolorosa* di Franti; la facilità appendicistica della storia del padre di Crossi, finto emigrato in America ma in realtà carcerato per un omicidio del tutto preterintenzionale; il miracolismo della conversione al lavoro e agli affetti del padre di Precossi, redento dall'alcolismo per effetto dei successi scolastici del figlio disamato, maltrattato: e mettiamo pure all'attivo dell'aneddoto un'altra notazione psicologica acuta, relativa a «una certa meraviglia stupida, poi un dolore accigliato, infine una tenerezza violenta e triste» che l'uomo prova nel prender coscienza dei suoi torti. Ma un'autentica vivacità macchiettistica va riconosciuta solo al padre di Coretti, con la sua esuberanza e soprattutto la trovata istrionessa della carezza data al figlio con la mano ancora calda per esser stata stretta da quella di re Umberto.

Pur celebrata altamente come istituto primario della convivenza umana, in concreto la famiglia trova poco spazio nella narrazione. Vero è che a venir rappresentate sono soprattutto le angustie in cui la comunità domestica versa, fra le classi popolari. Ma i ruoli parentali sono definiti nel pieno rispetto delle convenzioni; non emerge alcuna traccia di dissenso tra i coniugi; e l'unico caso di indegnità nel comportamento verso i figli è quello del padre di Precossi, largamente riparato però, come s'è detto. Per compenso, la crisi della famiglia emerge con forza drammatica nei racconti mensili: il *Piccolo patriota padovano* è stato venduto «come una bestia» a una compagnia di saltimbanchi che lo percuotono e affamano; la *Piccola vedetta lombarda* è un trovatello; il padre dell'*Infermiere di tata* è emigrato in Francia; la madre del Marco di *Dagli Appennini alle Ande* è emigrata in Argentina; il Mario di *Naufregio* rimpatria dall'Inghilterra dove gli sono morti i genitori, mentre Giulietta vi era stata mandata da sola, presso una zia abbiente; infine il *Piccolo scrivano fiorentino* si rovina la salute per aiutare il padre nel suo secondo lavoro notturno.

Lo scarso rilievo concesso alle figure parentali ha d'altronde una motivazione ulteriore nel proposito di valorizzare al massimo il ruolo dei maestri e maestre. Come agli allievi, così agli insegnanti viene dedicata una presentazione di gruppo, cui si accompagnano i vari ritrattini individuali. Analoga è la tecnica, volta a ottenere una tipizzazione marcata con la maggior economia di tratti: valga il caso della maestrina dalla penna rossa, dove un semplice attributo pittoresco basta a dare un tratto di vivacità indelebile al personaggio.

Bisogna però aggiungere che qui le differenze caratteriali e comportamentali hanno minor peso di quanto accada fra i ragazzi, perché tutti i maestri appaiono pienamente accomunati dallo spirito di sacrificio e dall'affetto fervido per gli allievi: l'ex maestra di Enrico, quella che tossisce sempre, muore in sostanza sul lavoro. Una diversità sta solo nel fatto che le maestre fanno mostra della loro tenerezza materna, mentre i maestri tendono ad atteggiarsi più virilmente: così è per l'insegnante attuale di Enrico, che costituisce la presenza più assidua anche se non la più efficacemente connotata. Un altro dato poi che li pareggia è l'indigenza, anzi la vera e propria povertà, come la constatiamo fra l'altro quando Enrico si reca nella «povera camera, mezz'oscura» dove giace il suo maestro malato; oppure quando accompagna il padre in visita al suo vecchio maestro d'un tempo, che ha fatto addirittura sessant'anni d'insegnamento. Inutile sottolineare ancora che l'insistenza su questa condizione di disagio economico vuole far risaltare per contrasto la dedizione di cui tutti danno prova.

In effetti una chiave di volta di *Cuore* sta nella sacralizzazione della figura del maestro, come sacerdote d'una chiesa laica, ordinata dallo stato. Sacrilego non portargli reverenza, disumano non ricambiarne l'amore. Certo, la sua autorevolezza ha e non può non avere anche un aspetto disciplinare: il caso del giovane maestro supplente dimostra che l'officiante deve saper incutere

rispetto ai fedeli. Ma ciò appunto conferma l'alta qualità di doti umane necessarie per espletare la missione educativa. E De Amicis generalizza il riconoscimento encomiastico al di là dell'orizzonte d'esperienza del piccolo diarista: oltre ai maestri delle elementari dell'obbligo, nelle pagine del libro sono convocati quelli dei ciechi, dei sordomuti, dei carcerati, delle serali; mentre il bozzetto particolarmente limpido della visita al maestro del padre allunga a ritroso nel tempo una galleria di ritratti concepiti quasi come icone.

È impossibile sottovalutare la novità coraggiosa di una presa di posizione simile. Lo scrittore non indica alla venerazione pubblica la figura del grande uomo di cultura, dell'artista prestigioso, ma l'immagine collettiva d'una categoria di intellettuali di base, gli umili lavoratori della scuola, indicata come decisiva per l'acculturazione del paese. In *Cuore* non compare il nome di alcuno scrittore, antico o recente: le sorti dell'umanesimo moderno appaiono affidate alla schiera anonima dei docenti elementari. Di passata, aggiungiamo un'osservazione utile per chiarire ulteriormente l'atteggiamento di De Amicis verso le glorie patrie: all'assenza di omaggi per la gente di lettere fa riscontro la celebrazione se non la beatificazione dei politici e statisti costruttori dell'Italia unita: Cavour e Vittorio Emanuele II affiancati ecumenicamente a Garibaldi e Mazzini, oltre all'Umberto I vivente e regnante.

Il tempo dell'affiatamento corale

Resoconto d'un processo di socializzazione in forma educativa di durata annua, *Cuore* regola e scandisce il flusso cronologico degli eventi su cesure a forte valenza pubblica: la percezione del tempo che il libro fornisce è quella propria di una collettività ben organizzata. Non per nulla la dimensione temporale delle note diaristiche, il 1881-1882, acquista significato storico attraverso il riferimento a due fatti esterni di rilievo nazionale: il 17 gennaio viene ricordato il quarto anniversario della morte di Vittorio Emanuele, il 3 giugno è registrata la morte di Garibaldi.

L'arco cronologico della narrazione viene poi segnato dalle date ufficiali di inizio e fine dell'anno scolastico, lunedì 7 ottobre 1881 e lunedì 10 luglio 1882. All'interno di questo periodo De Amicis, com'è noto, cancella le festività religiose, Natale e Pasqua: e ciò non fu senza scandalo. Lascia solo sussistere la ricorrenza triste del giorno dei morti, recepitibile anche dalla mentalità laica; ma l'accompagna a quella del Carnevale, d'indole lieta e del tutto aconfessionale. Le note sono raggruppate per mensilità; il passaggio delle stagioni viene segnalato ogni volta da un brano apposito, la prima nevicata, l'azzurreggiare della primavera, la calura dell'estate: questi rinvii alla ciclicità meteorologica valgono a imprimere una sanzione di naturalità alla delimitazione dell'annata scolastica, come il tempo dello studio cui succederà, nei mesi estivi, il tempo del meritato riposo - che però esula dai confini della rappresentazione.

In effetti la gran maggioranza dei resoconti riguarda avvenimenti o situazioni o personaggi collegati alla vita d'uno scolaro, sia per le ore passate in classe sia anche per quelle trascorse fuori. E più delle giornate di vacanza, acquistano spicco le ricorrenze dei riti di premiazione: i primi due sono in tono minore e si svolgono in aula, a beneficio di Stardi, *La volontà*, e di Precossi, *Un premio ben dato*; più avanti intervengono le vere solennità, in luogo pubblico, *La distribuzione dei premi*, *La distribuzione dei premi agli operai*, *Valor civile*.

Inserite in questo sistema di scomparti temporali, le note diaristiche si compongono in un ordine fittamente segmentato e fluidamente ininterrotto. Il loro tempo interno ha tuttavia indole diversa: accanto a quelle che registrano i fatti di giornata ve ne sono altre di tipo riassuntivo, o che presentano un ritratto biografico o descrivono una situazione ambientale. Si verificano così delle infrazioni alla linearità cronologica; e si costituisce un qualche tessuto di accadimenti intercorsi prima dell'avvio della narrazione. Enrico ha un passato, sia pur esile; e più di lui ce l'hanno altri personaggi, bambini o adulti. Entra allora in funzione la memoria, che attualizza il passato: cosa importante, poiché la permanenza del ricordo è elemento costitutivo della vita del cuore: attraverso di esso si perpetua infatti la gratitudine.

Il concetto è tematizzato a più riprese, e trova concretezza emblematica nel calamaio di legno, scolpito «con lunghissima pazienza» dal padre di Crossi per farne dono al maestro che gli ha insegnato a leggere e scrivere, in carcere: vi è inciso «Al mio maestro - Ricordo del numero 78 - Sei anni!». L'area della reminiscenza si allarga poi con la commemorazione dei grandi defunti, da Cavour a Vittorio Emanuele; mentre a loro volta i racconti mensili spezzano l'unità cronologica del tempo diaristico riportandoci all'età eroica delle guerre d'indipendenza. Non si retrocede però al di là del Risorgimento: nessun rimando viene effettuato alla storia romana o medievale o rinascimentale.

Le varie forme di recupero del nesso fra presente e passato non inducono dunque fratture profonde in un orizzonte temporale molto incentrato sulla contemporaneità. Quanto al futuro, la struttura diaristica non consente di inoltrare lo sguardo oltre il termine della narrazione, e nemmeno di anticiparne gli svolgimenti durante il suo decorso: il tempo della scrittura è molto ravvicinato a quello dell'azione. Solo una volta accade che il padre di Enrico profetizzi l'avvenire del figlio e dei suoi compagni meno abbienti, *Gli amici operai*: l'uno andrà al ginnasio, gli altri all'officina o alla bottega. Ma si tratta di un pronostico generico, e non difficile.

All'assenza di prolessi sia esterne sia interne fa peraltro riscontro l'abbondanza dei sintomi, i cenni preparatori destinati a far presagire come andranno le cose a questo o quel personaggio: che sarà sempre in coerenza, peraltro, con le sue caratteristiche temperamentali. A lettura ultimata, traspare così un reticolo di connessioni che rinsaldano il *continuum* discorsivo nelle sue varie linee di scorrimento. Nel passare del tempo, ogni ragazzo conferma e potenzia il suo modo particolare di ottemperare alle norme etico-civili comuni a tutti: con l'effetto di un'integrazione sempre maggiore nella piccola comunità scolastica.

Bruscamente inattesa arriva però la notizia conclusiva: Enrico non rivedrà più i suoi compagni perché il padre dovrà trasferirsi, per ragioni di lavoro, in un'altra città. L'insorgere di questa circostanza imprevedibile e irrimediabile fa assumere al diario dell'annata appena giunta a termine il carattere del resoconto di un'esperienza esistenziale ormai fissata per sempre. È finita la stagione della fanciullezza, come età dell'apprendistato di vita. L'irrobustimento interiore che il protagonista ne ha tratto si misura appunto sulla malinconia ma anche la fermezza con cui affronta il dolore della separazione dagli amici, dai maestri, da tutti coloro che lo hanno aiutato a farsi grande. Ma la legge del vivere impone ferite continue ai legami che stabiliamo con i nostri simili. E diventare adulti significa imparar a reagire alle perdite subite, accingendosi a ricostituire rapporti solidaristici nuovi sulla memoria sempre attuale dei vecchi.

Tra casa, strada e scuola

Il coordinamento armonioso delle volontà individuali promosso dall'istituzione scolastica trae forza dall'ambientazione di *Cuore* non su uno sfondo paesano ma in una grande città del Settentrione più sviluppato modernamente. La Torino di De Amicis ha una riconoscibilità puntualizzata attraverso molti riferimenti a vie, piazze, località effettuali. Nondimeno lo scrittore evita di colorire troppo il quadro urbanistico: lo scenario del libro è sì *una* città determinata, ma in quanto esemplifichi *la* città, come insediamento affollato d'una moltitudine eterogenea: un luogo dunque in cui tutti gli aspetti della vita di relazione si intensificano, e al moltiplicarsi dei fattori di contrasto, delle spinte disgregatrici si contrappongono gli incentivi alla comprensione e collaborazione reciproca.

Certo, la campagna non è lontana: basta prendere l'omnibus per arrivare alla Gran Madre di Dio, alle colline dove Enrico fa una bella gita con gli amici; lì vicino c'è Chieri, dove i Bottini andavano in villeggiatura. A venir messo a fuoco è però essenzialmente il centro cittadino, non la periferia. Vi risiede una popolazione etnicamente omogenea, tutti torinesi: l'arrivo di un ragazzo calabrese nella scuola di Enrico costituisce un avvenimento. A questa uniformità fa tuttavia riscontro la diversificazione profonda dei livelli sociali, testimoniata dalle collocazioni abitative:

famiglie abbienti e disagiate convivono nello stesso palazzo, ma le prime ai piani bassi, le seconde a quelli alti, nelle soffitte. I benefattori devono solo fare le scale per recarvisi.

Non è superfluo sottolineare che lo scrittore descrive, sia pure per stilizzazioni rapide, solo gli alloggi più poveri: il buio abbaino dove Crossi fa i compiti inginocchiato davanti a una sedia; l'altro sottotetto, ingombro di arnesi da lavoro, in cui vive il Muratorino; il negozio di legnami di Coretti, col retrobottega che fa da cucina e «stanza da mangiare», e un'«altra camera piccola» col letto dei genitori; poco meglio è la stanza monacale che ospita il maestro malato. Quanto alla casa di Enrico, è priva di connotati riconoscibili: deve solo rappresentare un tipico appartamento borghese, accogliente ma anonimo, con una «sala da desinare» e finestre aperte su una grande piazza, probabilmente piazza Statuto; il ragazzo ha la possibilità di ricevervi gli amici per studiare e giocare, come accade più volte.

In questo modo casa Bottini si configura come una sede di familiarizzazione amichevole con i ragazzi conosciuti a scuola, specie i più indigenti. Ma gli abitati domestici non costituiscono la dimensione prevalente, nel libro. Maggior incidenza è assegnata agli spazi pubblici, sia in esterno sia in interno. Parecchi episodi hanno per teatro la strada, a partire dal primo, *Una disgrazia*, e poi *Lo spazzacamino*, *I soldati*, *Vanità*, *Una palla di neve*, *I feriti del lavoro*, *L'ultimo giorno di carnevale* e altri ancora. Sito eminentemente urbano, la strada è un luogo aperto, dove ci si incontra e ci si mescola, tra persone note e sconosciute, e si impara a comportarsi, verrebbe fatto di dire, con urbanità verso qualsiasi passante: così ammonisce una fra le più interessanti annotazioni paterne. D'altronde tutto ciò che accade per strada si costituisce come spettacolo, agli occhi dell'osservatore più o meno occasionale: e offre dunque opportunità propizia per un resoconto in chiave di teatralità, secondo la predilezione di *Cuore*.

Luogo deputato dell'azione narrativa è però, naturalmente, un interno istituzionale: l'aula scolastica della Sezione Baretta. E qui, la descrizione ambientale è del tutto abolita: il locale dove Enrico e i suoi compagni studiano vuol essere inteso come un semplice contenitore spoglio, che conta solo per la funzione di ospitare un gruppo di ragazzi straniati dai rispettivi ambienti domestici e chiamati ad affiarsi nel processo di apprendimento gestito dal maestro. Proprio l'assenza di attributi fisici esalta la spiritualità del luogo; lo stesso accade per gli altri edifici in cui viene svolta attività educativa. Non per nulla la scuola dei prigionieri è collocata fra i muri «alti e nudi» della chiesa delle carceri.

Per compenso, De Amicis si abbandona al descrittivismo nelle occasioni di solennità cerimoniale, al chiuso o all'aperto: il teatro Vittorio Emanuele per i premi ai ragazzi delle elementari e, tempo dopo, agli allievi delle serali; il cortile del Palazzo di città per la medaglia al valor civile al ragazzo che ha salvato un compagno dalle acque del Po. A esprimersi è ora un cronista con i sensi tesi a cogliere le impressioni visive e auditive sollecitate da un vero e proprio spettacolo: sia nell'apparato scenografico degli addobbi sia nelle musiche e i canti sia nella coreografia simbolica, come la sfilata dei fanciulli rappresentanti le regioni d'Italia; dalle autorità raccolte sul palcoscenico, lo sguardo è poi pronto a volgersi alla platea, per cogliervi l'esultanza spontanea di una folla varia e vivace, convenuta come a una festa, una recita, tanto da poter dire che anche il cortile «Pareva un teatro».

Ad allargare indefinitamente i confini d'una localizzazione molto connotata in senso municipalistico provvedono poi i racconti mensili. È vero che il loro sfondo geografico è per lo più solo accennato in maniera sfumata; e il riferimento al luogo di nascita del protagonista non sempre è significativo in proposito, giacché l'azione si svolge altrove. Ma comunque l'effetto è di rendere più ariosi gli scenari, evocando paesaggi e genti e circostanze remoti dall'orizzonte di vita degli scolaretti torinesi. Particolarmente significativa in proposito è la ricorrenza dell'ambiente marino, a contrasto forte con quello di una città molto terricola come Torino: *Il piccolo patriota padovano* e *Naufragio* si svolgono su un bastimento; la traversata dell'oceano ha parte decisiva in *Dagli Appennini alle Ande*. Il più ampio dei racconti drammatizza col maggior fervore, anche a costo di incongruenze bizzarre, lo spaesamento conturbato d'una lontananza vertiginosa dalla casa e dalla

patria. Ma lo scopo è di glorificare la forza di un impulso d'amor filiale che non concede cedimenti alla nostalgia per la residenza nativa.

Un intreccio per frammenti coordinati

Fortemente centripeto pur nella sua mobilità, il sistema di riferimenti spaziotemporali esalta la compattezza di una struttura romanzesca quanto mai esposta ai rischi di dispersione. Lo scrittore persegue un effetto di totalità rappresentativa, in chiave di armonia corale. Lo scopo però non viene realizzato mediante una ramificazione dell'intreccio, di tipo appendicistico, ma al contrario con la disgregazione della trama in una somma di episodi molto singolarizzati, che si innestano, derivano, si affiancano gli uni agli altri conservando la loro autonomia: in effetti, ognuno ha diritto a una sua titolazione separata. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, l'impianto diaristico preserva sì l'univocità dello svolgimento resocontistico, non però in senso mononucleare: favorisce anzi la frantumazione del resoconto in una pluralità di tessere combinate a mosaico.

L'originalità compositiva del libro è il frutto della maestria ingegneresca con cui De Amicis stabilisce i legami di interdipendenza reciproca fra novelle e novelline dotate ciascuna di senso compiuto. In *Cuore* non vi sono parti più indispensabili di altre: ma tutte appaiono coordinate in un organismo narrativo saldamente disarticolato. Il criterio dell'unità nella varietà trova qui applicazione spiccatamente efficace.

L'assetto esterno consta di settantaquattro resoconti diaristici, cui si aggiungono diciassette notazioni parentali e nove racconti mensili, che possiamo definire narrazioni di secondo grado. Il totale è di cento unità discorsive, come nel *Decamerone*, quasi il proposito fosse stato di comporre una sorta di *Decameroncino* del cuore: ma a tenerle insieme non è una cornice esterna, è un procedimento coesivo più stringente. I pezzi sono distribuiti equilibratamente, con una media di poco più d'una decina per ognuno dei nove mesi del diario, salvo per il luglio, che comprende poche giornate, e il maggio, che ha poche titolazioni ma include *Dagli Appennini alle Ande*. Ogni capitoletto è dedicato a un argomento unitario e autoconcluso: non ve ne sono che trapassino da una giornata all'altra. Le variazioni di lunghezza non sono eccessive, oscillando sulla misura del paio di pagine. I contenuti tendono dunque a esser posti sullo stesso piano: tutti corrispondono a momenti d'esperienza vissuti dal diarista con intensità analoga, anche se la loro importanza oggettiva è dissimile.

Sole eccezioni vistose, *Il maestro di mio padre* e, un po' meno ampio, *La sordomuta*. Analogamente, i racconti mensili si sviluppano all'incirca per una decina di pagine l'uno, tranne il breve *Piccolo patriota padovano* e il lunghissimo *Dagli Appennini alle Ande*. Se guardiamo quindi all'estensione dei brani, a venir particolarmente segnalato nel corso del libro è un *exemplum* di amor filiale, inserito nella serie dei racconti; mentre nelle pagine diaristiche l'attenzione è richiamata su due episodi in cui si espande la riconoscenza di due genitori, due padri, per l'operato dei maestri. Ciò valga a confermare la meticolosità con cui De Amicis contrappesa ogni aspetto della compagine testuale. Bisogna però aggiungere che tutti i racconti mensili, sia per la loro misura sia soprattutto per l'autorità della voce affabulatrice, pongono accentuatamente in risalto la prova di virtù dei vari protagonisti. La tipologia dell'eroismo infantile sciorinata da *Cuore* prevede tre casi di generosità patriottica (*Il piccolo patriota padovano*, *La piccola vedetta lombarda*, *Il tamburino sardo*), quattro di abnegazione familiare (*Il piccolo scrivano fiorentino*, *L'infermiere di tata*, *Sangue romagnolo*, *Dagli Appennini alle Ande*), due di coraggio civile (*Valor civile*, *Naufragio*). Il calcolo delle proporzioni è evidente.

Per parte loro, le notazioni in forma epistolare dei parenti di Enrico correggono, integrano o anche introducono la trattazione di argomenti che il piccolo diarista non saprebbe padroneggiare. Nel sistema di equilibri interni di *Cuore*, la prevalenza dell'ambientazione scolastica viene compensata affidando le funzioni propriamente didascaliche non tanto ai maestri quanto ai membri della famiglia. Il primato spetta, com'è ovvio, al padre, cui toccano dieci interventi, oltre a due di

poche righe posti direttamente in calce alle rispettive notazioni del figlio; tre sono dedicati all'istituzione scolastica, tre a temi sociali, due al patriottismo, uno al senso civico, uno alla figura materna. La madre discetta per due volte sulla religiosità, una volta sull'infelicità fisica, una sulla povertà, una sulla scuola e una sulla figura paterna. La sorella interloquisce in una sola occasione, per fare l'apologia dell'amor sororale, come lei stessa lo incarna nei confronti del fratello.

La serie di messe a punto investe dunque l'intera costellazione di valori deamicisiana. Siamo sul piano degli enunciati ideologici. A dar loro concretezza di riferimenti personali provvedono però i parenti stessi nel proporsi come esempi viventi di ossequio alle virtù che celebrano. Un'impudicizia simile non può non apparirci scostante. Ma in *Cuore* la buona coscienza tende spesso all'esibizionismo narcisistico, per un moto psicologicamente nient'affatto inattendibile. Che poi anche in questo caso lo scrittore calchi la mano a oltranza, è del tutto scontato.

Il gioco di risposdenze e incastri, variazioni e riprese attinge, come prevedibile, la maggior intensità negli episodi diaristici. Non è facile darne una tipizzazione, perché spesso gli spunti di discorso sono polivalenti e l'aneddoto può esser rubricato sotto diverse categorie. Più che sui filoni tematici, molto coimplicati, si può semmai fermare l'attenzione sull'assiduità di presenza dei personaggi, giacché la loro definizione caratteriale è un elemento di fissità ricorsiva nell'intricato microcosmo del libro. Abbiamo peraltro già sottolineato che il diarista non ha vera fisionomia protagonista: in effetti, sono poche le pagine in cui svolga una parte non puramente testimoniale ma almeno di comprimario; e pochissime quelle in cui regga da solo la scena, *Buoni propositi*, *Convalescenza*.

Garrone invece ha un ruolo di rilievo, anche se non sempre esclusivo, in almeno otto casi: *Il mio amico Garrone*, *Un tratto generoso*, *Il protettore di Nelli*, *Una palla di neve*, *Il maestro supplente*, *Il vaporino*, *Il muratorino moribondo*, *La madre di Garrone*, *L'ultimo esame*. Poi c'è un manipolo di compagni di classe che reiterano in più occasioni la loro presenza: li conosciamo ormai tutti, Derossi, Coretti, Garoffi, Precossi, il muratorino, Votini, Stardi, e i «cattivi» Franti e Nobis. In più, qualche ragazzo estraneo alla scuola, che compare una sola volta, come il piccolo spazzacamino e il pagliaccetto veneto. La situazione è analoga per il gruppo di episodi in cui è un adulto ad imporsi all'attenzione ammirata di Enrico: in primo luogo il maestro, e con lui la maestra dalla penna rossa e la maestra in cattiva salute; assieme, alcuni parenti degli allievi, i padri di Nobis, di Precossi, di Coretti, di Crossi, e la madre di Franti. Presenze isolate, ma significative, sono quelle di un eroico pompiere e del ricco signore che beneficia la bambina smarritasi nel corteo carnevalizio.

La numerosità dell'elenco basta per dare conferma di un dato essenziale: la disposizione della materia non è funzionalizzata a seguire il processo di crescita interiore di uno o più personaggi, ma piuttosto a rappresentare l'intreccio dei loro rapporti su un piano di sincronia, lungo la durata dell'anno scolastico. Alla preoccupazione di raccordare organicamente i tasselli del mosaico non corrisponde quella di delineare un asse di sviluppo narrativo per passaggi dall'essere al divenire. Il dinamismo d'una trama mobilissima tende a coincidere con la descrizione di uno stato esemplare della convivenza interpersonale, quale si realizza nelle tensioni omologatrici sollecitate dagli educatori negli educandi. E su questo piano sappiamo che a De Amicis basta replicare di volta in volta una meccanica infallibile di causa e effetto: l'insegnamento dei maestri è così persuasivo da galvanizzare le risorse migliori degli allievi.

Vero è tuttavia che la compagine di *Cuore* obbedisce a un altro criterio ordinativo: l'allargamento prospettico. L'orizzonte del resoconto si espande man mano, aprendosi alla registrazione di fatti non connessi direttamente alle esperienze vissute in prima persona dal protagonista. Nei primi mesi, prevalgono le note relative a figure e aspetti della vita di classe o di famiglia; poi, tra febbraio e marzo ma ancora più da aprile, Enrico prende a soffermarsi su vicende e circostanze estranee alla sua cerchia ambientale: ecco allora per esempio *Il prigioniero*, *L'ultimo giorno di carnevale*, *I ragazzi ciechi*, *L'asilo infantile*, *L'incendio*, *La sordomuta*.

Ormai ben radicato nell'istituzione scolastica, il diarista si fa più disponibile all'ascolto dei messaggi che gli provengono dalla realtà esterna: sta socializzandosi insomma, sta preparandosi al

vero e proprio ingresso nel mondo di quelle responsabilità adulte che per intanto non gli compete ancora assumere. In questa chiave va letta l'importanza prioritaria che la struttura narrativa assegna al consolidamento dei legami di colleganza, amicizia, affetto tra Enrico e i suoi compagni. Il loro impegno crescente di solidarizzazione reciproca vale a presagio, a premessa della volontà di affratellarsi, in futuro, con i loro concittadini.

Frequentando la scuola, i ragazzi della Sezione Baretta hanno imparato a conoscersi, a stimarsi, a volersi sempre più bene. Giorno per giorno, hanno appreso a sentirsi inseriti in un organismo collettivo che faceva appello alle energie di ciascuno per spinger a superare tutti insieme le prove che l'esistenza impone, agli scolari di oggi come agli uomini di domani. L'insegnamento essenziale loro impartito sta nell'afflato comunitario che traspira da ogni pagina del libro, sempre identico, con la medesima intensità. Finito il tempo delle lezioni, si tratterà poi di trasferire nelle relazioni sociali questo stesso spirito di egualitarismo coscienziale, in cui si annullano le differenze di classe come le disparità caratteriali.

La tensione unanimistica trova però un limite nelle separazioni che di necessità interrompono i rapporti dell'io con gli altri. E se ogni separazione è dolore, la vita predispone a ogni individuo le occasioni di affanno. La gioia del trovarsi insieme non è scompagnabile dalla tristezza di allontanarsi da coloro che ci sono stati cari. *Cuore* ce ne fa avvertiti subito, giacché l'inizio stesso dell'anno scolastico è velato dal rammarico di aver dovuto lasciare i vecchi maestri. La situazione si ripresenta poi, aggravata, in sede conclusiva, quando il trasferimento altrove dei Bottini obbliga Enrico a disgiungersi per sempre dal nuovo maestro e dai compagni che ha imparato ad amare.

Tra questi due estremi, il libro allinea una lunga serie di episodi che rendono percepibile la sofferenza insita in ogni rottura, più o meno durevole, delle relazioni di prossimità affettiva, per cause indipendenti dalla volontà del singolo soggetto. Va da sé che particolarmente indicativa è l'insistenza con cui viene rappresentato o evocato il dramma della separazione totalmente irreversibile, e d'altronde irrecusabile, la morte. Inutile fornirne esempi, tanto per le note diaristiche quanto e più per i racconti mensili: De Amicis ha inteso rilevare con forza che la collettività è esposta di continuo al patimento della perdita dei suoi membri.

Va piuttosto ribadito che l'organismo comunitario reagisce alla menomazione subita rafforzando la sua coesione interna, attraverso la conferma dei valori di vita cui gli scomparsi si erano attenuti. La circostanza ferale si trasforma così in occasione per stare ancora più insieme: esistere con gli altri e per gli altri significa anche percepire la continuità di presenza di chi è ormai assente per sempre, in quanto abbia lasciato una testimonianza imprescrittibile di esemplarità umana.

In questa socializzazione del lutto, i riti funeralizi acquistano lo stesso senso delle cerimonie festose, di socializzazione della gioia: in entrambi i casi l'essere collettivo si compatta nel riconoscimento dei meriti ascrivibili alle esistenze individuali. Per tal modo, la struttura compositiva di *Cuore* appare sottesa da una reiterazione ciclica di momenti di dolore e di letizia. Non si tratta però solo di un movimento alterno, a sistole e diastole, tra polarità antitetiche. De Amicis mira infatti a far coincidere il primo termine con l'impegno faticoso dell'io a socializzarsi, e il secondo con la remunerazione morale che gliene viene attribuita. La dialettica oppositiva si risolve allora in una compresenza di atteggiamenti coscienziali: non si può essere lieti dimenticando ogni motivo di sofferenza, così come nel soffrire non si può non essere rasserrenati dalla consapevolezza del dovere compiuto.

Un frutto postumo del romanticismo risorgimentale

Libro ad alta tensione utopica, *Cuore* propone in forma catechistica un nuovo credo laico, elaborato in nome di quei settori della classe dirigente postunitaria più disposti ad assumersi il ruolo di degni eredi delle idealità risorgimentali. Emblematica in proposito appare allora l'ambientazione dell'opera a Torino, non più capitale di stato ma presentata da De Amicis come la vera «capitale

morale» della nazione. Lo scrittore intende rilanciare i valori che avevano ispirato la borghesia patriottica nelle lotte per l'indipendenza e l'unità d'Italia: raggiunto l'obbiettivo, costituitasi in ceto di governo, questa classe deve ritrovare lo slancio entusiastico necessario per guidare le giovani generazioni alla conquista d'un felice futuro.

Excelsior! dice De Amicis agli allievi della scuola dell'obbligo, e ai loro genitori e maestri. Ma la sua apertura d'orizzonti non comporta l'adesione alle parole d'ordine dello scientismo positivista; e non appare orientata sulla realizzazione di riforme razionalmente programmate per sanare le grandi piaghe sociali del Paese, quali venivano messe a nudo dalle inchieste parlamentari sulla questione meridionale e la questione agraria. Né tanto meno De Amicis mostra di acconsentire a prospettive di mutamento radicale delle strutture produttive: del resto, come avrebbe potuto farlo in un libro parascolastico?

La sua formazione umanistica induce invece l'autore di *Cuore* a fare leva sulle istanze non della razionalità ma del sentimento, come le più adatte per stabilire un'intesa larga con la giovane generazione, considerata quasi alla stregua del settore di opinione pubblica meno addottrinato, più inesperto. Ma non si trattava solo di esaltare le pulsioni altruistiche, nella loro generosità disinteressata: occorre anche mostrare come dall'esercizio delle virtù morali e civili derivasse un rafforzamento dell'io, nel suo slancio di autoaffermazione vitale. Ecco allora la mobilitazione degli affetti in chiave attivistica; e la compassione riabilitata laicamente come agente propulsivo d'un volontarismo fondato sulla fiducia energetica in se stessi.

Un simile paradigma concettuale era quanto di più lontano si potesse pensare dai canoni del naturalismo e del verismo. A venirne rifiutati erano sia l'impersonalità della rappresentazione, sia l'asprezza contristata del linguaggio, sia il proposito di turbare e scandalizzare la cattiva coscienza del lettore conformista rinfacciandogli i guasti provocati dal prevalere dei meccanismi mentali di un gretto utilitarismo economicista. De Amicis condivide questo scopo, ma preferisce rifarsi all'emotività romantica, nella sua tendenza a intensificare il pathos delle situazioni più strazianti. D'altronde la miglior letteratura romantica italiana, quella di scuola lombarda e manzoniana, funzionalizzava l'effetto patetico a un eccitamento della coscienza morale e civile, sia nella dimensione privata sia nella pubblica. Il nostro scrittore riprende con trasporto questa lezione, rielaborandola per attualizzarla.

Cuore appare come una sorta di frutto postumo del romanticismo risorgimentale, dove il fervore italianistico è inverato in chiave educativa. Dall'orchestrazione degli affetti primari deve scaturire l'invito a oltrepassare gli egocentrismi personalistici, i particolarismi di ceto o di casta per far prevalere ciò che unisce, non ciò che divide gli uni dagli altri i cittadini della nuova Italia. In questo senso la questione sociale appare non ignorata, no, ma trasposta in termini di questione civile: da risolvere con un riconoscimento di pari dignità a tutti i figli della nazione. In *I feriti del lavoro* la vittima di un incidente edile ha diritto alla pietà più partecipe: ma senza farne occasione di un discorso sulla condizione operaia.

L'orizzonte ideale della liberaldemocrazia appare dunque concretato e arricchito assegnando allo stato il compito di universalizzare un'istruzione scolastica moralmente eguagliatrice: siamo tutti fratelli non in quanto figli dello stesso Dio, che ci attende nelle chiese a lui dedicate, ma in quanto membri della medesima comunità statale, che ci alleva nelle sue provvide istituzioni educative. *Cuore* esprime un senso dello stato che lo contraddistingue e isola molto nel panorama della letteratura coeva, per ragazzi o per adulti. De Amicis apologizza impavidamente l'onnipresenza efficiente dell'amministrazione pubblica in tutti i settori degli apparati scolastici: sia pur sempre a livello di istruzione di base, senza riferimenti a quella superiore.

A venir suggerita è una concezione organicistica della collettività nazionale, o forse potremmo dire nazional-popolare, fondata su ordinamenti acconsentiti da tutti perché posti al servizio degli interessi generali. Certo, non può non sussistere un discrimine tra governanti e governati: ma per De Amicis l'esercizio del potere comporta solo una nobile assunzione di responsabilità da parte dei primi verso i secondi. La vita civile appare quindi come un perfetto *pendant* di quella militare: l'esercito ha una struttura gerarchica che distingue i ruoli di chi comanda

e chi obbedisce, ma sottopone tutti allo stesso codice disciplinare. Analogamente, la società borghese non solo prevede ma si regge sui rapporti di dipendenza tra ricchi e poveri, padroni e servitori: però li sublima nell'osservanza comune delle regole di contribuzione al miglioramento del regime di civiltà.

Questo sistema concettuale viene calato negli apologhi narrativi di *Cuore* come un insieme di articoli di fede, non rivelati trascendentalmente ma egualmente forti d'una loro evidenza assiomatica. Solo così lo scrittore ritiene che lo stato potrà aureolare la propria immagine di un'autorevolezza suggestiva non inferiore a quella dell'istituzione ecclesiastica; e la letteratura edificante del laicismo sarà in grado di emulare l'efficacia di quella religiosa, ripetendone la tecnica di martellare all'infinito i propri precetti senza analizzarli né discuterli mai.

La sfida era quanto mai impegnativa. Si trattava di appellarsi non agli uomini ma ai ragazzi di buona volontà per addestrarli alle virtù civiche, senza prometter loro ricompense oltremondane. Lo scrittore però evita di contraddire frontalmente la metafisica e, per la penna della madre di Enrico, acconsente alla fiducia in «una bontà suprema e una pietà infinita» che autorizzi la «celeste speranza» d'un ricongiungimento delle anime dopo la morte, per godere in eterno del loro affetto reciproco. Non solo, ma il maestro ricorre alla parola di Mazzini per confortare l'orfano Garrone e dirgli:

«La morte non esiste, non è nulla. Non si può nemmeno comprendere. La vita è vita, e segue la legge della vita: il progresso. Tu avevi ieri una madre in terra: oggi hai un angelo altrove. Tutto ciò che è bene sopravvive, cresciuto di potenza, alla vita terrena. Quindi anche l'amore di tua madre. Essa t'ama ora più che mai. E tu sei responsabile delle tue azioni a Lei più di prima. Dipende da te, dalle opere tue d'incontrarla, di rivederla in un'altra esistenza».

Ma ciò che conta, in questo vago teismo, è l'asserzione energetica che «Bisogna vincere il dolore», in «quello che il dolore ha di meno santo, di meno purificatore; quello che, invece di migliorare l'anima, la indebolisce e l'abbassa». Il dolore dunque, la morte, come occasione di prova per galvanizzare la volontà etica stringendo, non allentando i rapporti con i propri simili. Nessuno spazio al solipsismo contemplativo; il sentimentalismo di *Cuore* non smentisce mai la carica attivistica del suo ottimismo sociale.

Il motto «bisogna vincere il dolore» può essere riformulato come «bisogna vincere la paura della morte». Nei due episodi luttuosi che coinvolgono più da vicino il diarista troviamo l'ultima conferma dell'attitudine deamicisiana a esemplificare in positivo i suoi dogmi catechistici: l'evento ferale è rappresentabile solo in quanto serva ad alimentare il senso dei doveri civici. In *Un piccolo morto* si tratta di un compagno di classe del fratello minore di Enrico: la frase «Stava bene; in quattro giorni morì» sintetizza con la semplicità consueta la subitaneità immotivata della scomparsa. In *La mia maestra morta* invece l'avvenimento giunge tutt'altro che inatteso, anzi fin troppo struggeramente scontato.

Ma in entrambi i casi, il resocontista riscatta la propria tristezza nell'ammirazione per la capacità sia del bambino sia della donna matura di assolvere sino all'ultimo i loro obblighi rispettivi:

L'ultimo [giorno] si sforzò ancora di levarsi per fare il suo lavorino di nomenclatura, e volle tener la sua medaglia sul letto, per la paura che glie la pigliassero.

Se non avesse avuto da lavorare per guadagnarsi il pane, avrebbe potuto curarsi, e forse guarire; si sarebbe almeno prolungata la vita di qualche mese, se avesse preso un congedo. Ma essa volle stare fra i suoi ragazzi fino all'ultimo giorno.

Vale la pena di notare che il funerale del piccolo scolaro è rappresentato come un corteo stradale, senza accenni a funzioni religiose; mentre quello della maestra costituisce l'unica occasione per i lettori di *Cuore* di entrare in un luogo di culto. E la chiesa appare a Enrico solo come «grande e

oscura», sicché uscendone gli vien fatto di esclamare «Povera maestra, rimasta sola nella chiesa oscura!». L'espressione suona ben diversa dal «Dormi in pace, bambino» dell'altro episodio. L'apparato religioso accentua, non lenisce la cupezza dell'addio definitivo. La rivalsa dello spirito di socialità consiste appunto nel piangere, più ancora che per la perdita subita, per la solitudine in cui la defunta è abbandonata. Perché questo è prima di tutto la morte: una privazione irreparabile della compagnia dei viventi.

Scurpiddu va in città

Un messaggio sorprendente

Nel panorama della narrativa per ragazzi di fine Ottocento, lo *Scurpiddu* di Luigi Capuana si caratterizza anzitutto per l'assenza d'una esibizione esplicita di propositi ammaestrativi. Chi pensi a *Pinocchio* o a *Cuore* non può non esser colpito dalla rinuncia dello scrittore siciliano a rendere manifesto *apertis verbis* il senso dell'insegnamento che il racconto porge al piccolo lettore. Siamo sul piano di una narrativa d'intrattenimento accattivante: la sua scorrevolezza non tollera il peso di intrusioni educative nella forma diretta del predicazzo. Appunto perciò l'autore poteva sostenere, nella nota introduttiva, che il suo libro «non è poi destinato soltanto ai ragazzi»: *Scurpiddu* vuole avere l'impronta eminentemente disinteressata dell'opera d'arte, in quanto tale.

All'artista infatti, secondo Capuana, compete solo di rappresentare la realtà fattuale nel suo trascolorare infinito, senza pregiudizi e senza preoccupazioni suasorie, ma restituendone intatto il fascino vitale. Questa era la premessa costitutiva del verismo capuaniano, così analogo e così diverso rispetto a quello del Verga. Scrivere un libro per ragazzi mantenendo fede a un simile impegno di trasparenza oggettivistica, aliena da ogni ostentazione di scopi edificanti, era una scommessa assai originale. Ovvio che nell'affrontarla Capuana abbia inteso contrapporsi ai modelli forniti da altri scrittori, nei quali la finalità ammonitoria del racconto aveva evidenza assoluta.

Ma *Scurpiddu* ha un altro carattere distintivo importante. La sua fisionomia è quella di un amabile bozzetto, a connotazione idillica. Non che manchino i momenti di tensione avventurosa, le situazioni drammatiche, gli episodi dolorosi: ma tutto è riassorbito in un clima di trasognamento sereno. A ciò provvede la fluidità limpida di una scrittura priva di risonanze enfatiche, avversa agli effettismi emotivi. Il narratore appare tutto assorto nel restituire l'alacre sanità di spirito del piccolo protagonista, celebrandone la cordialità istintiva con una inclinazione elegiaca temperata da un sorriso affettuoso. Non potremmo essere più lontani dalle coloriture accese, dai contrasti chiaroscurali con cui sia Collodi sia De Amicis sollecitano l'impressionabilità dei lettori. Capuana non scrive *ad deterrendos pueros*; ogni forma di pedagogia della crudeltà gli è del tutto estranea.

Queste varie osservazioni parrebbero portar a concludere che *Scurpiddu* si risolva in una garbata apologia dell'innocenza infantile, quale si espande sullo sfondo di una Sicilia agreste alquanto idealizzata. Invece non è affatto così. Il libro esprime un forte messaggio educativo, d'indole accentuatamente e persino sorprendentemente spregiudicata. Il ragazzo del quale abbiamo seguito la crescita fra i nove e i sedici anni d'età lascia la famiglia adottiva che lo ha allevato amorevolmente e abbandona il mondo contadino in cui è proficuamente inserito, per arruolarsi soldato: e fa questa «pazzia» non per ambizioni di fortuna materiale ma per desiderio di conoscenza, perché vuole «vedere il mondo», ampliando le sue esperienze e costruendosi una vita interiore più ricca.

Il libro rivolge dunque un invito a non lasciarsi rinserrare nella cerchia protettiva degli affetti domestici, a non cedere alle lusinghe del godimento d'un avvenire di placido benessere: bisogna avere il coraggio di affermare la propria autonomia personale e assieme quello di cambiare stato, come avrebbe detto Ntoni Malavoglia. La differenza è che il personaggio capuaniano non parte alla ventura ma si aggrega a un'istituzione statale, l'esercito: decisione tanto più significativa, se pensiamo che al giovane di Acì Trezza il servizio militare aveva lasciato solo un retaggio di inquietudini velleitarie.

Dal microcosmo familiare all'universo sociale, dall'arcaismo campagnolo alla modernità urbana: questo dunque è l'itinerario che Capuana prospetta, con un'affermazione di ottimismo volontaristico meditatamente fiducioso. Inutile sottolinearne la carica anticonformista, nel clima conturbato dell'Italia di fine secolo: di più, nella Sicilia dove da poco erano insorti i sanguinosi moti

popolari del 1894-1895. Si potrebbe però pensare che una conclusione così energica si sovrapponga o magari contrapponga al corpo del racconto, proprio per compensarne la svagatezza bucolica. Invece, nessuna svolta brusca. La felicità del libro sta nella sua perfetta tenuta. La scelta finale del protagonista è l'esito coerente d'un processo di maturazione che ha certo investito la sfera dei sentimenti ma ha avuto l'asse portante sul piano dell'intelligenza, della consapevolezza culturale: in effetti, l'energia caratteriale del ragazzo ha trovato espressione decisiva nell'eroismo autodidattico che lo ha portato a imparare da solo a leggere e scrivere.

D'altronde, l'abilità dello scrittore sta nel proiettare la vicenda mentale di Scurpiddu in una dimensione di normale naturalezza. Il contadinello siciliano supera via via agilmente le prove d'un percorso formativo lungo il quale la sua iniziazione al mondo delle responsabilità adulte trova svolgimento esemplare. Logico dunque che al termine del processo recida il legame con il tempo e il mondo dell'infanzia, con la stessa spontaneità con cui il frutto lascia la pianta su cui è maturato. Così la parabola narrativa può arcuarsi in un'impennata finale di risolutezza davvero audace, senza smentire la sobrietà pacata di tutte le sue inflessioni. La decisione di partir soldato non viene affatto drammatizzata: che era poi il modo migliore per renderla accettabile al pubblico coevo. Non dimentichiamo che in Sicilia era ancora ben vivo il malcontento per l'introduzione del servizio di leva obbligatorio da parte dello stato unitario.

Un verismo raggentilito

L'attività di narratore per bambini e per ragazzi si inquadra bene nella disponibilità irrequieta di Capuana a sperimentare generi e forme di scrittura assai diversi. La manifestazione più evidente ne è l'alternanza fra la serie delle opere d'ambiente popolare-contadino e quelle di ambiente borghese-urbano: nelle prime prevale la restituzione dei comportamenti esterni di un'umanità semplice e schietta, nelle seconde l'esplorazione delle tortuosità psichiche degli strati sociali superiori. Inutile d'altronde ricordare tutti gli interessi e le curiosità intellettuali testimoniati con un fervore dilettantesco, come egli stesso volentieri ammetteva, a dispetto dei rimbrotti dell'amico Verga.

La sua idea di realismo verista si fondava sulla tensione ininterrotta a captare un'evidenza immediata di verità umana nelle fantasmagorie di una realtà mai identica a se stessa; e d'altronde sempre dotata d'una complessità di sensi che l'indagine scientifica esplora e circoscrive ma non è in grado di indagare compiutamente. L'ambito breve della novella gli consentiva risultati migliori rispetto al romanzo, proprio perché la sua attenzione tendeva a concentrarsi sull'icasticità dell'aneddoto narrativo in cui sintetizzare i dati di un fenomeno vitale peculiare, irripetibile. Più faticoso gli riusciva elaborare la rete di relazioni interpersonali intrecciate nel tempo e nello spazio d'una trama romanzesca.

Su queste premesse, si capisce che i suoi metodi e tecniche rappresentative potessero evolvere e aggiornarsi: a importargli era solo che lo spirito della ricerca permanesse inalterato. In effetti, come si sa, il verismo ebbe per lui anzitutto il valore di una veemente reazione antiromantica, motivata con un rifiuto dei fervori etico-politici di marca risorgimentale e di tutti i convenzionalismi ingenui o ipocriti soggiacenti alla retorica dell'effusività sentimentale. In questa prima fase di attività letteraria, il ricorso alle parole d'ordine del documento umano e della *tranche de vie* segna l'indubbia influenza esercitata sul Capuana dal naturalismo zoliano, anche se il nostro scrittore era lontano dal condividere i principi dello scientismo positivista. In seguito comunque il suo ardore polemico venne meno; e il verismo gli si configurò come una forma, vorremmo dire, di «neorealismo»: una ripresa dei criteri di sobrietà, misura, decoro tipici dell'arte classica, ammodernati però secondo le esigenze di rappresentazione puntuale d'una umanità tanto più arrovellata di quella antica.

In effetti, proprio mentre si sforzava di congiungere sempre meglio alacrità e levigatezza di scrittura, Capuana mostrava un'attrazione crescente non solo per i casi di patologia psichica, ma per i fenomeni paranormali, occultismo e spiritismo, esorbitanti dall'ambito della razionalità scientifica.

Il nitore della stilizzazione doveva conferire un effetto di realtà quotidiana a situazioni e vicende conturbanti, alonate di ambiguo mistero.

Ma non stupisce che nello stesso tempo in cui dava queste prove di inquietudine conoscitiva, lo scrittore riscoprì i moduli arcaici della narrativa fiabesca. In sostanza si trattava di operare non un'infedeltà ma un altro, opposto tipo di allargamento del suo personale canone veristico. Anche qui, alla virtù dello stile spettava di imprimere un connotato di naturalezza impeccabile all'esposizione di fatti proiettati dal terreno della concretezza realistica verso quello dell'immaginario. La differenza è che nel genere fiabesco il sovrannaturale non insorge improvviso e non causa sconcerto, in quanto ha una presenza convenzionalmente accettata come normale. Appunto perciò Capuana può esercitare, anzi affinare al meglio le sue risorse di cordialità colloquiale, su un piano di briosità aerea, nella spigliatezza disinvolta dei comportamenti attribuiti a fate e streghe, orchi e maghi.

D'altronde, lo scopo è ovviamente diverso nelle novelle d'argomento paranormale rispetto a quelle d'indole fiabesca. Le prime vogliono indurre il lettore adulto a riflettere sull'inconoscibilità conturbante delle forze che ci sovrastano e agiscono dentro di noi. Le seconde tendono a convalidare nel pubblico infantile la fiducia in un patrimonio perenne di valori ancestrali indiscutibili: chi vi si conformi potrà contare sull'aiuto e sul premio di entità sovrumaneamente benefiche, più potenti delle malefiche. Resuscitare il folclore fiabesco significava insomma per Capuana recuperare le certezze assiomatiche d'una moralità atemporale: quella di una civiltà agricola in cui i rapporti sociali e gli atteggiamenti individuali erano improntati a una normativa immutabile.

In questo senso, l'immersione nel regno della fiaba segnava davvero per Capuana una pausa, un allentamento dei suoi assilli crucciosi e disincantati: l'immaginazione gli si poteva sbrigliare lietamente, all'ombra dei paradigmi d'un tradizionalismo etico privo di dubbiosità, proiettato fuori del tempo e dello spazio. Altra cosa ancora, però, era l'accostamento ai moduli recentissimi del racconto per ragazzi, di ambiente contemporaneo e collocazione geografica definita.

Nella fiaba infatti l'esemplarità dell'apologo è tutto: fatti e comportamenti hanno un'eloquenza morale intrinseca, che rende inutili le spiegazioni. Ma ciò può avvenire in quanto si fa riferimento a un sistema di verità precostituite e concordemente accreditate, che si tratta solo di ribadire. Nei racconti come *Scurpiddu* invece il proposito è di esemplificare narrativamente i principi di una moralità nuova, quella borghese, ancora in fase di instaurazione. E lo scrittore era troppo cauto, o troppo scaltro, per porre in essere uno scontro esplicito tra arcaismo e modernità. Preferiva esaltare la spontaneità del processo formativo attraverso cui un giovane figlio del contadino siciliano veniva ad assumere una mentalità più avanzata rispetto a quella della sua classe d'origine. Se ne avvantaggiava il conferimento al protagonista di quella capacità di evoluzione interiore, che è propria di ogni autentico personaggio romanzesco. Ma occorre affrontare il forte rischio di imprimere alla narrazione un andamento dimostrativo alquanto schematico, sul filo di un ottimismo forzato, a tutti i costi. Intelligentemente, Capuana si rifà a un modello strutturale di tipo picaresco: una serie di avventure e disavventure più o meno bizzarre, nel corso delle quali il piccolo popolano perviene meritamente a un ingresso definitivo nella società borghese. Così accade per esempio in *Cardello* (1907), dove il traguardo è addirittura la condizione imprenditoriale. Ma per quanto lo scrittore profonda le sue risorse di agilità bozzettistica e macchietistica, una conclusione simile ha un sapore miracolistico che toglie efficacia a tutta l'inflessione del racconto, minandone la credibilità.

Solo con *Scurpiddu* la coesione dell'apologo è piena e il suo approdo obbedisce a una logica di sviluppo ben motivata: il che appunto gli conferisce un significato ammaestrativo suadentemente accettabile. Ma ciò avviene in quanto qui lo scrittore smorza i toni, evita le coloriture pittoresche, adotta cadenze piane e leggere. Così si verifica un risultato felicemente paradossale: il racconto più idillico di Capuana si evolve con garbo sino a un finale risolutamente antidillico, che tuttavia appare assorbito anch'esso senza sforzo nella pacatezza sommersa della narrazione.

Da guardiano di tacchini a bersagliere

Nella dedicatoria a Michele La Spina, Capuana chiarisce bene il proposito da cui è stato guidato: comporre un'opera d'arte letteraria assumendo a modello ispiratore un'opera d'arte statuaria, un Faunetto, ammirata nello studio dell'amico scultore. *Ut sculptura poesis*, dunque: verrebbe fatto di ricordare, per analogia e per contrasto, la dedica del *Piacere* al pittore Francesco Paolo Michetti. Il ritratto scritto dovrà rivaleggiare con quello scolpito per evidenza plastica, nitidezza di lineamenti, compattezza strutturale. D'altronde, nessuna preoccupazione di analisi introspettiva può aver luogo, in quanto il protagonista del libro è «affatto ignaro delle tormentatrici complicazioni psicologiche» dell'umanità borghese: un ragazzo del popolo, dall'animo schietto, senza roveli nascosti e segreti inconfessabili.

Immersa nella natura, lontana dalla civiltà, questa figura fanciullesca potrà apparir circondata dall'aura atemporale del mito: lo zufolo di canna intonato da Scurpiddu farà ricordare la siringa accordata dal piccolo fauno marmoreo. E nelle pagine del libro si diffonderà «un sereno riflesso della semplicità antica», si renderà percepibile «un'eco, sia pure affievolita, della mite poesia di Teocrito non spenta ancora nelle nostre campagne siciliane». Con un programma di lavoro simile, è davvero plausibile che Capuana tenesse a dichiarare di aver scritto un racconto «che non è poi destinato soltanto ai ragazzi». Analogamente, del resto, nella prefazione al *C'era una volta...*, anno 1882, aveva auspicato che il volume fosse giudicato «non solamente come un libro destinato ai bambini, ma anche come opera d'arte», perdonandogli l'audacia d'aver messo le mani «sopra una forma di arte così spontanea, così primitiva e perciò tanto contraria al carattere dell'arte moderna».

Nel prendere atto di queste rivendicazioni di consapevolezza estetica, bisogna tuttavia badare a non farsene sviare troppo. *Scurpiddu* ha una complessità di motivi che non è riflessa adeguatamente nella pagina introduttiva. La presentazione dell'opera richiama l'attenzione su un solo dato, certo indiscutibile: l'idoleggiamento della vita campagnola, come una condizione esistenziale in cui le risorse di umanità dell'individuo possono svilupparsi nella loro pienezza e purezza, in quanto i rapporti interpersonali conservano una rustica genuinità. Nel rivolgersi al pubblico della civiltà urbana, soprattutto settentrionale, Capuana intendeva accenderne la curiosità accentuando l'esotismo dei costumi del popolo siciliano. I selvaggi sono tra noi, diceva lo scrittore parlando dei suoi conterranei: ma sono selvaggi buoni, innocenti, dalla coscienza integra. Ecco la ragione dell'idillicità pervadente il quadro rappresentativo.

Di più: questi selvaggi aspirano a fuoriuscire dalla stasi millenaria della comunità rurale per accedere ai dinamismi complessi del mondo moderno, forti della loro temprata candida e robusta. È compito decisivo d'una classe dirigente degna del nome rendersi conto dell'apporto energetico che questi strati subalterni sono in grado di fornire alla giovane nazione; essenziale dunque facilitare il loro pieno inserimento nella vita dell'Italia risorta.

In questa chiave, si capisce perché la rappresentazione del contadino siciliano appaia nello *Scurpiddu* tanto raggentilata. Capuana non ignora del tutto ma lascia molto sullo sfondo una realtà di indigenza materiale e degradazione morale, che ovviamente conosceva bene. A leggere *Scurpiddu*, verrebbe fatto di dar ragione alla polemica veemente sviluppata quattro anni prima, nel 1894, da Eduardo Boutet sul *Don Chisciotte* di Roma contro Capuana e Verga nell'articolo significativamente intitolato *Sicilia verista e Sicilia vera*.

Il nostro scrittore però, come per compenso, mette bene in luce una condizione di indigenza intellettuale. È l'analfabetismo la grande piaga sociale che affligge il popolo isolano; è nell'incultura la ragione del suo destino di subalternità. Da quando il buon massai Turi lo accoglie come guardiano di tacchini, il piccolo Scurpiddu non ha più alcun problema di sostentamento. Il suo nemico non è la fame, è l'ignoranza. Ed egli riesce vittorioso per pura forza di volontà, per fermezza di carattere: per lui, volere è davvero potere, come aveva insegnato Michele Lessona. Ad agirlo è un bisogno istintivo di conoscere, di capire, che verrà soddisfatto per via autodidattica. L'eccezionalità esemplare del caso è sottolineata esplicitamente: «un contadino che aveva appreso a leggere senza

andare a scuola e che amava d'istruirsi, era caso così raro che don Corrado guardava Scurpiddu dalla testa ai piedi».

L'astuzia ideologica, o diciamo pure la prevaricazione preliminare di Capuana consiste nell'aver dotato questo contadinello siciliano d'una apertura mentale, un desiderio fattivo di ampliare le proprie cognizioni che già lo proietta oltre la propria classe d'origine e ne fa almeno potenzialmente un borghese. D'altronde la sua voglia di imparare non è indirizzata a un sapere astratto, non nasce dalla trascuranza per le necessità economiche: al contrario, si accompagna a una laboriosità assidua, un senso acuto della proprietà, addirittura una attitudine precoce all'iniziativa imprenditoriale, sia pur a livello di modestissimo artigianato. Non potrebbe esserne confermata meglio la sua appartenenza genetica alla mentalità borghese. L'itinerario formativo narrato nel libro si limita a un adempimento delle potenzialità positive insite nella natura del protagonista.

Capuana ha voluto insomma compiere un atto di fiducia nella capacità delle giovani generazioni contadine di autoelevarsi socialmente attraverso un processo educativo realizzato con le proprie sole risorse, quando le circostanze ambientali ne permettano lo sviluppo libero e lieto. Il piccolo lettore ne deriverà un incitamento a emulare il desiderio di apprendimento nutrito dal coetaneo siciliano, in circostanze tanto meno agiate delle sue. Il lettore adulto si persuaderà dell'obbligo morale e civile di rendere disponibili a tutti le istituzioni scolastiche, alla cui assenza Scurpiddu ha dovuto tanto volenterosamente ovviare. Entrambi poi saranno tratti ad accettare pacificamente una conclusione anticonformista, che esalta l'abbandono della propria casa e terra quasi come una rinascita dell'io fattosi adulto, pronto ormai alla realizzazione autonoma del proprio destino sociale.

Lo stile della sobrietà evocativa

La linearità di un apologo narrativo apparentemente privo di sottintesi è dunque frutto di un'elaborazione accorta. Nel riprodurre con fedeltà l'assetto del racconto realistico, Capuana ha redatto una fiaba: anzi, poiché egli stesso ci suggerisce il termine mito, diremo che ha inteso trasporre in termini di modernità un piccolo mito iniziatico, interiorizzando l'indole delle prove che l'eroe deve superare nel passaggio dall'adolescenza alla maturità: non nemici esterni, non mostri, non sortilegi ma le tentazioni della pigrizia, del sopore mentale.

È questa sorta di realismo incantato a motivare la scelta di un linguaggio che nella sua medietà discorsiva congiunge l'asciuttezza cronachistica e l'intensità di risonanze affettive. Capuana tratteggia con scrupolo di verità il ritratto del protagonista, ma assieme ne contempla con dolcezza i lineamenti, compiacendosi della fresca vitalità che ne traspare. E nel raccontarne le peripezie adotta volentieri un modo di esprimersi consonante alla grazia semplice e lieve del fanciullo Scurpiddu. Non dimentica, no, la propria superiorità sociale e culturale: ma è come se lo stesso Scurpiddu, progredito in età e risorse espressive, rivivesse serenamente i suoi anni infantili. Non per nulla, del resto, lo scrittore aveva preso a modello del suo personaggio un ragazzo da lui effettivamente conosciuto.

La portata della scelta stilistica effettuata nel testo emerge con evidenza al paragone con la pagina introduttiva. Nel rivolgersi in seconda persona a un collega d'arte, Capuana retoricizza aulicamente il dettato: lessico colto, allusioni dotte, sintassi elaborata, anteposizione sistematica dell'aggettivo al sostantivo. Ma appena prende avvio il racconto, le cose cambiano:

Massaio Turi aveva incontrato il ragazzo una sera nel punto dove finisce, sul ciglione dell'Arcura, la scorciatoia che dal mulino di Catalfaro conduce a Bardella. Il ragazzo stava accoccolato sur un sasso, con le mani strette dietro la testa. I gomiti aguzzi gli scappavano fuori dagli sdruci delle maniche della camicia. Non aveva scarpe ai piedi. La giacchetta scolorita e stracciata era buttata là accanto.

L'aura veristica è testimoniata dalla tipica precisione dei riferimenti toponomastici. Anche più che veristica, addirittura fotografica è poi la descrizione dell'atteggiamento del ragazzo e del suo abbigliamento, di per sé indicativi d'una situazione e d'uno stato d'animo. Sintassi scarna, tendente al periodo uniproposizionale; fraseologia comune, andante; scarsità di qualificazioni aggettivali: la prima apparizione del personaggio è fissata in un'immagine dai contorni visivamente netti.

Poi, un lungo dialogo a due voci, per battute rapide, con forte accento di oralità, e solo qualche breve didascalia. Le traversie dolorose del ragazzo appena incontrato sono esposte in poche parole e ascoltate senza spreco di commozione: contano solo i fatti. Ma il carattere di Scurpiddu, alieno dalla autocommiserazione e incline piuttosto a sorridere dei propri guai, emerge subito:

«E le scarpe dove l'hai lasciate?»

Il ragazzo sorrise, quasi si sentisse canzonato.

«Dove?» insistè massaiò Turi.

«Dal calzolaio. Chi dovea comprarme le scarpe?»

E sorrise di nuovo, contento della risposta.

«Bravo!»

Massaiò Turi accompagnò l'approvazione con un leggero scappellotto che voleva essere una carezza.

A questo punto, una pausa di silenzio; il narratore interviene per spiegare i pensieri del personaggio adulto e i motivi che lo hanno spinto a proporre al ragazzo appena incontrato di alloggiare nella masseria come guardiano dei tacchini, specificando: «Ti farò io da padre, e mia moglie da mamma, se tu sei buono». Nella psicologizzazione, si fa avanti la nota patetica:

In quel momento che scendevano, zitti, pel viottolo, gli sembrava che il figlio morto gli avesse mandato dal Paradiso quell'anima del Purgatorio, come egli chiamava il ragazzo nel pensiero suo, e glielo raccomandasse.

A dispetto di qualche inflessione un po' più sostenuta, anche l'interiorità sentimentale viene restituita in modo diretto, con semplicità di mezzi, a livello delle capacità elocutive del personaggio.

L'impianto di base del racconto è ormai già chiaro; può sopraggiungere il godimento elegiaco del paesaggio agreste, tenuto a sua volta su un piano di elementarità nitida e piana:

Si vedevano tra gli alberi i tetti grigiastri del casamento e qualche finestra. Una strada larga e tortuosa, fiancheggiata da muriccioli, serpeggiava tra i campi verdeggianti. Si udiva il campanaccio dei buoi e delle vacche che tornavano dal beveratorio, e gli abbaì dei cani. Il cielo era coperto di nuvole rossiccie. Una gran pace si diffondeva attorno di mano in mano che più calava la sera.

Le pagine d'apertura del libro forniscono un'idea adeguata della varietà di registri con cui Capuana modula un linguaggio di sobrietà affabile, che rifugge dai toni alti ma gioca sapientemente sulle sfumature e le mezze tinte. Lo scrittore si attiene alla norma di medietà di un italiano semplificato ma corretto, anche nel dialogato: in un libro per ragazzi, ogni soluzione di tipo verghiano sarebbe stata ovviamente impraticabile. Un vocabolario ridotto e omogeneo dunque, con escursioni tonali limitate e scarse interferenze allotrie. Assenti gli stranierismi, s'intende; perché seppur percepibili le concessioni al dialetto, in alcuni termini come *nuzzaru* o *zitu* e alcune espressioni italianizzate, *Bella Madre Santissima*, *santo cristiano*; qualche generico popolarismo, *agghiacciare*, *straluccicare*; *giuggiolena*; di contro, qualche voce letteraria, *aliare* per svolazzare, *ottuso* per sordo, velato; più corposamente incisive però le onomatopee, *chicchirando*, *glugliare*, *pippiavano*.

La ricerca dell'effetto di coloritura ambientale è sì presente, ma fronteggiata dallo scrupolo di non compromettere la comprensibilità immediata del testo: rare infatti le storpiature popolaesche, tipo *Requie materna*; addirittura, quando un personaggio adopera l'espressione *occhi*

sbirri, il narratore si premura di spiegare «intendeva dire scrutatori». A una sorveglianza così cautelosa si sottraggono però le notevoli incertezze riscontrabili sul piano morfologico, dove capita di trovare *bono* per buono, *cheto* per quieto, *altieri* per alteri, *avea* per aveva, la preposizione articolata in forma scissa, *su la*, accanto a quella sintetica, *pel*, ma anche *sur un*; oltre ai troncamenti come *vo'*, *diè*. Certo, la leggibilità della pagina non ne viene diminuita; la sensazione di trascuratezza può riuscire però fastidiosa.

Per compenso, la sintassi obbedisce a un criterio di chiarezza concisa che non conosce eccezioni. Nessuna traccia di complicazioni ipotattiche, senza tuttavia che ciò implichi la tendenza a riprodurre gli scoordinamenti tipici del parlato familiare. Gli inserti scenici in discorso diretto sono improntati a una brevità che di per sé esclude gli arruffii sintattici ai quali Pinocchio si abbandona nei resoconti emozionati delle proprie disavventure. Possiamo indicare un raro esempio di anacoluto: «come ora il Soldato che voleva bene alle mule quasi fossero sue, e non doveva toccargliele nessuno». Ma qui siamo nell'ambito di un ampio indiretto libero, particolarmente accalorato.

È semmai da sottolineare che proprio nei frequenti discorsi rivissuti assume evidenza programmatica la volontà di dare scansione ordinata ai processi mentali:

Era contento anche del coltellino col manico di ferro regalatogli dalla massaia per affettare il pane. Tagliava bene quel coltellino. Con esso si sarebbe fatto uno zùfola di canna, come quello che aveva quando guardava i tacchini del notaio. Lo aveva venduto per un soldo a un ragazzo di Palagonia. Ora ne avrebbe costruito uno migliore.

Il punto è che Scurpiddu ha un animo infantile, ma una mente lucida; le sue riflessioni sono svelte, non torpide come quelle dello Jeli verghiano.

La tendenza al risparmio delle parole e soprattutto degli aggettivi consente a Capuana di fronteggiare in complesso bravamente le tentazioni dell'effusione patetica, con i rischi connessi di cedimento all'enfasi. Le eccezioni più vistose concernono, c'era da aspettarselo, la figura materna. A suo riguardo, si inflaziona il ricorso al termine «povera»; e possiamo trovare accenti poeticistici, «Se n'era dunque scordata di lui? Chi sa dove le lucevano gli occhi!», oppure tonalità melodrammatiche, «Pareva sfinita dal cammino, malata, coi capelli grigi e gli occhi infossati, squallidi; ansava e si fermava a ogni due passi per riprendere fiato».

Ma questa madre che ha abbandonato anni prima il figlio e ora torna per morire accanto a lui non ha una funzione rilevante; e d'altronde risulta isolata, quasi estranea al contesto narrativo. Si direbbe che vi sia stata introdotta solo per arricchire la fisionomia del protagonista, esaltandone l'intattezza di affetto filiale, anche se rivolto a una genitrice poco meritevole. Va aggiunto che Capuana insiste sì nel celebrare la naturalità energetica di questo legame istintivo, ma dedica le notazioni più suggestive e delicate al senso di vuoto interiore da cui il ragazzo è preso dopo la scomparsa della madre; e soprattutto non esita a sottolineare la eguale naturalezza con cui Scurpiddu, dopo un periodo di sbigottimento attonito, torna in se stesso. Un giorno dalla fattoria si torna a udire il suono dello zùfola, e il vecchio zi' Girolamo sorride scuotendo la testa: «Scurpiddu riprende a sonare. Così è la vita! I morti se ne vanno, e chi resta deve pensare ai fatti suoi».

La misura dominante della stilizzazione capuaniana è determinata dal rispetto per l'autenticità dei sentimenti, restituita con parole attente e caste, sensibili e ferme: niente turgori, niente svenevolezze. Così lo scrittore intende dare immagine della riservatezza d'animo del popolo siciliano. Per lo stesso motivo, esulano dal libro le note della comicità esuberante, chiassosa. I giochi e scherzi di Scurpiddu attestano l'allegria della sua indole, ma non hanno mai il sapore di beffe crudeli né inducono un'ilarità sfrenata. D'altronde, le sue prove di ingenuità infantile non sono tali da precipitarlo nel ridicolo. Il resoconto delle sue birichinate come delle prese in giro che subisce è intriso di un buonumore basato sempre sulla simpatia.

Affidato a una sommessima evidenza fattuale, il flusso narrativo si inibisce il dispiegamento delle formule d'una retoricità conclamata. La modulazione del dettato vuole avere aspetto di agevole spontaneità elocutiva: viene quindi evitato con cura ogni abuso di metafore, similitudini e altre marche distintive della letterarietà. Ciò implica, da parte dell'io narrante, uno sforzo per autoridurre la propria presenza nel testo. Beninteso, non siamo di fronte a una vera applicazione del canone dell'impersonalità: la cosa sarebbe stata difficile, in un libro per ragazzi, e tanto più in quanto ambientato in un mondo poco familiare alla gran maggioranza dei destinatari. Colui che narra le vicende di Scurpiddu ha una fisionomia poco personalizzata, ma costituisce un'istanza autoriale esplicita; e si colloca a un livello socioculturale decisamente superiore rispetto ai personaggi narrati. In compenso, i suoi interventi sono poco numerosi e condotti con discrezione.

Per lo più, si tratta di dichiarazioni esplicative su usi, costumi, credenze peculiari del primitivismo contadino:

Massaio Turi amava di scherzare col vecchio bovaro a proposito delle Nonne, esseri fantastici a cui la superstizione popolare attribuisce la facoltà di entrare nelle case pel buco della serratura

dicendo del tempo dei Saraceni intendevano parlare d'una grande antichità

Gli *zanni*, infatti, per segno della loro valentia nel cavar denti, ne portavano al collo una filza, legati con maglie di fil di ferro, come i chicchi di una corona

Per lui, come per tutti i contadini, il re era il governo

protestante, per la massaia, significava peggio di turco, uomo senza nessuna religione.

Esula però da queste spiegazioni ogni accento di dileggio. La voce si indurisce solo in un caso, che riguarda non tanto i contadini quanto i loro insegnanti:

Quel contadino parlava come una volta, quando i maestri di scuola usavano quella sconcezza di far mettere dallo scolaro più bravo un po' di saliva sul naso del compagno negligente, per castigo.

Si ricordi, per riscontro, la sottolineatura dell'ammirazione mostrata dall'intellettuale di paese, l'ufficiale postale, per l'autodidattismo di Scurpiddu.

Molto rari invece gli interventi non sui contenuti del racconto ma sui suoi sviluppi futuri: così nell'episodio della fuga della taccola addomesticata Paola, «E sarebbe stato meglio, se non si fosse fatta più vedere». Ma qui entrano già in gioco le modalità di rapporto con i personaggi. L'io narrante si riserva di chiarirne e commentarne spesso la psicologia, da un'ottica esterna. Solo un paio di esempi:

Il *Soldato* di cui parlava il massaio era uno dei garzoni della masseria tornato dalla milizia l'anno avanti. Avendo imparato a leggere e a scrivere, aveva la smania di fare da maestro agli altri

Di quelli (libri) con le figure, chiese il *Soldato* che voleva mostrare d'intendersene.

Del resto, abbiamo visto che la psicologizzazione s'era già fatta avanti all'avvio del racconto, per motivare l'accoglienza paterna del massaio al piccolo vagabondo incontrato per strada.

Il narratore mostra dunque di essere a giorno di tutti i moti interiori dei personaggi e di volerli giudicare con distacco obbiettivistico, anche se per solito temperato di benevolenza. Nei riguardi del protagonista però all'analisi psicologica si affianca con larghezza l'uso del discorso indiretto libero, come mezzo privilegiato per la restituzione non tanto delle espressioni verbali quanto degli stati d'animo, anche i più riposti.

Sia per indole nativa sia per il mestiere che fa, Scurpiddu è ragazzo solitario, nient'affatto introverso e tuttavia avvezzo a custodire entro di sé i propri pensieri; ma è sempre mentalmente attivo. E l'io narrante è lieto di affratellarglisi, rivivendo la complessità infantile delle sue emozioni, riflessioni, fantasticherie. La tecnica dell'indiretto libero è qui adibita soprattutto a dar evidenza immediata alle manifestazioni sorgive di un'intelligenza in boccio. Il contesto narrativo è così tutto intessuto di locuzioni da attribuire alla voce del personaggio, di cui assumono volentieri l'andamento e il punto di vista.

A volte il trapasso dall'una voce all'altra non prevede alcun segnale, salvo il mutamento del tempo verbale, come in questo caso:

L'acqua cascava a piombo, nella conca della Caldaietta, e si riversava dall'orlo tra i massi in fondo alla vallata, luccicando qua e là come uno specchio. Guarda! Due conigli che si rincorrono! E grossi! Scurpiddu tese le braccia, come per prendere la mira col fucile. Non li avrebbe sbagliati!

Ancora più fluido il passaggio, altrove:

Non gl'incuteva più paura il bovaro con le sue *Nonne*. Era un brav'uo-mo; badava soltanto a quegli animali, povero vecchio!

Dove l'inserito è particolarmente ampio, avremo all'inizio qualche formula dichiarativa, al di là della quale però l'indiretto libero si sviluppa in piena autonomia, senza interpolazioni dell'io narrante. Ecco un esempio assai suggestivo, anche per l'efficacia del procedimento per associazione di idee:

Gli venivano in mente le api che facevano il miele nel casotto sotto gli ulivi, tra le pianticine di timo e di nipitella. Lo facevano apposta perché il massaiò poi lo prendesse, col facciale di fil di rame e i guantoni per difendersi dalle punture? Chi le aveva addestrate a fare così? Anche i buoi aravano il terreno e il massaiò mieteva poi il grano per conto suo; ai buoi però dava la paglia. Alle api, niente. (...) Dopo spremuto il miele, la massaià metteva i favi nella caldaia e rimestava, rimestava, fino a che non si erano sciolti. L'altra volta, egli si era divertito a tuffar le mani prima nella cera ancor liquida e poi subito nell'acqua fredda, e ne aveva cavato la forma delle mani, mani gialle gialle che parevano mani di morto.

Come le mani della sua povera mamma malata, che andava di male in peggio con le febbri e la tosse! (...) Perché la mamma rispondeva sempre scrollando la testa? Quando egli la sentiva tossire, e pareva dovesse spezzarsele una vena nel petto, soffriva quanto lei; gli veniva meno il respiro.

L'io narrante si cala insistentemente nelle situazioni mentali del personaggio, rivivendone sia gli assilli conoscitivi sia l'intensità di pulsioni affettive. Questo metodo di rappresentazione dei processi psichici si fa però meno frequente via via che Scurpiddu cresce, e si fa uomo. Subentrano allora i procedimenti consueti dell'analisi psicologica, condotta dal narratore in voce propria. Il punto di svolta può essere indicato nella morte della madre. È allora che il ragazzo acquista coscienza definitiva della propria autonomia esistenziale; e se ne sente spinto ad accelerare la fuoruscita dalle coordinate culturali e morali dell'arcaismo contadino. La sua personalità si fa meno trasparente e rende necessaria un'indagine criticamente distanziata.

Nell'ultima parte del libro infittiscono le notazioni a chiarimento dell'evoluzione in atto. Momento decisivo, il viaggio in città, a Catania:

Gli sembrava che il cervello, in due giorni, gli si fosse slargato, che la mente gli si fosse schiarita. Di là, di là di quella immensa distesa di acqua, c'erano altri paesi, altra gente. E quei nuovi militi andavano a vederli, andavano a divertirsi, pensava Scurpiddu, come avrebbe fatto anche lui se avesse potuto fare il soldato.

Ancora:

Di tutto quel che aveva visto in Catania, i bersaglieri gli erano rimasti impressi più vivamente nella fantasia. E lo disse alla massaia, e lo disse a Paola. Gli pareva di esser tornato in un posto morto, con tutto quel silenzio attorno. Aveva negli orecchi il rumore delle carrozze, e negli occhi il via vai della gente, e il mare, tutta quell'acqua che veniva a frangersi alla riva. Ora, in certe serate di vento, gli sembrava di non essere più alla masseria, tanto quel vasto stormire degli ulivi nella vallata somigliava al rumore del mare che si abbatteva su i massi della diga in Catania.

Qui e altrove, l'insistenza sui verbi *parere*, *sembrare* sottolinea l'atteggiamento sempre affettuoso ma straniato con cui il narratore scruta l'interiorità del personaggio, cogliendolo a mezza via tra maturità incipiente e perdurante infantilismo:

Era però sempre un ragazzo dalla fantasia facile ad accendersi, mutabile. L'idea di entrare nella milizia ora lo spingeva alla lettura. Si immaginava, dai discorsi del Soldato, che, sapendo leggere, lo avrebbero fatto subito caporale. E non voleva perdere tempo.

Il fatto è che Capuana, come Verga, tende a usare l'indiretto libero non quando il narratore si identifica di più, ma al contrario quando si riconosce meno in ciò che il personaggio dice o pensa. È uno scrupolo di obbiettività a dettare questo artificio: colui che narra ostenta di assimilare le espressioni del personaggio perché si sente tanto maggiormente impegnato a comprenderne e rispettarne le ragioni, quanto meno le condivide. Spetta poi al lettore di superare lo sconcerto, ricostruendo la vera posizione del resocontista. Nello *Scurpiddu* però il procedimento subisce un'attenuazione rilevante: viene infatti adottato nei riguardi non di personaggi antagonisti, come i «cattivi» dei *Malavoglia*, ma del protagonista stesso, nella misura in cui l'età infantile lo differenzia maggiormente dal narratore adulto. Ciò poi implica che il piccolo lettore non prova alcun disorientamento, appunto perché è facile distinguere cosa pertiene al personaggio e cosa va addebitato al resocontista.

Contadini, brava gente

D'altronde il mutamento di tecniche rappresentative non incrina la simpatia profonda verso il protagonista. Il racconto è tutto condotto dalla sua parte e in sua funzione. La centralità assoluta della figura di Scurpiddu coincide con il suo isolamento, come unico ragazzo in un mondo di adulti. Appunto perciò tutti gli altri personaggi hanno vita scenica solo in quanto testimoni e partecipi della vicenda di cui è primo e unico attore. In effetti, più che di personaggi veri e propri si tratta di caratteri, definiti in modo univoco e sommario, seppur icasticamente efficace. Quanto alla valutazione del loro comportamento, dipende sempre e comunque dalla rilevanza del contributo che porta al felice sviluppo della personalità di Scurpiddu.

Va tuttavia sottolineata una circostanza peculiare. Nel libro non esiste un vero sistema di opposizione tra personaggi positivi e negativi. Tutti appaiono circonfusi da un'aura di indulgenza benevola, come accade nei favoleggiamenti d'una memoria lieta, che trasfigura le vicissitudini d'un tempo, senza ombra di risentimenti astiosi: salvo solo il caso del precedente padrone di Scurpiddu, l'occhiuto notaio, che però non appare direttamente in scena. Per il resto, è indicativo l'atteggiamento verso i due banditi che si aggirano per le campagne e tentano di rubare un cavallo dalla masseria: due figurette schizzate con acume sociologico, nel loro comportamento mafioso, e viste con ovvia ostilità però senza renderle odiose. In effetti, nel loro incontro con Scurpiddu non lo trattano male, anzi gli regalano dieci soldi, il suo primo peculio. Semmai, un'antipatia è percepibile nei confronti della moglie del mezzadro di Poggio Don Croce, con la sua litigiosità comaresca: ma va tenuto conto che è il ragazzo a provocarla, imputandole balordamente il furto delle sue tacchine.

Un'altra macchietta dipinta con freddezza è il prete, che non mostra alcun vero interesse per Scurpiddu e non esercita alcuna influenza su di lui. Non è però una cattiva persona, questo prete sostanzialmente liberale, che non rimpiange il potere temporale del papato. Semmai, a diminuirne la

figura è il raffronto con l'altro intellettuale di paese, l'ufficiale postale, rappresentante della cultura scientifica moderna: non c'è dubbio che il laico Capuana tiene molto per lui.

Più interessante, perché venata d'inquietudine, la coloritura dei due personaggi che incarnano un rapporto di confidenza con il mistero della natura. Il primo è lo *zanni*, col suo fare stregonesco e la sua abilità d'incantatore di serpenti. Scurpiddu ne prova giustamente diffidenza e paura: pure, proprio da lui gli viene l'occasione per dare la prima dimostrazione del suo spirito di iniziativa economica, apprendendo a fabbricare coroncine del rosario con i grani di cocco. Ecco poi zi' Girolamo, il vecchio taciturno bovaro di cui si dice vada attorno la notte con le Nonne, le streghe, e al quale il ragazzo attribuisce una capacità divinatoria. Ma l'aura maligna presto si dissolve per lasciare luogo a una figura di ieraticità contadinesca, fatta di saggezza morale e di bontà tanto più autentica quanto meno esibita. Non per nulla a lui vien fatta pronunziare la massima destinata ad accompagnare come un viatico Scurpiddu, pronto a partire soldato: «Male non fare, paura non avere».

Con zi' Girolamo siamo ormai nel campo di coloro che danno a Scurpiddu l'aiuto più continuativo ed efficace. La fisionomizzazione è particolarmente schematica, poiché gli abitanti della masseria ripetono i ruoli tipici dell'ambiente familiare. Qualche maggior vivacità ha la figura del Soldato, che funge da fratello maggiore, soccorrevole e premuroso anche se incline alla canzonatura: man mano, il narratore provvede a destituirlo di prestigio, facendo rilevare i limiti dei suoi pur volenterosi ammaestramenti. Più convenzionali gli schizzi del buon massai e della moglie, come sostituti rispettivamente paterno e materno: ma sarebbe più preciso dire che la tipizzazione è quella di un nonno e una nonna. In fondo il compito loro affidato si riduce a offrire al protagonista un ambiente favorevole, in cui le sue doti native possano espandersi al meglio, lasciandolo poi libero di distaccarsene in quanto non vi è trattenuto dai legami organici del sangue.

Un caso a parte è infine, come abbiamo già rilevato, quello dalla madre naturale. Capuana ne patetizza l'immagine in modo accentuato, ma assieme ne dissolve il ruolo, riducendola a puro oggetto di una devozione filiale incrollabile. L'ottica narrativa ostenta più che mai di riflettere la genuinità di sentimenti del piccolo protagonista. Ma nei fatti la figura materna appare molto avvilita. E ci voleva del coraggio, a inserire in un libro per ragazzi un personaggio come questa comare Nina, che è scappata di casa, sia pur in un anno di miseria, abbandonando marito e figlio per andar a vivere con un altro uomo; quando poi si rifà viva, e trova anche lei rifugio nella masseria, limita la sua presenza ai lamenti continui ispiratile dal senso di colpa.

Un ragazzo padrone di sé

La riduzione di tutti gli esseri adulti al rango di brevi profili senza spessore rafforza il risalto del ragazzo Scurpiddu, in quanto dotato di una personalità complessa e capace di evoluzione: i dati psicologici sono elementari, ma appaiono sfumati e chiaroscurati con bella delicatezza. D'altronde a esaltare la sua autonomia coscienziale sta il fatto che, se pure la sua formazione mentale e morale non incontra ostacoli o sviamenti gravi, nessuna delle persone con cui convive gli porge un aiuto autorevolmente decisivo. Scurpiddu è debitore nei confronti di molti, ma in definitiva deve tutto a se stesso.

Fulcro della rappresentazione ritrattistica è una vitalità fanciullesca, che si rende sempre più consapevole intellettualmente e responsabile moralmente. La felicità del processo è garantita da un forte senso di identità personale, intesa, qui sta il punto, come padronanza di sé, e autogestione delle proprie risorse. Detto in altre parole, Scurpiddu ha interiorizzato bene la legge di natura che guida la maturazione dell'individualità; e assieme, in coincidenza, la legge dell'etica borghese che identifica il sentimento di sé con un sentimento di possesso.

Impostato il personaggio su questa salda base, e postolo in una situazione idonea, le tappe del suo processo di sviluppo avranno una linearità agevolissima, come da premessa a conseguenze. È un vero e proprio studio d'anima, quello che Capuana intraprende, secondo i canoni della poetica

naturalista. L'attendibilità dell'indagine introspettiva è impeccabile: il suo orientamento arcicottimistico è reso del tutto plausibile dall'irrealismo dei presupposti, sia psicologici sia sociali.

Le prove di dolore che Scurpiddu deve superare sono legate essenzialmente alla sfera affettiva. Certo, dapprima è sensibile in lui l'apprensione di perdere il benessere da poco, inattesa e raggiunta. Ma presto questo senso di precarietà economica viene meno. La vera perdita traumatica che deve patire è la scomparsa della madre, che gli si ricongiunge solo per lasciarlo definitivamente, di lì a poco. Ma si è già osservato che il ragazzo, quanto intensamente vive il suo lutto, altrettanto fisiologicamente lo elabora e supera. È semmai da ribadire la sagacia con cui il narratore risolve la rappresentazione del suo cordoglio non in gesti e parole ma nella descrizione del senso di vuoto interiore conseguente all'orfanità. Poi la vita riprende innocentemente i suoi diritti: a sanzione, ecco come si riaffaccia nella memoria il ricordo materno:

Se ne rammentava come di un avvenimento assai lontano, e che non gli aveva lasciato profonda traccia nell'animo. (...) Visioni d'un istante, che gli facevano battere rapidamente le palpebre e tremare un po' il cuore.

Poi il presente lo riafferrava, lo distraeva.

Un saggio ulteriore di spregiudicatezza psicologica è d'altronde insito nel fatto che il racconto ci rende percepibile in modo assai più diretto la sofferenza per un'altra scomparsa, non di una persona ma di un animale: la taccola Paola, compagna di giochi, amica e per così dire unica coetanea del piccolo Scurpiddu. Paola non muore, ma lo lascia volontariamente, per seguire le sue simili nel libero cielo. Il valore simbolico dell'episodietto è nitido: crescere vuol dire uscir di tutela, abbandonare ogni vincolo protettivo, proiettarsi in un mondo più vasto, dove assumere piena responsabilità di se stessi.

La fine dell'infanzia si costituisce dunque sotto un segno di solitudine contristata, come un addio alla giocondità espansiva dell'io bambino. Ma il protagonista sa già stare da solo: questa è la radice della sua energia caratteriale. Ragionando con se stesso, ha appreso a vincere le credulità sciocche, le paure dell'ignoto, gli incubi superstiziosi. Nell'osservare la vita degli uomini e della natura, ha cominciato a domandarsi il perché delle cose. Durante le ore d'ozio, a guardia dei tacchini, si è dedicato a giocare con le parole scritte, ci ha preso gusto, ha scoperto l'alfabeto come strumento di autoaffermazione in mezzo agli altri. Eccolo quindi pronto a trarre il miglior profitto dall'occasione del viaggio in treno a Catania.

È una curiosità ancora infantilmente indeterminata ad accendergli la fantasia, di fronte allo spettacolo meraviglioso e frastornante della vita cittadina. «Vedere il mondo», diventa il suo motto. Ma egli sa che questo per lui significa anche «tentar la fortuna». La sua giudizioosità emerge proprio dalla decisione più incomprensibile per tutti coloro che gli sono vicini: arruolarsi soldato. Così il desiderio di conoscere altre genti e paesi potrà realizzarsi in una condizione di sicurezza economica, e con una prospettiva di carriera.

Siamo alla prova definitiva d'una maturazione di carattere compiuta sotto il segno dell'intelligenza e fondata su un senso pratico robusto. Scurpiddu ha sperimentato la povertà, e ha il terrore di ricadervi. Per lui, lo smarrimento di due tacchine è una tragedia, perché teme di venir licenziato. E il regalo di una covata è una grande gioia perché può iniziar a dire «è mio» di qualche cosa: l'apostrofe scherzosa rivoltagli dal Soldato, «Ehi!... Proprietario!...» coglie nel segno. Ma il suo senso dell'economicità non si acquieta nel «ruminare» sulle ricchezze future che gli verranno dall'allevamento del bestiame. Il passaggio successivo lo porta all'attività artigianale: che a sua volta esige un investimento di capitali, da ottenere mediante un prestito; e insomma comporta un ingresso vero e proprio nella dimensione dell'imprenditoria. Il percorso ha luogo a un livello minimissimo, che lo rende più plausibile senza attenuarne il significato.

Dal bozzolo contadinesco è nato un giovane borghese. A rendere completamente esemplare il ritratto occorre però ancora un tratto: il coraggio fisico, nella sua accezione più nobile, come prova di generosità altruistica. Scurpiddu compie due gesti di eroismo: sventa il furto notturno della giumenta, e salva la vita della vecchia Tegònia durante l'incendio della masseria. Così il suo debito

di gratitudine nei confronti del buon massaiolo Turi risulta ben ripagato. È forse troppo sottile osservare che a venir posti fuori pericolo sono due esseri di sesso femminile. Certo è tuttavia che Scurpiddu ha rovesciato il bisogno infantile di protezione nell'attitudine virile a soccorrere i deboli. Il suo forte senso dell'individualità non gli si traduce in egocentrismo eslege ma si coniuga con la consapevolezza dei doveri di solidarietà sociale. È davvero finito il tempo delle afflizioni e delle allegrie irriflesse: sono venuti gli anni della serietà adulta. Al ragazzo stanno spuntando i baffi. È ora di gettarsi tutto nei tumulti della vita. E Scurpiddu lo fa con passo da bersagliere.

I luoghi e i tempi di un'infanzia mitizzata

La doppia natura del libro, come apologo educativo e come piccolo *Bildungsroman*, trova armonizzazione per effetto di strutture narrative che contemperano realistica psicosociale e favolismo idillico, alacrità di racconto e tenuità aneddotica. Lo si constata anzitutto nella definizione ambivalente delle coordinate spaziotemporali.

Il narratore ostenta la massima precisione di riferimenti toponomastici, citando una serie di località del territorio catanese, Arcura, Catalfaro, Palagonia, Nicchiara, Piano del Galluzzo, Rossignolo, Mineo, Caldaia, Benefizio, Poggio Don Croce. Ma al lettore non viene fornita alcuna notizia esatta sull'ubicazione di queste contrade sconosciute: i loro nomi valgono a pura evocazione di un paesaggio indeterminato, un altrove campestre, circoscritto solo e proprio dalla sua vaghezza. L'unica indicazione geografica che abbia notorietà riguarda Catania, di cui peraltro viene data un'immagine a sua volta massimamente sfumata: non una città ma la Città, l'universo urbano contrapposto al mondo contadino. La sicilianità del quadro è insomma tanto ben definita quanto puramente emblematica.

In effetti le descrizioni paesistiche sono di indole eminentemente suggestiva: l'ambiente naturale appare percepito con l'affettuosità assorta di chi ne partecipa con immediatezza la vita. La luce diurna consente di goderne limpidamente la familiarità di aspetti; il crepuscolo li trascolora elegiacamente; il buio notturno li aura di mistero, ma non li rende nemici. A questa distesa coloritura acquarellistica fa riscontro il rapido schizzo del paesaggio cittadino: un affollarsi di impressioni visive e auditive, convergenti in un effetto di eccitazione frastornata. È sempre lo stato d'animo del protagonista a determinare la visualizzazione ambientale. Ma proprio lo spaesamento che lo coglie nell'affacciarsi sulla città, luogo deputato d'una vita più movimentata e intensa, invece di impaurirlo gli accende d'entusiasmo la fantasia. La svolta della sua esistenza ne trae impulso, come per una rivelazione.

Anche sul piano cronologico, abbiamo un solo dato di oggettività esterna indiscutibile: la presa di Roma, che si suppone avvenuta da non molti anni poiché il Soldato, ancora giovane, vi è stato ferito. Per il resto, come i luoghi così i tempi del racconto sono quelli di un favoleggiamento incantato: circoscrivono la stagione di un'infanzia che non ha ancora imparato a misurare la propria durata sui parametri del divenire storico-sociale.

Non solo. L'arco del racconto comprende un periodo che va dal nono al sedicesimo anno d'età del protagonista. Ma questa temporalità interna, che pure annovera avvenimenti memorabili per il ragazzo, non appare scandita in epoche ben distinte. La vicenda ha un flusso di continuità organico, che si interrompe solo al suo termine finale. A malapena veniamo informati, al capitolo quattordicesimo, che sono trascorsi due anni dalla morte della madre e quattro dall'arrivo di Scurpiddu alla masseria. A dominare il quadro è l'attualità del presente, rispetto ai ricordi subito sbiaditi del passato e ai progetti fervidamente confusi per il futuro.

Vero è che il testo prevede una fitta divisione in diciotto capitoli, per lo più brevi. L'ordine di successione degli episodi è lineare. Ogni capitolo costituisce un'unità tematica, chiaramente indicata da un titolo succinto: tutti appaiono posti sullo stesso piano d'importanza, *La morte della mamma* viene dopo *Due tacchini e quattordici pulcini* e prima di *Le monete del tempo dei saraceni*. Solo il quindicesimo capitolo ha un titolo più complesso, *Il treno, il mare, Catania e i bersaglieri*, a

sintetizzare la simultaneità di esperienze nuove che segnano una rottura benefica nel *continuum* vitale del personaggio.

Il libro insomma ha un andamento di cronachismo biografico, in cui gli eventi esterni appaiono come riassorbiti nell'interiorità coscienziale del protagonista, che li seleziona e gerarchizza a suo modo. L'adeguamento simpatetico del narratore all'ottica soggettiva del personaggio narrato fa sì che i fatti vengano collocati sull'asse di una cronologia realistica, ma senza curarsi di chiarirne le posizioni di contiguità o di distacco temporale reciproci; e soprattutto senza preoccuparsi che il peso loro attribuito possa divergere da quello di una valutazione oggettiva.

La narrazione insomma ha un carattere di unità spaziotemporale molto autoconclusa, che si riflette solo in se stessa, in un resoconto privo di intenzioni storicizzanti. Colui che la espone si guarda dall'interferire, facendo pesare la propria interpretazione della vicenda e sistemandone gli sviluppi entro uno schema prospettico determinato a priori, o a posteriori. In effetti, nessuna prolessi ci anticipa il decorso delle vicissitudini di Scurpiddu; a maggior ragione, nessun accenno troviamo sulla sorte che lo attende dopo l'arruolamento: il suo futuro, sarà lui a costruirselo, il narratore non inoltra lo sguardo al di là del termine del racconto. D'altronde, le peripezie precedenti la sua entrata in scena sono evocate molto sommariamente e in poche occasioni: la sfortunata esperienza di lavoro con il notaio, la morte del padre, la fuga della madre.

Ribadiamolo: l'assetto del libro è tutto rapportato all'impostazione di un personaggio che vive intensamente il presente della fanciullezza: presente di crescita, peraltro, orientato fiduciosamente verso il futuro. Così un racconto in cui ogni accadimento appare filtrato da una memoria adulta assume un carattere decisamente antimemorialistico: Scurpiddu non si sofferma mai sui ricordi, e quando pure gli capita, l'attualità «lo riafferra, lo distrae». Le sue energie sono concentrate sulle esperienze che gli accadono, nello sforzo di trasformarle in altrettante occasioni utili per lo sviluppo dell'io.

Un intreccio cadenzato e spedito

In questo modo il racconto si assicura un sapore di realtà o meglio di verità vissuta: come se il narratore non avesse inventato nulla e la trama si limitasse a restituire gli sviluppi spontanei di un caso umano imprevedibile. Eppure un disegno fermo sottostà all'apparente disordine antiromanzesco: dall'intreccio delle circostanze emerge la configurazione di un destino. Ogni episodio è chiamato infatti a collaborare per rendere plausibile l'evento decisivo finale, l'abbandono della famiglia adottiva e del paese. In altre parole, tutto quanto accade a Scurpiddu assume valore per una conferma della sua ininterrotta maturazione psichica.

La tecnica del ritratto biografico composto per pennellate successive si traduce perciò nell'accumulo degli aneddoti. Ad assicurarne la necessità dinamica provvede un principio di drammatizzazione coesiva: ciascuno prende significato alla luce del combattimento costante che Scurpiddu ingaggia con il se stesso infantile, per oltrepassarne l'ingenuità e affermare un livello maggiore di autocoscienza. Ciò non sempre basta a evitare i rischi di dispersività e di indulgenza all'effetto pittoresco. Ma a rafforzare il senso complessivo del racconto, come serie di prove da superare per l'ingresso nel mondo adulto, provvede un procedimento sistematico di reiterazione degli episodi, in chiave di insistente analogia funzionale.

Ecco allora le due esperienze di Scurpiddu come *nuzzaro*, l'una cattiva presso il notaio l'altra buona presso il massai; due privazioni affettive, la morte della madre e la fuga dell'uccellino Paola; due gesti di eroismo, l'uno a sventare un furto l'altro a salvare una vita; due incontri con i banditi, uno involontario e subito con paura, l'altro voluto e affrontato vittoriosamente; tre dimostrazioni di senso dell'economicità, relative al ritrovamento delle monete antiche, alle gelosia proprietaria per i suoi tacchini, all'iniziativa della fabbricazione dei rosari. E ancora si possono ricordare i due smarrimenti dei tacchini, entrambe le volte poi ritrovati, mentre definitiva era stata la perdita di quello del notaio; due volte la madre abbandona Scurpiddu, la prima provvisoriamente

con la fuga da casa, la seconda definitivamente con la morte; due volte pure la taccola lo lascia, la prima facendo ritorno da lui, la seconda lasciandolo per sempre; due sono le modalità di gioco del ragazzo con i tacchini, incitandoli alla lotta o componendoli a banda musicale; tre infine gli apprezzamenti che riscuote per la sua capacità di lettura, dai contadini, dal prete, dall'ufficiale postale.

Il rapporto fra questi episodi o episodietti può essere di contrasto oppure di conferma reciproca; in alcuni casi la disposizione seriale ne gradua l'importanza crescente. Lo scopo è comunque sempre di strutturare un'intelaiatura basata su un sistema di parallelismi modulari, che consenta di dare evidenza alle linee portanti del processo di evoluzione caratteriale narrato nel libro. Alla tecnica di replicazione di circostanze tipologicamente affini fa però riscontro una tecnica di disposizione variata, secondo un criterio di alternanza nella tipologia delle situazioni narrative.

Nell'ordinamento ritmico del discorso, le fasi dinamiche precedono o seguono quelle di stasi assorta; le situazioni drammatiche si avvicinano alle pause rasserenanti; il tempo della vita lavorativa si alterna all'interludio giocoso, così come i momenti di socializzazione intensa ai ritiri nell'interiorità coscienziale; le attestazioni di ingegnosità precoce si contrappongono infine alle esibizioni di infantilismo ingenuo. Così Capuana intendeva dare conto adeguato della complessità d'animo del protagonista, inseguendone le manifestazioni nel maggior numero dei campi d'esperienza.

Il ritratto di Scarpiddu vuol proporsi a immagine d'una totalità umana, equilibrata in tutti i suoi aspetti, quale l'autore la vede fiorire miracolosamente là dove meno ce lo si aspetterebbe. Dal libro si sprigiona un auspicio fervido di tempi nuovi e migliori. In effetti, il sogno di un'umanità riconciliata con se stessa acquista storicamente il senso dell'atto di fede nelle possibilità di rigenerazione della classe dirigente borghese mediante un apporto di energie incondite dal basso, dai ceti popolari diseredati. Nessuna nostalgia regressiva dunque, connotata populisticamente. L'immedesimazione nel mondo contadino viene assunta a premessa per l'invito a procedere con coraggio dalla natura verso la cultura, dal passato verso il futuro, dal primitivismo verso la complessità. L'idillio strapaesano si conclude in una esaltazione dello spirito di intraprendenza, sorretto dal senso di responsabilità. Netto è il contrasto sia con le arroganze superomistiche sia con gli smarrimenti morbidi, fra cui si divideva la cultura del tempo. Poche altre volte la narrativa di fine secolo ha saputo risolvere con tanta freschezza in un lieto apologo romanzesco la somma di impulsi contraddittori che inquietavano la coscienza letteraria e civile degli italiani.

Il protagonismo di Topolina

L'educazione di Falco al matriarcato

Chissà mai fino a che punto la signora Invernizio era consapevole del simbolismo erotico celato nei nomi dei protagonisti di *I sette capelli d'oro della Fata Gusmara*: Falco e Topolina, un volatile e un animaluccio peloso. Certo è che, malizia a parte, questa zoonomastica trova rispondenza nell'aspetto fisico dei due personaggi, in quanto lui è un ragazzo aitante e baldanzoso, mentre lei è una fanciullina minuta e fragile. Sarebbe lecito aspettarsi che il racconto delle loro avventure si risolvesse in una conferma della superiorità operativa del maschio sulla femmina. Invece, niente di tutto questo.

Topolina si rivela non solo più saggia e generosa, ma anche più energica del fratello adottivo, che fa regolarmente la figura del babbeo: non cattivo, no, ma poco capace di intendere e di volere. Un immaturo insomma, in confronto alla ragazza, che è già compiutamente donna. Il ravvedimento di Falco giunge solo in sede di epilogo, quando capisce di avere sbagliato tutto nella vita, si rende conto del suo debito di riconoscenza verso una compagna tanto più brava di lui e si decide a contraccambiarne l'amore. Ma perché apra gli occhi, gli occorre constatare irrefutabilmente la perfidia di Tea, la ragazza di cui s'era incapricciato e per la quale aveva concepito l'ardua impresa di ottenere dalla Fata Gusmara il talismano del potere e della ricchezza. Il punto è che il dono magico viene concesso non a lui, ma a Topolina: la quale si affretta a disfarsene, in quanto sa che la felicità sta solo nel godimento della pace domestica.

Apparsa nel 1909, questa singolare fiaba romanzata non si limita però a celebrare nella figura della protagonista il trionfo della femminilità più colma di doti. L'intero universo narrativo appare femminilizzato: nel senso che, buone o cattive, sono sempre le donne a reggere il gioco, gli uomini vanno a rimorchio. Dominatrice del mondo è Gusmara, fata onnipotente; e i quattro regni del vizio che bisogna attraversare per giungere a lei sono governati da altrettante regine. Di più: tutti i personaggi donneschi non mostrano alcun bisogno di un partner, al contrario dei maschi, che se non hanno una donna a fianco non sono in grado di combinare nulla. Lo vediamo subito all'inizio del libro: il padre di Falco, da quando ha perso la moglie è diventato un povero vecchio apatico. Si può poi aggiungere un'altra notazione significativa. Gli aiutanti magici da cui Topolina è protetta sono per lo più degli esserini, a cominciare dalla marmotta bianca Zor; gli esecutori delle ingiustizie hanno invece statura gigantesca, e la crudele donnona che maltrattava la protagonista da piccola era chiamata addirittura l'elefantessa. Se ne conferma che la supremazia assegnata dalla Invernizio alla femminilità «positiva» ha anche un senso di rivalsa mentale e morale rispetto all'inferiorità di costituzione fisica.

L'itinerario formativo percorso dal protagonista maschile si configura insomma come una sorta di educazione al matriarcato. In una collettività dominata sempre e comunque dalle donne, anche se combattono fra loro, Falco ritrova se stesso quando l'esperienza gli insegna a riconoscere docilmente che il significato della sua vita è nelle mani della compagna postagli accanto da un destino provvido, predisposta com'è a ricoprire tutti i ruoli femminili: Topolina gli è già sorella adottiva, gli diventa moglie e gli farà pure da mamma.

Una vera fiaba al femminile dunque, se non vogliamo dire profemminista. Beninteso, la sorprendente spregiudicatezza di questa rivendicazione d'un primato totale della muliebrità ha il suo rovescio: la somma di risorse che la donna possiede va orientata tutta e solo al rafforzamento dell'istituto familiare, sede elettiva dei valori umani di contro alla dissipazione cui sono esposti nel macrocosmo sociale. Nell'ottica inverniziana, il matriarcato sopperisce all'inadeguatezza della virilità patriarcale nel compito di proteggere da ogni crisi l'ordine domestico: obbiettivo

irrinunciabile, in quanto è nell'esistenza privata, non nella vita pubblica, che l'individuo attinge la miglior realizzazione di sé.

Un punto di vista unilaterale

La ripresa dei moduli della fiaba è sollecitata appunto dal proposito di confermare esemplarmente un nocciolo di assiomi tradizionalistici; l'intreccio però subisce una torsione romanzesca, a supporto della novità costituita dal ribaltamento del rapporto fra i ruoli sessuali. La voce narrante dei *Sette capelli* ha gli attributi canonici del narratore fiabesco: esercita padronanza piena sulla materia di racconto, conferisce naturalezza all'irruzione continua del meraviglioso, lascia presagire gli sviluppi della vicenda ma senza guastare gli effetti di sorpresa, in modo da qualificarsi agli occhi dei piccoli lettori e soprattutto lettrici come pienamente autorevole e affidabile. In effetti, mostra anche una conoscenza infallibile dell'indole e degli stati d'animo dei personaggi: cosa degna di nota, poiché la loro interiorità appare più articolata, seppur rudimentalmente, di quanto sia nel fiabismo folclorico. A volte l'io narrante espone con parole sue i sentimenti riposti che non traspaiono all'esterno:

Falco si fece rosso, poi pallidissimo: il pensiero della perdita di Topolina lo costernava. Certo aveva detto più volte, nei suoi momenti di collera e d'impazienza, che poteva farne a meno, di lei: il Mago doveva saperlo. Ma ora, all'idea di trovarsi senza la sua sorellina, era preso da uno spavento angoscioso.

Zor rimase silenziosa, perché Topolina gli aveva posto dolcemente una mano sul capo per farla tacere; ma pensò che il pianto e l'invocazione fatta poco prima da Falco, erano come i giuramenti e le preghiere dei marinai, che vengono dimenticati appena il pericolo è scomparso.

Altre volte viene anche fatto ricorso alla tecnica immedesimativa dell'indiretto libero:

Falco guardò come istupidito la sorellina. Era mai possibile ciò che diceva, o stava per compromettere la loro buona fortuna?

Topolina sentendo questo, mandò un sospiro di sollievo: essa non pensava a sé, ma a Falco e alla sua marmottina. Erano dunque salvi, salvi! Oh, la buona e benedetta Fata!

E chi narra può persino ostentar di adeguarsi ai limiti percettivi del personaggio in azione: «Falco scorse qualche cosa di bianco che si muoveva in fondo a quel vano: era certo un gatto ivi rifugiato», mentre invece si tratta di una bambina.

Questi artifici valgono a dare un qualche spessore interno agli attori della vicenda, arricchendo il resoconto narrativo. È peraltro facile osservare che la psicologizzazione riguarda soprattutto il protagonista maschile. La narratrice non manca di far emergere le buone qualità di Falco, onestà, candore, capacità di slanci generosi; ma nella gran maggioranza dei casi a venir messi a nudo sono i suoi difetti, testardaggine, presunzione, insipienza, vanagloria e così via. C'è una sorta di accanimento nel prenderlo in castagna, rinfacciandogli le sue asinate ed esponendolo al ludibrio del lettore. Vero è che proprio in tal modo la figura del ragazzo appare relativamente più complessa di quella della fanciulla, modello inalterabile di perfezione donnesca, che pareggia lo spirito di sacrificio alle brillanti doti di iniziativa. Tuttavia, non si può non essere colpiti dall'unilateralità spudorata del punto di vista narrativo: *I sette capelli* è un apologo concepito *ad maiorem Foeminae gloriam*, e viene raccontato da una voce di donna che si proietta senza riserve nell'ottica mentale dell'eroina, nonché della sua protettrice fatata e delle sue aiutanti.

L'ambiguità di una scrittura incontrollata

Rivolta al pubblico infantile meno colto, la fiaba di coppia inverniziana non conosce preoccupazioni di decoro espressivo: proprio come i *feuilleton* per adulti della scrittrice. Si direbbe che essa utilizzi una sorta di italiano scolastico, nel senso di appreso a scuola, ma da una cattiva scolara: ciò a dispetto dell'educazione ricevuta nel collegio signorile di Poggio Imperiale, prima di diplomarsi maestra. Su questa base precaria si è poi innestata la trascuratezza tipica di una narratrice popolare abituata a lavorare con ritmi febbrili, dando tutta la precedenza all'accumulo dei fatti rispetto agli scrupoli d'indole formale. Nessuna traccia di influenze dialettali, peraltro, nella lingua dei *Sette capelli*, e rarissimi gli stranierismi; in compenso, una mescolanza di locuzioni alte e basse, auliche e familiari, compresenti non solo nel narrato ma anche nei dialoghi: indipendentemente dal loro rango sociale, i personaggi alternano i «fa duopo», «in tal guisa», «ho meco», con i «tu alzi la cresta», «tu sei un mammalucco». Ma il peggio sono le improprietà anzi gli strafalcioni lessicali e sintattici in cui incorre la voce narrante:

giardini deliziosi, in cui vegetavano le piante più rare

né ci aspettavamo meno della vostra cortesia, la quale procureremo di ricambiare

la stessa sorte toccata all'uomo che quelle ingorde bocche divoravano con grande esultanza, sarebbe toccata a lui ed a Topolina, se non riuscissero a svignarsela.

E l'esemplificazione potrebbe continuare a lungo.

La scrittrice è assillata dall'ansia di ammassare senza sosta i materiali di racconto più sorprendenti, e nello stesso tempo teme di non dire mai abbastanza. Da ciò un periodare sgangherato e a getto continuo, dove i segni d'interpunzione indicano delle svolte emotive piuttosto che pause logiche. La ridondanza ha una diffusione pervasiva e un connotato di superfluità spesso sconcertante: «macilenta, scarna», «i brillanti, i gioielli», «forte, robusto», «tanto ardire, tanto coraggio», «che si diverte senza tregua, che si sollazza in una continua baldoria», «nulla di più ricco, di più splendido, di più meraviglioso», «colli ubertosi di una lussureggiante vegetazione». Non meno assillante l'uso e l'abuso delle varie figure di reiterazione modulare, che possono ritmare interi episodi:

Radamah, Radamah (...) Radamah, Radamah (...) Traditori, traditori! (...) Tradimento, tradimento! (...) salvi, salvi! (...) È vero, è dunque vero il tradimento? (...) A morte, sia messa a morte! (...) No, nessuno la toccherà: mille volte no (...) Non accetterà, non accetterà (...) La sovrana impartì gli ordini per le feste: feste brillanti, feste della durata di un mese.

Ovviamente, i procedimenti dell'iperbole si sprecano:

Le fu concessa questa potenza non solo per la sua bellezza, che sorpassa ed eclissa tutte le bellezze dell'universo, ma per il suo cuore, il suo spirito, le sue virtù, il modo con cui sa amministrare la giustizia, la carità, la sapienza.

L'enfasi declamatoria è la caratteristica principale di una prosa che l'autrice non sa o non si cura di tenere sotto controllo, preferendo lasciare via libera allo sfrenamento di un *pathos* effervescente. D'altra parte proprio l'assenza di qualsiasi sforzo di razionalità semantica e stilistica produce un effetto molto interessante: l'emersione nella pagina di pulsioni incondite che contraddicono energicamente le finalità dichiarate del testo. La fiaba inverniziana è dedicata alla celebrazione d'una somma di virtù, che in sede conclusiva vediamo trionfare. Ma nel corso della vicenda la narratrice si mostra alquanto affascinata dal vizio, rappresentato con un'evidenza molto più insistita e corposa.

Il primo sintomo è la pletoricità accalorata delle descrizioni di abbigliamenti e arredi sfarzosi. *I sette capelli* trabocca di raffigurazioni minuziose di toilette, gioielli, servizi da tavola, mobilia, prospettive architettoniche d'un lusso mirabolante: l'oro ha una presenza ossessiva, piatti d'oro, armadi d'oro, troni d'oro, pilastri d'oro, palazzi interi d'oro; addosso alle persone fan bella mostra brillanti, ametiste, topazi, diamanti «di straordinaria grandezza» e perle «di una grossezza straordinaria». Il lettore è bombardato da una sequela di immagini che coniugano strettamente bellezza e ricchezza, entrambe al grado superlativo. In effetti, i ritratti in posa delle quattro regine del Capriccio, della Baldoria, della Ricchezza e della Vanità finiscono per assomigliarsi davvicino, sia per l'avvenenza fisica sia per lo splendore degli ornamenti. È vero che la scrittrice non manca di far notare come la signorilità suprema preferisca la semplicità: ad avvalorare davvero il fascino d'una femminilità regale niente di meglio che una tunica bianca, con un solo gioiello, ma di valore inestimabile, su una fronte immacolata. Naturalmente, è questo il caso della Fata Gusmara, la cui bellezza è «impossibile descrivere», e che peraltro siede su un trono «tutto composto di brillanti di una grossezza inverosimile, incassati nell'argento».

Di fronte a una fantasmagoria così rutilante, è inevitabile che la proposta d'un ideale di vita semplice e sana, a contatto diretto con la natura, diminuisca di efficacia. Fin qui però sembra trattarsi solo di un'indulgenza molto femminile per l'incanto promanante sempre e comunque da un bel corpo di donna, specie quando sia esaltato dal ruolo sociale alto e dal *décor* che lo impreziosisce. Ma la scrittura invernaziana presenta un altro, diverso aspetto di contrasto con le finalità virtuosistiche cui la fiaba vuole essere improntata: lo stile asciutto, referenziale, degli episodi di crudeltà sadica. La narratrice si compiace di illustrare scrupolosamente gli strazi punitivi inflitti agli ingenui, agli spavaldi, a tutti coloro che si lasciano traviare dalle lusinghe goderecce degli istinti deteriori. Spesso però le efferatezze descritte appaiono pure manifestazioni d'una malvagità immotivata: poniamo, chi entra incautamente nella Valle del dolore, viene solo per questo condannato da una strega a girare per l'eternità avvinto a una ruota che lo sbatacchia fra le rupi.

L'immaginario invernaziano apre insomma libero campo all'irruzione delle fantasie più gratuitamente perverse. Ora, è notevole che proprio qui la Invernizio abbandoni la tendenza abituale alla profusione ridondante, in favore di uno stile dell'evidenza icastica, sobrio e preciso: valga come esempio l'imperturbabilità compunta con cui sono elencati i supplizi, diversificati per sesso e per età, che un tiranno infligge ai suoi sudditi: «i fanciulli venivano infilzati in ispiedi e arrostiti; le donne squartate; gli uomini impalati». Ancora più strepitosa è la scena del seppellimento, da vivo, di un ragazzo che aveva ceduto alle seduzioni del Capriccio. La pagina registra i contorcimenti, le smorfie del condannato, nella sua bara ancora aperta; ma più si sofferma sul corteo che lo accompagna alla sepoltura:

Attorno alla bara, danzavano cantando delle fanciulle discinte, coi capelli sciolti, che ad ogni smorfia del giovinetto scoppiavano in grandi risa e di quando in quando si fermavano per pizzicargli il naso, pungerlo con degli spilli

in spirito di bella allegria.

Si può anche osservare che qui, come in altri libri, la Invernizio intende esorcizzare un'ossessione che la turbava al punto da farle prescrivere per testamento di lasciare quattro giorni allo scoperto il suo cadavere, prima della sepoltura. Ma resta il fatto che nei *Sette capelli* le prove di sadismo sono godute in chiave di intrattenimento spettacolare, senza alcuna interferenza di sentimenti compassionevoli verso le vittime. D'altronde, anche i giusti castighi inflitti a nome e per conto della Fata benefica hanno un connotato di ferocia; e la narratrice, nell'approvarli, li presenta come occasioni di sana ilarità. Certi malvagi che si trasformavano, non si sa bene perché, in gatti per uccidere e divorare degli incolpevoli viandanti vengono condannati a non poter più abbandonare la forma gattesca,

errando per il mondo col rischio di seguire la sorte da voi fatta subire a tanti infelici: quella di essere infilzati in uno spiedo ed arrostiti.

Falco e Zor non poterono astenersi dal ridere.

In una scrittrice che non brillava per senso del comico, questi motivi di sollazzo appaiono particolarmente rivelatori.

L'inversione dei ruoli di coppia

La tessitura del libro lascia dunque trasparire un ordito inquietante, nella suggestività delle sue accensioni coloristiche. Nulla di straordinario, a prima vista: solo un caso di divario tra contenuto reale e contenuto apparente, come se ne incontrano in testi di tutti i tempi e paesi. D'altronde la fiaba tradizionale, al pari di ogni forma di narrativa popolare, suole reggersi su una radicalizzazione accentuata degli aspetti di ambiguità intrinseca del discorso letterario: l'autore ostenta di voler impartire una lezione edificante, ma intanto evoca le pulsioni più trasgressive, sia pure con l'alibi di esorcizzarle. Nei *Sette capelli* però le cose stanno in modo un po' più intrigante.

In effetti, il dato essenziale non sta nell'attenzione compiaciuta per le manifestazioni più feroci della malvagità umana, in un mondo tutto intriso di inganni e violenze. E nemmeno sta nel consenso esplicito verso le applicazioni della legge del taglione verso chi si sia macchiato di spietatezze inique. Più notevole è il fatto che la crudeltà sia indicata come il criterio di comportamento più opportuno ai fini educativi, quando si tratti di raddrizzare la testa dei ragazzi: sia lasciando che si esponano ai peggiori pericoli, sia rinfacciando loro la sprovvedutezza di cui hanno dato prova. Certo, si può osservare che queste forme di sadismo psicologico erano già ben presenti nel *Pinocchio*, seppure con ben altra levità di tono e garbo ironico. Ma nei *Sette capelli* la pedagogia della crudeltà viene esercitata sul personaggio maschile non da un essere superiore, la Fata dai capelli turchini, ma da una coetanea, una dolce fanciulla innamorata di lui: con l'appoggio, beninteso, di un'altra fata ultrapotente e delle sue vicarie. E se la modestia impedisce a Topolina di ricordare a Falco i propri meriti, è la fida Zor a provvedere. La supponenza maschile va ripresa e castigata proprio da coloro che gli siano più vicini: sempre a fin di bene, ovviamente. È nella necessaria inclemenza di quest'opera di ammaestramento quotidiano che la femminilità convalida il suo primato morale. La rivalse del sesso debole sul sesso forte non potrebbe essere celebrata dalla Invernizio in maniera più perfida.

Torniamo così alla caratterizzazione della coppia protagonista. Di Falco, viene affermato che ha il torto di seguire il cervello piuttosto che il cuore: ma è vero semmai il contrario, giacché al povero ragazzino sono affibbiati attributi che non danno affatto l'idea di un temperamento raziocinante: testardaggine e mutevolezza d'umore, avventatezza e timor panico, impressionabilità e sicumera. La narratrice infierisce su questo modello di maschio irresponsabile, umiliandolo a tutto spiano: basti pensare al dettaglio, obiettivamente ingiustificato, per cui Falco non deve mai sapere che Topolina possiede vari amuleti magici ai quali può far ricorso in situazioni di pericolo, sicché ogni volta ci rimane imbambolato. L'immaturità mentale del personaggio prende rilievo appunto dal criticismo micidiale con cui viene perseguitato. La sua amorevole compagna, e le sue aiutanti consorelle, gareggiano nel fargli la predica a ogni passo, e quanto più lui si incaponisce a comportarsi da sprovveduto, tanto sono puntigliose loro a rimproverargli la sua asineria. Così bisogna fare con i ragazzotti sventati: e proprio questa severità giova poi a far risaltare le occasioni in cui emerge il fondo buono della sua natura, dimostrando che se ha poca testa, ha però un cuore nativamente generoso.

Di contro, la ragazza rappresenta un esempio di spregiudicatezza moralmente bene indirizzata, in un equilibrio perfetto fra ragione e sentimento. Stilizzata apologeticamente come una vera minieroina da romanzo fiabesco, questa Topolina ha una sua icasticità elementare per l'intransigenza stessa con cui non le viene mai fatta sbagliare una mossa. Ciò la fa assurgere a incarnazione d'una femminilità primigenia, forte di una multilateralità di risorse che attendono solo di esplicarsi nella vita di relazione. Non per nulla emerge dal seno della natura, in quanto viene

ritrovata nel tronco cavo di un albero su cui il vecchio taglialegna si accinge a portare l'accetta: una simbolizzazione della scena del parto, più o meno consapevole, s'intende. D'altronde sappiamo già che il padre di Falco è vedovo: essa si inserisce dunque nella famiglia adottiva reintegrando la presenza muliebre. E il matrimonio finale con il giovane assume un connotato incestuoso che lo proietta in una luce di anteriorità alle leggi fondative del consorzio civile: con un risvolto edipico ben percepibile.

A rinsaldare il legame fra i protagonisti è poi l'estraneità di entrambi al grande mondo di cui vanno facendo esperienza. Usciti dalla solitudine appartata della foresta, i due ragazzi del popolo si trovano a contatto con una folla di personaggi, collocati a tutti i livelli della scala sociale. La scrittrice mostra gran cura nell'assegnare a ciascuno un nome proprio; ma mescola alla rinfusa appellativi di uso comune e di fantasia, a volte con valore simbolico a volte no: i due ragazzi ricchi Tea e Carlen, i tiranni Trou e Siu, le regine Guadalmonte e Morgiana e Perla e Vezzosa, il demone Radamah, i maghi Crispetta e Malot e Trottola e Buricchio, il principe Ficcanaso alias (per distrazione) Beccafico, la principessa Smeralda, i principini Belfiore e Scorpietta, la signorina Nara, il comandante Becco d'Avvoltoio, le aiutanti magiche Zor poi rinominata Nana e Musina. Ma appunto, la loro identità resta affidata soprattutto al nome, giacché si tratta di rappresentanti di categoria, per così dire, sul piano sociale o psicologico. Le regine viziose sono giovani e belle, i maghi più o meno cattivi hanno un aspetto mostruoso, gli scherani sono omaccioni truci. Alla Invernizio importa solo emblemizzare un macrocosmo in cui ordine e disordine coincidono, in quanto la malvagità imperversa sia fra i governanti sia fra i sudditi: così come, del resto, casi isolati di bontà possono sussistere ad ambedue le polarità gerarchiche. D'altronde ad accomunare i personaggi, al di là delle differenze di *status*, sta il fatto che tutti inclinano a una sorta di mediocrità mentale, dai connotati alquanto borghesi: nel regno della Vanità, la sovrana Vezzosa ha altrettanta ansia di farsi regalare qualche gioiello nuovo quanta ne ha la sua ancella. Il mondo meravigliosamente fiabesco della Invernizio ha un risvolto di familiarità che vuole far sentire il lettore a suo agio

L'unica figura dotata di un'individualità un po' più rilevata è la marmottina fatata Zor, che nel corso del racconto muore e poi risuscita come una brava vecchietta casalinga, destinata a fungere da nonnina per i due protagonisti: con il che, il loro nucleo familiare si consolida e completa. Va però aggiunto che il libro, nel suo carattere di fiaba sì ma romanzata, ha un sistema di personaggi relativamente aperto: nel senso di lasciare spazio ad alcune presenze autonome, non necessitate ma utili a complicare la vicenda principale. È il caso del malinconico principino Belfiore e della orribile ma dolcissima principessa Scorpietta, desiderosi di sposare rispettivamente Topolina e Falco: ciò non avverrà, s'intende, ma i due in compenso potranno unirsi fra loro, dopo che Scorpietta sarà stata trasformata in una splendida fanciulla. Giuste nozze avranno anche due bravi ragazzi che erano stati metamorfosati in animali da una strega: tanto per ribadire ulteriormente che la felicità consiste nel coronare un sogno d'amore, inaugurando un nuovo focolare domestico.

Le coordinate dell'irrealità

Gli scenari su cui si proiettano le vicende raccontate nei *Sette capelli* hanno l'indeterminatezza tipica del folklore fiabesco: solo al loro interno la Invernizio procede a un imborghesimento delle strutture narrative, in chiave romanzesca. Siamo in un universo immaginario nel quale non vigono i nessi di consecuzione spaziotemporale della realtà. Di più: sia la dimensione cronologica sia quella ambientale sono accentuatamente arruffate. Nessun riferimento viene operato a date e fatti d'indole storica; nessuna allusione traspare a una geografia oggettivamente riconoscibile. Le regge nelle quali si svolge gran parte dell'azione hanno molto approssimativamente un aspetto di corti rinascimentali, con paggi, ancelle, orchestre, indovini; all'ingresso del castello di Gusmara stanno due elefanti; una spada fatata basta per sbaragliare un intero esercito. Ma nello stesso tempo Falco suona con il flauto un'allegria mazurca, si brinda con coppe di «sciampagna», un bottone elettrico

apre le porte di una villa in cui si trova anche un «salotto da fumare»; e l'ascensione al castello di Gusmara avviene con un pallone aerostatico.

Su un orizzonte così fluttuante, si capisce che lo scorrimento del tempo si sottragga alle misurazioni della cronologia usuale. Le imprese dei protagonisti sono esposte secondo un criterio di continuità lineare, che solo in un caso fa ingorgo, quando i due ragazzi conoscono un periodo di separazione. Quanto alla durata complessiva della vicenda, e delle sue scansioni interne, non avrebbe importanza determinarla con esattezza. Piuttosto, è da rilevare come la rapidità incalzante della dinamica narrativa, in un clima di suspense ininterrotta, sia inframmezzata sistematicamente dai battibecchi tra Falco e Topolina, i quali non rinunciano a dirsele neanche nelle situazioni meno propizie, senza star ad aspettare che il pericolo sia passato. Tempo dell'azione e tempo della riflessione tendono insomma a sovrapporsi. D'altronde, i due sono sempre in movimento: i periodi di sosta sono bruciati di gran fretta, concludendosi regolarmente con una fuga precipitosa. Ovviamente, il tracciato dei loro spostamenti è indescrivibile: a volte i territori che attraversano appaiono contigui, a volte separati da grandi distese di terra o d'acqua. E se capita che compiano lunghe camminate a piedi per contrade quasi disabitate, succede anche che si trovino trasportati istantaneamente, per magia, da una località all'altra.

Su queste coordinate di irrealtà si staglia tuttavia un'opposizione netta fra ambiente cittadino e campagnolo. Negli sfarzosi ambienti urbani si dissipa il tempo in una frenesia godereccia che nasconde pericoli insidie tradimenti mortali; di contro, la prossimità alla natura garantisce la tranquillità d'un tempo senza tempo, in cui la vita acquista il senso e la misura conferiti dalla durata inesauribile degli affetti. Non basta però dire così. Va specificato che la ben nota antitesi appare accentuata oltranzisticamente. Nelle campagne percorse dai protagonisti sorgono infatti alcune fattorie tenute da buone massaie; ma vi sono anche abitazioni di maghi e ville stregate. Il vero insediamento dell'integrità umana è solo la capanna del taglialegna, isolata in mezzo a un bosco, lontano da ogni villaggio, ogni sia pur piccola comunità paesana. Di qui parte la vicenda e qui fa infine festevolmente ritorno.

Le strutture d'una fiaba romanizzata

In questo itinerario circolare, il movimento narrativo prende inizio con l'entrata dei protagonisti nella fase puberale e termina con la loro unione matrimoniale, una volta sconfitto il fattore di turbamento incarnato dall'altra fanciulla, la bieca Tea. La situazione d'avvio, precedente la fase dei dinamismi sessuali, era statica e vuota: poche pagine sono sufficienti per illustrarla, e anche il lungo periodo trascorso da Topolina presso la famiglia adottiva può esser sintetizzato nell'espressione «Gli anni scorsero». Analogamente, quando si giunge all'*happy end* non c'è più nulla da raccontare, basta dire che «Falco e Topolina vivono nella foresta, ove ogni albero, ogni uccello è loro familiare; ove si sentono amati e protetti». Il tempo presente dei due verbi, «vivono», «si sentono amati e protetti», proietta con qualche efficacia su un orizzonte di permanenza la quiete d'un raccoglimento vissuto nel grembo materno della natura.

L'intreccio ha tuttavia una struttura tripartita, in cui la fase proemiale e quella conclusiva svolgono una funzione determinante per mutare la fiaba di tipo iniziatico in un romanzo d'amore per bambini. In sé e per sé, l'ampia zona centrale del libro ripete lo schema fisso secondo cui l'eroe deve superare una serie di prove per mostrarsi degno di avere accesso al mondo delle responsabilità adulte. Certo, c'è l'elemento di novità del protagonismo di coppia, con l'assegnazione alla femmina del ruolo traente, non al maschio. Ma ciò non infirma la regolarità di scansione degli episodi, che appaiono impostati secondo la tecnica più risaputamente iterativa, in un succedersi di occorrenze analoghe, anzi addirittura quasi sinonimiche: i regni del Capriccio, della Baldoria, Ricchezza e Vanità si assomigliano come gocce d'acqua, e nell'attraversarli i due personaggi sono sottoposti sempre alle medesime tentazioni, d'indole per così dire mondana.

Quanto alle scene e gli incontri intervallati fra le tappe principali dell'itinerario, rispondono per lo più a un fine di semplice incremento dell'intreccio, prolungandone la durata sino a dargli dimensione romanzesca: il ragazzo sepolto vivo, alle soglie del regno del Capriccio; la fattoria della buona massaia e la casa del mago Crispetta, prima dell'ingresso nel regno della Baldoria; e ancora l'imbarco con i pirati, la guarnigione di frontiera, il pernottamento dalla gatta antropofaga, la Valle del dolore, lo Scoglio del mago. È vero che anche il *Pinocchio* si struttura su un'esibizione di trovate fantasiose non sempre necessitate; ma nei *Sette capelli* siamo in un vero supermercato dell'immaginario, che sciorina i prodotti più svariati invitando a passarli in rassegna al gran galoppo, riducendo al minimo le pause indispensabili per riprendere fiato.

In ogni caso, il procedimento di costruzione degli episodi principali è identico: si tratta di smascherare l'inumanità retrostante le manifestazioni di festevolezza spensierata in cui i protagonisti si imbattono. Dietro le belle accoglienze, si cela la prospettiva di una morte orribile, secondo modalità opportunamente variate: perire per annegamento, oppure arsi sul rogo, o chiusi in prigione senza cibo; ma potrebbe anche capitare di esser imbanditi a tavola come pietanze o di girare in eterno legati a una macina, in un sotterraneo infernale. Forse il luogo in cui la fantasia orrorifica assume le movenze più estrose è la lussuosa villa modernamente borghese dove una strega e i suoi accoliti d'ambo i sessi, bellissimi sia nell'aspetto umano sia nelle forme gattesche, si riuniscono per consumare orgie antropofaghe con accompagnamento musicale.

I protagonisti, cioè poi Falco, perché Topolina sa già tutto, devono ogni volta capire la stessa doppia lezione, sociale e psicologica: dove l'opulenza sfrena gli istinti, lì si cela un pericolo di morte. Non mancano però alcune occasioni di sviamento d'indole tutta diversa, perché chiamano in causa i sentimenti. La complicazione della trama di gran lunga più significativa è data dalle due opportunità matrimoniali che si presentano prima a Topolina poi a Falco, proprio al centro del racconto. Bravi tipi, sia il malinconico principino Belfiore sia la brutta ma angelica principina Scorpietta: ma non sono fatti per i nostri eroi, entrambi nullatenenti. D'altronde, doppia circostanza decisiva, Topolina ha il cuore occupato dal suo compagno, anche se costui non se ne accorge nemmeno; e Falco è tutto infatuato di un'altra ragazza, che non lo merita affatto.

Questo intreccio di amori non corrisposti è il vero fulcro del libro. E qui incantesimi o magie hanno un peso molto relativo: siamo in pieno romanzo rosa, col suo gioco di equivoci affettivi, passioni male indirizzate, cotte passeggiere. La variante è che nei *Sette capelli* l'eroina non mostra nessuna dubbiosità: fatta da subito la sua scelta, le si mantiene fedele sino in fondo, a dispetto di tutti i dispiaceri che le procura, sino a ottenere partita vinta. Il lettore è dunque chiamato a partecipare le pene d'amore della virtuosa fanciulla, ammirando sempre più la costanza davvero eroica di cui dà prova e deprecando la balordaggine del suo sciocco fratello adottivo.

Torniamo così alla parte proemiale del libro. Falco ha visto un giorno una ragazza, Tea, e se n'è innamorato di colpo. Ma Tea è tanto bella e ricca quanto proterva. È per conquistarla che egli decide di recarsi dalla Fata Gusmara a chiederle il dono dei suoi magici capelli. Topolina parte assieme a lui con il solo scopo di proteggerlo dai guai nei quali certamente si cacerà. In effetti, la sua presenza si rivela provvidenziale; ma il ragazzo non si arrende all'evidenza dei fatti, né si rende conto dell'abnegazione di cui è gratificato. Quando poi la Fata decide che a meritare il premio è stata la sua accompagnatrice, non lui, si persuade che la condotta di Topolina è stata dettata da invidia e gelosia per la rivale. Siamo ormai all'altro capo del libro; ed ecco la scena madre conclusiva, il nuovo incontro con la maliarda in fiore. Tea dichiara brutalmente che del cuore di Falco non gliene importa nulla, è il talismano che le preme; per averlo, è disposta a tagliare il polso di Topolina. Solo allora il ragazzo comprende la sua cecità e si getta ai piedi della compagna. A punire la malvagia provvede Gusmara in persona, facendole cadere il braccio che aveva alzato su Topolina e riducendola a bruttezza e povertà.

La struttura propriamente romanzesca del libro si basa dunque sul classico dispositivo triangolare che vede un uomo alle prese con due donne di qualità opposte. La meccanica fiabesca provvede soltanto a enfatizzare, esteriorizzandole su scenari meravigliosi, le difficoltà interiori che il protagonista deve risolvere prima di abbracciare la persona giusta. Regine streghe maghi cattivi

rimandano alla disposizione malefica incarnata da Tea; Gusmara e i suoi vicari sublimano le qualità positive esemplate da Topolina. Quanto al maschio, non agisce ma è agito, subendo l'iniziativa dell'altro sesso: anche se a lui spetta di maturare finalmente la scelta decisiva.

La *quète* intrapresa dal giovane taglialegna si risolve così nel riconoscimento di una verità che gli era sempre stata dinnanzi agli occhi: i figli del popolo non hanno alcun bisogno di inseguire sogni ambiziosi, quando la loro vera felicità consiste nell'unirsi a una ragazza del loro stato, assieme a cui vivere appartati da clamori e violenze. In questa prospettiva di intimismo quietista, la famiglia appare come un nucleo raccolto in se stesso, fuori dai condizionamenti dell'universo sociale. L'eroina invernaziana sa già nativamente, in quanto donna, che il grande mondo si sottrae ai sogni di onnipotenza infantili. La missione femminile consiste nel riportare il maschio a una misura di realtà, così da fargli esplicitare il suo dinamismo energetico nell'ambito circoscritto ma autosufficiente del focolare domestico, dove l'essere muliebre continuerà a sorreggerlo e guidarlo, forte di una consapevolezza spirituale più alta.

Lo scandalo della popolarità di Carolina Invernizio

Resta un ultimo argomento di discorso. Quanto più la Invernizio eccede in un senso, tanto più fa qualche spostamento frettoloso nell'altro. Così, nei *Sette capelli* l'oltranzismo familistico non esclude una tenue apertura d'interesse per le questioni sociali, in chiave di speranzoso utopismo idillico: la società appare allora vista come una grande azienda a conduzione domestica, in cui alla divisione dei compiti fra i sessi subentra quella fra capitale e lavoro. Ecco l'aneddoto sui quattro fratelli proprietari, nella Valle dei Buoni:

Essi dicono, giustamente, che la proprietà è formata da una parte dal capitale, dall'altra dal lavoro, perché senza lavoro rimarrebbe infruttifera, quindi il lavoro essendo capitale anch'esso, la proprietà deve essere divisa in parti eguali fra padroni e lavoratori.

Come al solito, il linguaggio non è dei più perspicui; ma il concetto ha un'inattesa tinteggiatura progressista, mostrando una Invernizio disposta ad accogliere un'eco sia pur semplificata dei grandi dibattiti ideologici dell'epoca.

A buon conto, la scrittrice aggiunge subito che bisogna andarci cauti, con questi bei vagheggiamenti, giacché le classi lavoratrici sono insaziabili: «La gente ignorante non ne ha mai abbastanza, non conosce la gratitudine e spesso i beneficiati si sono lagnati ancora dei loro benefattori». Questa osservazione rimanda tuttavia a sua volta all'opinione diffusa secondo cui occorre anzitutto intraprendere un'opera di elevazione culturale e morale delle masse popolari, per metterle in grado di inserirsi responsabilmente nella vita nazionale, con una consapevolezza adeguata dei loro diritti e doveri. Che poi l'impresa educativa richiedesse tempi più o meno lunghi, questo è un altro discorso. Per intanto, resta il fatto che Topolina, sulla via del ritorno a casa, esercita il dono dell'onnipotenza in senso umanitario, con un atteggiamento che magari si potrebbe anche definire di maternalismo illuminato. In causa semmai è la fiducia nella durevolezza dei risultati, visto che l'eroina preferisce abbandonare il terreno della socialità costituita per reimmergersi nella foresta amica.

Certo, questi cenni di sensibilità etico-sociale hanno una parte del tutto subalterna nell'impianto del libro. Ma vale la pena di sottolinearli per riaffermare una circostanza che investe l'intera produzione invernaziana. Nel complesso della sua opera, la scrittrice non appare ascrivibile fra i reazionari ciechi: né i contemporanei la ritengono tale, tutt'altro. Non era questione solo del fondato sospetto che a far circolare carta stampata fra le plebi, e nella fattispecie romanzi, si accendessero fantasticherie, si eccitassero desideri tali da turbare in qualche modo l'ordine psichico costituito. Il punto è che tutti i *feuilleton* della feconda appendicista sono improntati a una visione pessimistica dell'universo sociale: e si tratta di testi ambientati nell'oggi, non in un passato storico più o meno remoto.

La narratrice non tesse un'apologia indiscriminata dei ceti dirigenti: anzi, mette in chiaro il cattivo uso che le classi alte fanno dei loro privilegi. Ciò non vuol dire che prenda le difese dei diseredati: ai suoi occhi, l'iniquità alligna egualmente a tutti i gradi della scala sociale. Viene comunque esclusa una pura e semplice idealizzazione dell'esistente; a farsi luogo è una visione drammatica dell'esistenza, d'indole cupamente religiosa, in cui il contrasto eterno fra bene e male appare risolto non tanto nella luce d'una possibilità di redenzione del peccatore ma di vendetta da far subire al colpevole.

In questo quadro vanno collocate le affermazioni categoriche sulla vanità dei beni mondani, come quelle contenute in un romanzo del 1905, *Il treno della morte*:

La gloria? Una chimera. Il piacere? Un'illusione, terminata in una nausea. La ricchezza? Un godimento materiale passeggero.

È evidente l'ambiguità di simili inviti alla rinuncia, e delle contestuali apologie della vita più dimessamente laboriosa. Vi si accompagnano però, a volte, parole di tono diverso, per esempio nella *Morta nel baule*, anno 1910:

il popolo, mentre scusa i propri difetti, dei quali spesso non è responsabile, perché derivano dall'ambiente, dall'educazione, vuole, esige nei suoi rappresentanti un'integra onestà, la virtù più scrupolosa.

Vero è che, come nei *Sette capelli*, la scrittrice si affretta a cautelarsi:

L'eguaglianza dei popoli verrà il giorno in cui tutti saranno istruiti e sapranno comprendere nella stessa maniera i diritti e i doveri; ma per ora, se tu cerchi di sollevare alla tua altezza chi è da meno di te, egli farà subito valere i suoi diritti, e si riderà dei doveri.

Ma questo è pure un modo per ribadire l'importanza dell'impegno educativo.

Figlia di una nobildonna tortonese, moglie di un ufficiale di carriera, vissuta fra gli agi, la Invernizio è estranea agli spiriti populistici che caratterizzano l'altro maggior esponente del feuilletonismo nostrano, Francesco Mastriani. Il filone cui si rifà è quello di Xavier de Montepin, con le sue intricate vicende di amori delittuosi. Nei romanzi inverniziani lo scatenarsi delle passioni più ignobili ha per solito un movente economico; ma ciò che conta è il connubio di erotismo e sadismo, in un clima di incandescenza pulsionale prossimo al delirio. I carnefici tormentano le loro vittime tanto più efferatamente quanto più le fanno innocenti e inerme; esse d'altronde, appena siano in grado di farlo, li ricambiano con spietatezza analoga. In questo museo permanente degli orrori, solo il caso si assume la parte di raddrizzare i torti, offrendo l'occasione per il trionfo d'una giustizia vendicatrice. In altre parole, è lo stesso oltranzismo della fantasia perversa a richiedere l'intervento conclusivo di un destino benevolo, in funzione rasserenante e consolatoria. Ma il largo successo di questi rozzi romanzi era determinato dall'intensità dell'emozioni truci evocate nel corso della narrazione, con la loro carica di rottura anarchica di tutti i valori e gli istituti di civiltà.

La trascuranza assoluta della cultura letteraria ufficiale per il fenomeno Invernizio era causata ovviamente dal disprezzo, anzi dal risentimento castale verso un'autrice che dall'oltraggio sistematico ai canoni del bello scrivere ricavava un consenso entusiastico presso il pubblico popolare. Ma al di là dello scandalo per l'incuria formale, c'era la riprovazione per la spregiudicatezza con cui venivano troppo arrischiatamente messi in gioco i principi del perbenismo etico, che imponeva di non sollevare il velo sulle manifestazioni di scelleratezza più conturbanti. Per parte loro, gli strati subalterni potevano ritrovarsi più agevolmente nell'universo di brutalità e sopraffazione allestito dalla Invernizio che nei decorosi quadri di costume dei cantori dell'età umbertina. È vero che nei *feuilleton* della scrittrice non riscontravano traccia delle loro ragioni di inquietudine e di protesta; è vero anche che ne venivano cullati nella fiducia in un

provvidenzialismo miracolistico: ma almeno vedevano convalidata la loro percezione di vita, col riconoscimento del ruolo non occultabile svolto dalle pulsioni più cinicamente trasgressive.

Non per nulla l'opera inverniziana è collocata in prevalenza su sfondi cittadini, tra Torino e Firenze, curiosamente camuffate entrambe per far loro assumere l'aspetto della Parigi più torbida e misteriosa. In questi ambienti urbani la famiglia, cellula primaria della società civile, appare esposta a tensioni autodistruttive. Agli occhi della scrittrice piemontese, il declino del patriarcato fa sì che il sesso femminile liberi tutte le sue potenzialità: positive e negative. Angelica martire o mostro satanico, vergine laboriosa o maestra di dissolutezze, la donna egemonizza il suo compagno, riducendolo a succubo. La diagnosi non è poi dissimile, in fondo, da quella dei romanzi giovanili verghiani, pur tanto più contristati. Ma lei, la Invernizio, procede senza troppi roveli a un mutamento di orizzonte prospettico, collocandosi risolutamente nell'ottica di una femminilità vincente.

Dopo l'Unità, una grande leva di scrittrici aveva fatto irruzione nel campo letterario, dalla Serao a Neera, dalla Marchesa Colombi a Emma, a Regina di Luanto. Da posizioni diverse, tutte avevano contribuito a porre all'ordine del giorno la condizione della donna. E avevano cominciato a farsi avanti anche le pioniere dell'emancipazione, come la milanese Anna Maria Mozzoni, autrice di violenti atti d'accusa contro i pregiudizi filistei e i conservatorismi ottusi per cui la donna era assieme «l'esclusa della società» e «la serva della famiglia». In questo scenario di dibattiti accalorati, l'unica nostra feuilletonista di grido elabora una sorta di superdonnismo popolare, che avvantaggia molto il suo colloquio con le lettrici di base.

Nessuna concettualizzazione critica la sorregge, com'è ovvio; solo il calore d'una fantasia grossolanamente icastica. Va comunque tenuto conto che le sue eroine malvagissime hanno il merito di smentire la mitologia rugiadosa della femminilità romantica; mentre le sue fanciulle dal cuore intemerato mostrano doti di iniziativa ben più salde rispetto alle consorelle tradizionali. Solo che per la Invernizio la vera donna dei tempi nuovi, pur consapevole della sua forza, deve continuare a seguire una vocazione familistica, esplicita nei servizi e sacrifici resi all'eterno bambino, di cui è nello stesso tempo figlia e madre. Su questa via, diventa allora plausibile il recupero dei valori etico-religiosi più stabiliti: la superdonna per eccellenza è Maria Santissima, verso cui la Invernizio, frequentatrice abituale di una delle chiese «bene» di Torino, la Consolata, provava devozione popolare. Ecco l'elogio mariano leggibile nel *Trionfo dell'araba*, 1915:

Maria è la creatura sublime chiamata alla redenzione dell'universo, che ha servito e serve come anello di congiunzione fra l'umanità e Dio. Maria è una potenza morale che personifica la giustizia e l'ordine, la pace, virtù proprie di tutti gli stati, di tutte le condizioni di vita.

In realtà, quella della Invernizio era una forma di femminismo dimidiato, spavaldo ma insieme contenuto entro un limite ben circoscritto. Non c'è dubbio peraltro che una posizione simile interpretasse gli stati d'animo di molte lettrici di ceto medio-basso, desiderose di veder affermata a gran voce la dignità del loro sesso, senza perciò voler fuoruscire dalla carriera di angelo del focolare.

I sette capelli d'oro della fata Gusmara iperbolizza queste idee guida, imprimendo loro l'assetto di un apologo esemplare. Nel passaggio dal feuilletonismo al fiabismo, il messaggio inverniziano suona pressapoco così: badate, ragazze, il mondo è vostro, se vorrete conquistarlo; ma è meglio che lasciate perdere, perché il vostro potere di donna lo eserciterete meglio fra le modeste pareti casalinghe, non nel turbinio della vita sociale. Dunque, addestratevi sin da adesso alla battaglia che conta: quella per la conquista dell'uomo cui il vostro cuore ambisce. Battetevi con bravura leale, e riuscirete vincitrici. In effetti, nella fiaba romanzata la partita decisiva si gioca, a distanza, fra due contendenti antagoniste. E la piccola Topolina ha tanto maggior merito in quanto sa superare tutti i suoi svantaggi iniziali, senza lasciarsi traviare dai motivi di superiorità che viene scoprendo in se stessa. Quanto al ragazzo, sempre alle prese con il suo infantilismo psichico, dovrà essere tenuto pazientemente per mano, in attesa che si decida a diventare adulto. Quando infine darà

prova di maturità, ne avrà con ciò stesso il premio migliore: il godimento dell'amore di una donna, quella che ha voluto e saputo fare di lui un uomo.

Il sovversivo involontario

Com'è difficile diventare grandi

Prende un mucchio di botte Giannino Stoppani, nel corso delle sue imprese: schiaffi e sculaccioni da lasciare il segno. Non solo, ma viene rinchiuso in camera sua, tenuto a dieta di minestrine, sospeso da scuola, scacciato dalle case dei parenti che l'hanno ospitato, infine spedito in un collegio dal quale sarà espulso; in sede di epilogo, veniamo poi informati che lo aspetta il correzionale. Tutto ciò senza tenere conto delle varie disgrazie che gli capitano: cade per sbadataggine in un fiume, rischia di morir asfissiato viaggiando in treno da clandestino, casca dalla finestra mentre cerca di evadere da casa, si rompe un braccio andando in automobile con un amico che non sa guidare. Certo, anche Pinocchio ne passava di tutti i colori, però alla fine otteneva un risarcimento meritato: Giannino no.

Riassunto in questi termini, *Il giornalino di Gian Burrasca* sembra un bell'esempio di una pedagogia del terrore ammodernata con spregiudicatezza: badate ragazzi che a comportarvi come questo personaggio vi andrà di male in peggio. Chi non rispetta le norme di comportamento fissate dagli adulti, o perché non sa o perché non vuole, si mette regolarmente nei guai. Concediamo pure, dice Vamba, che queste norme possano sembrarvi sbagliate, anzi che lo siano davvero: il risultato non cambia, gli adulti sono più forti e le punizioni fioccheranno implacabili.

Ma in realtà il senso del libro non sta qui, o almeno non sta principalmente qui. Il *Giornalino* trasmette un invito indiscutibile all'emulazione. Agli occhi dei lettori, piccoli o anche grandi, Gian Burrasca appare un eroe fascinoso, e a suo modo invitto. Nessun castigo basta a disarmare la sua voglia di vivere giocando e divertendosi: ma anche cercando di ragionare con la propria testa. Il punto è che i disastri peggiori li combina non quando si abbandona al gusto dello scherzo, della burla più o meno perfida, ma al contrario quando vorrebbe emendarsene prendendo ingenuamente sul serio i precetti filistei degli adulti.

Beninteso, l'immedesimazione nel protagonista non è incondizionata. Non mancano le pagine in cui l'irresponsabilità e la sventatezza di Giannino appaiono puntualizzate in maniera irrefutabile, sicché lui stesso deve prenderne atto, sgomento. Si tratta tuttavia di episodi dal valore molto relativo, che non infrangono l'ottica prevalente nel racconto, quale è determinata dal suo impianto diaristico, in prima persona. Ripresa dal *Cuore* deamicisiano, ma applicata con impavidità molto maggiore, questa tecnica resocontistica porta a calarsi per intero nella mentalità infantile e a rifletterne dal vivo le tendenze autodifensive. Nel riferire le proprie avventure e disavventure, il protagonista fa valere solo il proprio punto di vista: che è quello di chi si sente sempre e comunque vittima, non colpevole d'una serie di «disgrazie», come lui crede, nient'affatto volute.

Gian Burrasca insomma racconta le cose a modo suo. Imputato in una sorta di processo permanente come disturbatore della quiete privata e pubblica, non è un reo affetto da pentitismo. Rivendica di continuo l'innocenza quando non la bontà delle sue intenzioni; scusa e minimizza i risultati per lui imprevedibili dei guai che ha combinato; controbatte le filippiche dei suoi accusatori cercando di metter loro sul banco degli accusati: insomma arruffa sistematicamente le carte, senza che si capisca mai bene dove comincia l'impudenza e finisce la buona fede. E se la sua logica avvocatessa a volte riesce paradossale, in altri casi rivela un fondamento di verità. Certo, è proprio bravo a difendere se stesso: c'è da ammirarlo, esilarandosene.

D'altra parte, a far simpatizzare con la sua fisionomia di pericolo pubblico provvede la mediazione del comico. Il *Giornalino* registra una successione di tiri mancini escogitati per pura esuberanza allegra. Spesso Giannino esagera, gioca pesante, con un sadismo non meno crudele per il fatto di esser inconsapevole. Ma è anche vero che gli adulti non amano esser presi in giro, soprattutto dai ragazzi. Del resto le beffe più atroci investono personaggi del tutto meritevoli di

essere beffati: e sono davvero involontarie, in quanto rappresentano l'esito inatteso del desiderio di comportarsi, per l'appunto, con la serietà degli adulti.

Così il lettore è indotto irresistibilmente a ridere assieme a Gian Burrasca, apprezzando la sua estrosità irriverente non meno della sua faccia tosta e partecipando al suo gusto della spensieratezza, senza musonerie. Nello stesso tempo però, nel leggere il *Giornalino* si è pure portati a ridere di lui, per quanto le combina grosse, e dà prova di un'immaturità clamorosa. Anche i destinatari elettivi del libro, i suoi coetanei, non possono non rendersene conto: e ne ricavano la sensazione gratificante di sentirsi meno ingenui, meno irriflessivi di un eroe così scombinato. D'altronde l'indulgenza nei suoi confronti ha sempre una buona giustificazione, agli occhi di tutti: in fondo, si tratta solo di un bambino.

Attraverso il diario del suo personaggio, Vamba lancia un appello a considerare l'infanzia per quello che è, senza rigorismi arcigni né sentimentalismi paternalistici. Siamo sulla via aperta da Collodi. Anche l'autoritratto di Giannino Stoppani emblemizza icasticamente una condizione infantile vissuta e rappresentata in tutta la sua alterità naturale rispetto alla condizione adulta. Bisogna semmai aggiungere che il divario viene enfatizzato in chiave antagonistica allo scopo di problematizzare ulteriormente il passaggio dall'una età all'altra: ossia porre in risalto le difficoltà di un'educazione davvero capace di orientare, promuovere, assistere il processo di formazione della personalità, quindi la sua socializzazione. In questo senso, Vamba intende rinfacciare al mondo adulto del suo tempo un'inefficienza clamorosa ad assolvere degnamente i compiti educativi.

Ciò comporta un'accentuazione parossistica dell'incoscienza infantile; e corrispondentemente implica una caricaturizzazione derisoria della falsa coscienza adulta. Gian Burrasca è pestifero, ma schietto, fiducioso, disinteressato: la sua spontaneità vitale è incontrollata, però custodisce una somma di valori autentici. I «grandi» sono ipocriti, meschini, calcolatori: la loro disciplina di vita è umanamente degradata. È la combinazione di questi due fattori a precludere una transizione ordinata dalla fanciullezza alla maturità; e a confinare il personaggio in una sorta di extraterritorialità, suggestiva e inquietante.

In effetti Gian Burrasca è sempre solo, con se stesso e con il suo diario: nessuno lo aiuta perché nessuno è in grado di stabilire una sintonia comunicativa con lui. Ecco allora l'interrogativo chiave del libro, formulato proprio dal protagonista all'entrata nel collegio Pierpaoli: il padre lo ha lasciato esprimendo la speranza di ritrovarlo un giorno cambiato: ma, dice il ragazzo, «Mi riuscirà di diventare diverso da quel che sono?». Invece ci riuscirà, per l'appunto durante la reclusione in collegio: ma non per opera degli pseudoeducatori cui è stato affidato, sì invece per la solidarietà che stabilisce con i compagni, quasi fratelli maggiori, dai quali apprende a indirizzare la sua allegra frenesia attivistica nel senso della giusta ribellione contro le soperchiere degli adulti.

Aimé, quando torna a casa, quando rientra nella normalità quotidiana si riparte da zero: anzi, arriva la catastrofe. Tra l'io e il mondo non c'è conciliazione possibile; detto in altri termini, la società non è disposta ad accogliere i candidi, gli inesperti che diano credito alle virtù più conclamate. Tuttavia la lotta continua: neanche la prospettiva della casa di correzione, dice l'autore nell'epilogo, basterà a far diventare Gian Burrasca ciò che non vuole essere, ossia un qualsiasi uomo d'ordine.

Davvero remoti appaiono nell'anno 1906 gli ideali del Risorgimento, che avrebbero dovuto garantire un tranquillo passaggio delle consegne da una generazione all'altra sotto l'egida di un sistema di valori saldo e stabile. Ma ciò non vuol dire che ci sia qualcosa di nuovo, di diverso da insegnare. Si tratta piuttosto di segnalare con ironia provocatoria che il decadimento di quei valori ha causato la rottura della linea di continuità intergenerazionale, facendo perdere autorità ai padri e determinando uno sfrenamento anarchico della carica di entusiasmo vitale dei figli. La crisi è aperta, nessuno può prevedere che conclusione avrà. Occorrerebbe una sorta di Risorgimento infantile, come quello che ha i suoi protomartiri negli adepti della società segreta «tutti per uno, uno per tutti». Ne prendano coscienza gli adulti, assieme ai bambini. Non per nulla Vamba dedica il *Giornalino* «ai ragazzi d'Italia... perché lo facciano leggere ai loro genitori».

Genesi di un libro provocatorio

Nato nel 1858, Luigi Bertelli alias Vamba patì acutamente la delusione per gli esiti del moto unitario, così diffusa fra gli intellettuali dell'epoca. Molto più giovane di Collodi, che è della classe 1826, anche lui fu dapprima orientato a sinistra, in senso mazziniano e garibaldino. Poi, nel periodo del trasformismo trionfante, si lasciò prendere dalla sfiducia per le istituzioni della democrazia parlamentare. Ma tenne ben fermo il suo patriottismo italianista: una prova eloquente ne è *I bimbi d'Italia si chiaman Balilla*, anno 1915, a evocazione delle imprese dei ragazzi italiani durante il Risorgimento.

Chi tenga conto di questa fedeltà agli ideali della borghesia nazionale può rimanere sconcertato di fronte al trasgressivismo imperversante nelle pagine di diario di Giannino Stoppani. Ma l'apparente contraddizione non è affatto inspiegabile, anche se certamente il *Giornalino* costituisce un episodio singolare e isolato nella carriera di Vamba: un po' come il *Pinocchio* per Collodi. Un aiuto a capirne la genesi viene dal confronto con un'altra opera per ragazzi dello stesso autore, molto interessante pur se di indole diversa: *Ciondolino*, del 1895. Anche qui il titolo riproduce un nomignolo, affibbiato al piccolo Gigino per via del lembo della camicia che gli sporge sempre dai pantaloni scuciti.

Il protagonista è un ragazzino svogliato che si trova trasformato in formica, pur conservando memoria della sua identità umana, testimoniata per l'appunto dal ciondolino che ora gli spunta dall'addome. D'altronde gli insetti fra i quali viene a vivere sono antropomorfizzati: e il presuntuoso Gigino si accorge presto di aver molto da imparare da loro. Il suo nuovo mondo è dominato da necessità spietate, e la vita appare sempre in gioco; ma ogni individuo è inserito organicamente nella propria comunità, alla quale dedica tutto se stesso: preoccupazione primaria, il benessere della prole ossia la continuità della specie.

Siamo in pieno genere fantastico, con una forte tinteggiatura orrorifica. Il racconto è gestito da un narratore adulto, che adotta un tono spigliato e ilare ma non vela affatto la crudeltà feroce o viceversa il patetismo struggente delle situazioni. Nella sua estrosità d'impianto, *Ciondolino* è uno dei prodotti migliori della scarsa attività di divulgazione scientifica italiana. Ma la funzione propriamente istruttiva è trascesa da una finalità etico-civile. La vecchia formica Fusca, condannata a morte dalle formiche rossastre, pronuncia un discorso che non avrebbe sfigurato sulla bocca di un patriota risorgimentale:

«Formiche! con questo nome, prima di morire, io intendo rivolgermi a tutte le formiche del mondo, di qualunque razza esse sieno. E a tutte io dico: fino a quando dureranno queste stolte lotte tra popoli che la natura ha creato fratelli? Non avete forse abbastanza nemici da combattere tra gli insetti d'altri ordini e perfino tra gli uccelli? Perché vorrete distruggervi tra voi, invece di unire le vostre forze, voi che nei vostri interni ordinamenti civili rappresentate tra gli insetti tutta la grande forza dell'ingegno e del lavoro? Unitevi, o formiche! È l'ultimo grido di un moribondo, il quale ha vissuto abbastanza, e vi lascia per sempre chiamandovi col dolce nome di sorelle, e inviando a tutte voi una parola di pace e di perdono!»

Sulla linea di tutti gli altri libri per ragazzi coevi, anche *Ciondolino* configura dunque un itinerario positivo di formazione al senso di responsabilità sociale. Ma la differenza sta nel fatto che Vamba adotta un finale aperto, come farà più tardi nel *Giornalino*: non conclude, per dirla con Pirandello. Il protagonista ritrova la sorella, trasformata a sua volta in bruco, e insieme si incamminano alla ricerca della mamma, cioè dell'umanità perduta, fatta coincidere con i legami affettivi primari. Probabilmente il premio arriverà, perché Ciondolino ha imparato molto dalle dure lezioni della vita, lui che a scuola era così neghittoso.

Ma che gli succederebbe tornando fra gli esseri umani, in veste adulta? Lo scetticismo dello scrittore non si smentisce. Anche quest'opera ha una premessa, che suona così: «Ho pensato, bambini, di farvi vedere molte cose grandi negli esseri piccoli... Più tardi, nel mondo, vedrete molte

cose piccole negli esseri grandi». Vero è che, quando scrive *Ciondolino*, Vamba concede una forma di fiducia, sia pur condizionata, al futuro: e ciò in quanto la metafora entomologica gli consente di delineare una sorta di utopia naturalistica, all'insegna di una convivenza armoniosa, dove l'io subordina sempre spontaneamente la sua sorte a quella della collettività. Le cose cambiano quando il diario di Giannino Stoppani ci immerge nella realtà presente dei costumi di un'umanità disgregata, destituita di norme atte a regolare per comune consenso i rapporti fra le persone: anzitutto, quelle di età più diversa.

All'epoca del *Gian Burrasca* Vamba era tutto impegnato nella grande impresa del *Giornalino della Domenica*, apparso tra il 1906 e il 1911, prima per conto dell'editore Bemporad, poi gestito anche economicamente dal suo direttore. Si trattava di un periodico costoso, per i tempi, in bella veste tipografica, ricco di collaboratori illustri, da Pascoli a Capuana a Ojetti, assieme a De Amicis e Salgari. E dal *Giornalino* Vamba fece procedere l'organizzazione di una rete di club, dando vita a una specie di confederazione dei ragazzi, con un programma non solo ludico ma generosamente educativo: la coniugazione dell'amor di patria e del culto dell'umanità.

In questo contesto di attività frenetica, la genesi del *Gian Burrasca* fu del tutto occasionale. Nel preannunziarne la pubblicazione a puntate, Vamba sostenne che gli era capitato fra le mani il manoscritto autentico di un ragazzo a nome Giannino Stoppani, detto Gian Burrasca. Glielo aveva portato uno dei suoi redattori, Omero Redi, pseudonimo dell'importante filologo e scrittore Ermenegildo Pistelli, che a sua volta l'aveva avuto da una signorina Ester Modigliani, cui era stato affidato dall'autore. In realtà si trattava delle *Memorie di un ragazzaccio*, presentato dalla stessa Modigliani come una «riduzione dall'inglese»: in effetti, con questo titolo il testo sarà pubblicato da Bemporad, alcuni anni dopo, nel 1911. Ma per intanto, molto disinvoltamente Vamba se ne appropriò, mettendoci subito di suo il nome del protagonista, che originariamente era Giorgio Speroni. Per alcune decine di pagine il *Giornalino* segue la trama delle *Memorie*, pur conferendole molto maggior spigliatezza di scrittura; poi l'abbandona e procede per una strada del tutto nuova.

Non mette conto qui di sottolineare la spregiudicatezza dell'operazione; né di effettuare un raffronto fra i due testi. Preme piuttosto rilevare che, sempre come *Pinocchio*, il *Gian Burrasca* è un capolavoro nato per caso, un libro che si è quasi fatto da sé. Se Vamba ha potuto dargli una carica dirompente così forte, ciò è accaduto proprio perché non si trattava di realizzare un progetto ben meditato. L'opera della Modigliani ha avuto il merito di accendergli l'estro, spingendolo a coagulare la sua insofferenza per la buona borghesia, abbiente e colta, cui pure il *Giornalino della Domenica* si rivolgeva: Gian Burrasca e i suoi parenti hanno la stessa fisionomia socioculturale degli acquirenti del periodico: scarsi, per la verità, rispetto alle esigenze dei conti economici. E proprio il desiderio di attrarre nuovi lettori può aver avvalorato l'idea di elaborare un racconto che avesse un carattere di provocazione anticonformista ma assieme assicurasse una lettura spassosamente godibile.

In ogni modo, il progetto ebbe una messa a fuoco graduale. Nelle prime puntate il carattere del protagonista non appare ancora ben centrato. Giannino presenta già il gusto della monelleria infantilmente crudele, ma è soprattutto uno sventato, a volte anche un po' sciocco, e d'altronde non privo di ripensamenti; inoltre, alcuni episodi sono poco necessari, per esempio la caduta nel fiume. Poi via via il personaggio prende quota. Per un verso, si scatena, combinandone di tutti i colori, tanto da rendere inevitabile di mandarlo in collegio. Per l'altro però diventa il portatore di alcuni valori indiscutibili, libertà giustizia verità, candidamente intesi. In effetti, proprio mentre indossa la divisa da collegiale prende avvio un'autentica maturazione, come membro della società segreta che smaschera, ridicolizza, castiga i sordidi esponenti del potere repressivo adulto, la coppia Stanislao-Geltrude.

Se il libro si fosse concluso qui, avrebbe configurato una parabola esemplarmente positiva, sia pure in senso antitradizionalista. Ma Vamba non se l'è sentita di dipingere un Gian Burrasca doppiamente vittorioso, sulla sua irresponsabilità fanciullesca e sulle costrizioni ambientali. Una volta tornato a casa, ecco allora il protagonista soccombere di fronte a leggi di comportamento che interiorizza male o che non riesce neppure a concepire. Certo, nella memoria del lettore la sua

immagine resta molto legata al periodo eroico del collegio, che occupa più di un quarto della narrazione: e qui, non possiamo non stare tutti dalla sua parte. A lettura ultimata, però, non è davvero un effetto consolatorio, quello che il *Giornalino* ci lascia. Se gli adulti non sono capaci di educarli, come possono farcela i ragazzi a educarsi da soli? Il divertimento procurato dal libro è sotteso da un'inquietudine di cui non viene indicato uno sbocco.

Un birbante privo di sensi di colpa

A differenza di quello di Enrico Bottini, il diario di Gian Burrasca non è affatto a disposizione di tutti i familiari, che possano aggiungervi i loro pensieri e predicozzi. Si tratta di un vero diario intimo, segreto, custodito con la massima cura. In effetti si tratta di un oggetto pericoloso: la pagina dove è registrato il matrimonio religioso del cognato Maralli sarà prodotta come prova nel processo che segnerà la rovina politica dell'avvocato socialista. Appunto fra i reperti di cancelleria Vamba sostiene, nella nota epilogica, di esser riuscito a recuperare il manoscritto: questa versione è del tutto diversa da quella fornita in via preliminare, ma pazienza.

L'essenziale comunque è che l'autore, pur ammettendo di aver riveduto il testo, ne sottolinea molto l'autenticità documentale: e si comporta di conseguenza, celandosi il più possibile dietro la figura del narratore autobiografico. D'altronde la forma diaristica tende a far coincidere io narrante e io narrato. Dunque, la responsabilità del resoconto viene attribuita tutta a un ragazzino di nove anni: o forse otto, secondo la più singolare delle sbadataggini di Vamba, che poi gli fa anche studiare il latino; ma evidentemente, ciò che gli premeva indicare era non tanto un'età precisa quanto uno stadio mentale.

In compenso, la sua estrazione sociale è ben definita: è il figlio di una famiglia tipo della buona borghesia fiorentina. Il padre non si sa bene cosa faccia, ma i cognati sono l'uno medico, l'altro avvocato. Casa accogliente, alcune persone di servizio, vita di relazione tra chiacchiere salottiere e qualche festa da ballo. Nessuna vera preoccupazione economica, anche se il valore dei soldi è tenuto in buon conto. Questa stereotipia ambientale, sulle note di una normalissima medietà, serve a dare risalto all'anormalità psicologica del protagonista.

La personalità che gli viene attribuita è singolarmente contraddittoria. Per un lato, Giannino è assai meno maturo della sua età, sia pur approssimativa. È iperbolicamente ingenuo, è imprevedente sino all'assurdo. Ha sempre e solo voglia di divertirsi; e i suoi divertimenti esprimono un'aggressività tutta infantilmente spontanea, in senso prerazionale. Quando architetta una bella burla, lavora d'improvvisazione, ascoltando i suggerimenti dell'istinto: sintomatico un tipo di locuzione che ricorre spesso, «Mi viene un'idea!», «Allora, non so come, m'è venuta un'idea», «È stato allora che m'è venuta un'idea terribile», «E tutto sarebbe andato a finir bene ed egli non avrebbe avuto di che lamentarsi di me, se più tardi non mi fosse venuta un'altra idea peggiore della prima, perché questa ha avuto delle serie conseguenze». Un essere asociale dunque, in quanto ancora tutto obbediente a un principio del piacere connotato in senso sadico, con l'inevitabile risvolto masochistico: è evidente a tutti, tranne a lui, che le sue trovate gli si ritorceranno infallibilmente contro.

D'altro canto, Gian Burrasca è più maturo di quanto ci si aspetterebbe. Gli studi scolastici li sopporta male, ma legge molto: trova comprensibilmente noiosi i *promessi sposi*, però divora in una notte *Il Corsaro Nero*; conosce De Amicis, sa chi è D'Annunzio; è in grado di ricordare Robinson e Orazio Coclite, Pellico e Marc'Antonio Bragadino e i rivoluzionari russi. Soprattutto, gli piace scrivere, e scrive tantissimo, al di là del verisimile. Non solo, ma sa disegnare con estro: un suo acquarello, secondo il Collalto, «Pare proprio un quadro dell'epoca giottesca!». Quanto a capacità ragionativa, non gli manca affatto: se gli occorre perorare la propria causa, argomenta e imbroglia le carte come un ottimo avvocato di se stesso.

Certo, è sempre un bambino. Ma il suo egocentrismo prepotente è bilanciato da un desiderio ansioso di sentirsi accettato, amato, protetto. Non per nulla il nomignolo Gian Burrasca gli «fa tanta

rabbia!». Ai suoi poveri parenti ne fa passare di ogni genere, però resta sempre attaccatissimo alla famiglia e per la mamma ha una venerazione assoluta. Insomma, è ancora a uno stadio anteriore a un senso di realtà socialmente costituito; ma nello stesso tempo vorrebbe che i suoi comportamenti eccentrici apparissero accettabili nell'ambito delle norme condivise per comune consenso.

Così stando le cose, il punto di vista adottato nei suoi resoconti diaristici è molto ambivalente. La narrazione delle trovate, giochi, burle e varie imprese è improntata a un narcisismo innocentemente compiaciuto: sono venute proprio bene, è stato un vero spasso e non c'era niente di male. Quando poi si giunge alla resa dei conti, subentra un vittimismo sfrenato: Giannino piange e si dispera perché si sente incompreso, non riuscendo a persuadere i suoi accusatori che lui non è cattivo, è soltanto iellato.

L'io narrante si identifica dunque pienamente con l'io narrato: non prende le distanze, non lo smentisce mai, neanche nei soliloqui scritti delle pagine di diario. Di conseguenza, l'inquadramento prospettico degli altri personaggi obbedisce a un criterio semplicissimo. Da una parte abbiamo quelli che gli dimostrano indulgenza, lo scusano, lo perdonano, e allora vengono esaltati:

L'ho sempre detto io: Ada è la migliore di tutte, e io le voglio molto bene perché lei compatisce i ragazzi e non li infastidisce con tante prediche inutili.

Io l'ho sempre detto: fra tutti, la mamma è quella che capisce di più la ragione, e che sa distinguere se una cosa succede per disgrazia o per cattiveria.

Dall'altro lato troviamo quelli che non ridono ai suoi scherzi, si arrabbiano per delle inezie, lo castigano senza motivo. E prima o poi, tutti si comportano così con lui.

L'originalità e la forza del personaggio stanno nella sua mancanza assoluta del senso di colpa. È per questo che le prediche lo lasciano indifferente, come se non lo riguardassero: inutile dunque riferirle per esteso, meglio ridurle sbrigativamente a una sequela di esclamazioni furibonde, di invettive indignate: uno spazio ampio è invece giusto concederlo alle autodifese, sia quelle pronunziate di fronte agli adulti, così riluttanti a ragionare, sia quelle affidate al muto diario, certo più facile da persuadere.

Ciò non vuol dire che Gian Burrasca neghi l'evidenza dei fatti, quando l'interlocutore si limita a rinfacciarglieli nella loro nudità, come fa per esempio il servitore dei Collalto, o una volta il Maralli;

Il Maralli mi lasciò lì come inebetito; mia sorella mi disse: «Disgraziato!» e se ne andò anche lei. Ah sì, disgraziato: disgraziato io e più disgraziati tutti quelli che hanno a che far con me...

Giannino arriva a rendersi conto che i suoi persecutori sono in realtà anche le vittime delle sue malefatte. Ma scarica tutto sulle spalle del destino guastafeste, che si accanisce a rovinargli l'esito sia dei giochetti più esilaranti sia delle prove di zelo meglio intenzionate. Così ogni dialettica di colpa e pentimento diventa impossibile. E la comicità del personaggio si raddoppia: non investe solo i suoi rapporti con gli altri, improntati alla giocosità più spavalda, ma anche i suoi rapporti con se stesso, nell'incapacità spudorata di sentirsi mai dalla parte del torto.

La bravura di Vamba consiste nel prendere le distanze dal protagonista solo con una strategia dell'eccesso: gli fa commettere birbonate e balordaggini che sfondano ogni criterio di plausibilità e insieme lo esonera dai rimorsi con un oltranzismo psicologicamente inattendibile. Ciò rende impossibile ogni confusione tra l'autore reale del libro e l'io narrante, fisionomizzato in maniera così paradossalmente irrealistica. È vero però che, a evitar di allontanarlo troppo dai paradigmi dell'umanità media e comune, Vamba lo ancora a un nucleo di buoni sentimenti tradizionalmente intesi. In sostanza Gian Burrasca è o sarebbe un bravo ragazzo, tutt'altro che privo di cuore: non fa mai del male volontariamente a nessuno e anche nel reagire a delle autentiche soperchierie, come in collegio, la sua arma preferita è sempre la beffa: a bastonare direttori e cuoco sono i suoi compagni, non lui. La violenza manesca gli è estranea.

Quando poi si rende conto di aver combinato dei guai grossi, il suo dispiacere è sincero: si sente mortificato e si impegna solennemente ogni volta a comportarsi meglio per l'avvenire. Ma, ecco il punto, lo spiritello allegro che è in lui gli impedisce di drammatizzare troppo l'accaduto: del resto, non se ne sente colpevole. Nel giocare al tiro con la pistola ha colpito il Maralli vicino all'occhio:

Ebbene: posso giurare che ero il più dispiacente di tutti, ma in quel momento io non potei trattenermi dal ridere, perché il Maralli, con quello spennacchietto rosso ficcato accanto all'occhio, era proprio buffo...

Un altro bel divertimento lo ha portato a giocare a pesca con l'amo nella bocca del signor Venanzio addormentato, strappandogli l'ultimo dente:

Si può essere più disgraziati di me?

Eppure non mi riesce di piangere... Anzi! Con tutta la tremenda prospettiva del mio triste avvenire, non so levarmi dalla mente l'immagine di quel dente con quelle due barbe che ho pescato ieri nella bocca del signor Venanzio e ogni tanto mi scappa da ridere...

La più vera lezione impartita dal personaggio di Vamba ai lettori consiste nella capacità di cogliere il lato comico anche delle situazioni peggiori, le più disgraziate, direbbe lui. Il riso rinfranca, come una risorsa energetica sempre e comunque disponibile. Piccolo eroe della risata liberatoria, Gian Burrasca si qualifica come un esponente infantile di quel sovversivismo piccolo borghese in cui i ceti intellettuali italiani di inizio secolo esprimevano il loro scherno polemico per i buoni costumi, per la pigrizia mentale e l'angustia morale della "Italiotta". Sono questi gli stati d'animo che l'autore del libro ha inteso trasporre a livello di letteratura per ragazzi.

«Caro giornalino mio»

Il problema di dare plausibilità al modo di scrivere d'un diarista nemmeno decenne trova nel *Giornalino* una soluzione librata intelligentemente fra due polarità costitutive. A campeggiare è anzitutto un linguaggio della spontaneità preletteraria, intesa come vicinanza al parlato borghese di area fiorentina. Dunque nessuna preoccupazione di eleganza forbita, e anzi nessun timore d'essere tacciato, non ingiustamente, di trasandatezza, ridondanza, frettolosità: in compenso però si tratta di una scrittura piena di brio, nella sua vividezza scattante. Questo è il modo autentico di esprimersi del Giannino cattivo scolaro, incurante delle lezioni dei classici, ma capace di restituire alla brava il sapore delle sue imprese, su un registro di spigliatezza coloritamente cronachistica.

Nel diario emerge tuttavia un'altra tendenza: quella a nobilitare il resoconto, nello sforzo di adeguarsi al linguaggio degli adulti, sussiegosamente elevato. Aimé, il risultato è uno scimmiettamento enfatico: il modello di prosa illustre cui Gian Burrasca può arrivare è d'indole appendicistica, il suo maestro è Salgari. Al linguaggio basso dei resoconti narrativi, con i suoi effetti comico-realistici, si alterna così l'aulicità di riporto delle descrizioni o effusioni sentimentali, con un esito di ridicolaggine: involontaria da parte dello scrivente ma ben consapevole, s'intende, da parte dell'autore del testo.

Vamba vuole smascherare antifrastricamente l'inautenticità delle prosopopee estetistiche, mescolando il povero Salgari al supremo D'Annunzio, di cui Giannino ha visto una tragedia che però non gli è piaciuta, «e che anche la mamma diceva che non poteva stare, benché le mie sorelle le dessero sulla voce, dicendo che dipendeva che lei non era intellettuale». Certo, un fraseggiato simile dimostra che neanche il fratellino lo è, almeno nel senso qui ironicamente alluso dall'autore; cosa del resto plausibile, vista la sua età. Ciò tuttavia non vuol dire che non risenta l'influenza delle forme più facili di effettismo retorico, cui la disciplina scolastica mirava ad avvezzarlo.

In complesso però Gian Burrasca resiste bene a queste suggestioni. Nel *Giornalino* la presenza d'uno stile pseudo illustre è limitata; la coloritura parodistica che Vamba gli assegna vuole far rilevare maggiormente, per contrasto, la naturalezza accattivante delle pagine in cui il protagonista narratore scrive parlando: ed è semmai fin troppo bravo a farlo. Non per nulla anche Vamba, come già De Amicis, avverte che «il testo, come ogni disegno, è stato rivisto, corretto e completato, pur cercando di non alterarne la schietta semplicità originale».

Una testimonianza vistosa di questa schiettezza è fornita dalla larga ricorrenza dei fiorentinismi. Ma siamo per l'appunto a Firenze: ovvio che il diario rifletta le consuetudini elocutive dell'ambiente in cui Giannino vive. Sul piano lessicale, d'altronde, i casi non sono poi molti: «mezzo» per fradicio, «bracino» per carbonaio, «uggiosa» e «uggioso», «esulato», «abbruciacchiato», «piaccichio» e poco altro. Più frequenti i dialettismi morfologici, secondo le tipologie ben note: «sonatore», «bono», «novo», «core», «dole»; «gli detti», «si messero»; «gastigo», «duegento»; aggiungiamo pure i vari «di molto», «punto tranquillo», «prima dell'undici», «codesto muso». E possiamo fermarci qui.

Va però aggiunta una considerazione rilevante. Le forme fiorentineggianti sono percepite dall'io narrante, e scrivente, non come vere infrazioni della norma italianistica, piuttosto come delle peculiarità pacificamente inserite nel contesto della lingua nazionale. La differenza rispetto al dialetto vero e proprio non solo resta intatta ma viene sottolineata, in chiave di superiorità socioculturale. Giannino riproduce mimeticamente, con intenzione ironica, le battute di dialogo dei personaggi popolari, come i contadini di zia Bettina, «O che è ella, codesta cosa così buffa che ha detto lei, sor Giannino?», «Oh, il mi' maialino!...», «Uh, povera la mi' creatura!...»; oppure di Gosto Grullo, «Guà! Il fatto andò che»; o del cuoco del collegio, «Grullaccio! (...) Guà! Ora gli è anche più saporito di prima!». Il ragazzino piccolo borghese concepisce la dialettologia come sinonimo di ignoranza, stupidaggine, volgarità d'animo.

Alla spocchia classista sfoderata in queste circostanze fa riscontro lo sfoggio degli stilemi più forbiti, nel descrivere le solennità mondane o nel connotare gli stati d'animo di maggior pathos drammatico:

Ah! non è forse una nobile azione per un ragazzo di cuore il sacrificio per la felicità delle sue proprie sorelle?

Tutto è pronto per la festa che comincerà fra poco. La casa è tutta illuminata e mille fiammelle di luce elettrica risplendono qua e là, riflettendosi negli specchi, mentre ogni sorta di fiori sparsi per tutto fan bella mostra dei lor vivaci colori ed espandono per le sale i loro grati e delicati profumi.

Questo è il nome che egli dà alle disgrazie che possono capitare a un povero ragazzo perseguitato dal proprio destino che pare si diverta a ricacciarlo nell'abisso proprio nel momento in cui tenta di sollevarsi alla stima dei propri genitori e parenti.

E tutti quanti mossero dietro di lui, compatti con l'ardore e la velocità di un eroico drappello alla conquista di una posizione lungamente vagheggiata o il cui possesso si presenti a un tratto privo di ogni ostacolo.

Aimé, qui è proprio lui, Gian Burrasca, a rendersi buffo, agli occhi del lettore. Vamba è abile nel puntualizzare la propensione infantile alla melodrammaticità, a fronte di situazioni di forte coinvolgimento emotivo. Sul piano letterario, ciò significa dileggiare parodisticamente gli stereotipi della bella letteratura, ponendo in risalto il suono falso che danno quando son posti sulla bocca di un ragazzo. Per contrasto, acquista maggior valore la disinvolture lessicale e sintattica di cui Giannino dà prova usualmente. Una testimonianza apprezzabile ne è il ricorso a stranierismi dell'uso più recente: «tunnel», «bar», «toilette», «blouse» e persino, sia pur con grafia fonetica approssimativa, «scioffèr». È vero che la spigliatezza a volte trapassa in sciatteria:

Che fa se il popolo ignora chi è stato che ha fatto cambiar minestra? A noi ci basta la coscienza d'aver fatto quel che abbiamo fatto per la felicità di tutti.
Però gli altri soci della nostra Società segreta ci han fatto molta festa.

Altrove, non è questione di ripetizioni terminologiche ma di anacoluti arruffati:

a casa ho i *Mammiferi* illustrati del Figuiet che li leggo sempre, guardando le figure che mi son divertito tante volte a ricopiare

Il babbo, invece, sostiene che il Maralli è un ottimo partito per Virginia sotto tutti gli aspetti, perché è un giovane molto avveduto e che farà carriera e che bisogna adattarsi ai tempi, molto più che oggi l'essere socialista non è una cosa brutta come venti anni sono.

Però Giannino sa anche elaborare dei periodi scanditi con precisione, quando si tratta di illustrare operazioni impegnative per la riuscita dei suoi giochi:

Lesto, lesto, ho preso il vaso e l'ho vuotato. Poi al fusto della pianta di dittamo ho aggiunto, legandovelo bene bene con un pezzo di spago, un bastoncino dritto, sottile ma resistente, che ho ficcato nel vaso vuoto, facendolo passare a traverso quel fòro, che è nel fondo di tutti i vasi da fiori, per fare scolar l'acqua quando si annaffiano.

Questa sintassi parlata raggiunge i risultati più brillanti imprimendo una coloritura gustosa a un dinamismo narrativo serrato. Nel rievocare fatti appena accadutigli, il diarista si comporta come se li avesse registrati in simultanea: e infatti dice di aver preso degli «appunti», mentre ancora si svolgevano. Da ciò una tendenza a teatralizzare la scena, dando luogo a pagine di dialogato spassose, come quando Gian Burrasca cosparge di pece il sedile di un suo compagno di classe, che non si accorge di nulla ma dopo un po' comincia a smaniare:

Il professore se n'è accorto, e allora tra Muscolo e il Mi'lordo è avvenuta una scena da crepar dal ridere.

«Che c'è lì? Che ha il Betti?»

«Ecco, io...»

«Zitto»

«Ma...»

«Fermo!...»

«Ma io non posso...»

«Zitto e fermo! Guai se lo vedo muovere un muscolo!...»

«Ma scusi, io non posso...»

«Non può? Non può star zitto né fermo? Allora esca dal suo posto...»

«Ma io non posso...»

«Vada fuori di scuola!»

«Non posso...»

«Ah!...»

E con un ruggito *Muscolo* si è scagliato sul povero *Mi'lordo* e afferratolo per un braccio lo ha tirato fuori del banco, con l'intenzione di buttarlo fuori di scuola, ma l'ha lasciato subito, perché ha sentito un gran *crac* e s'è accorto che un pezzo dei calzoni di quel povero ragazzo era rimasto attaccato sul sedile.

Giannino non ama gli indugi e ricorre spesso all'intercalare «basta» per lasciar perdere le considerazioni superflue e limitarsi a raccontare come sono andate le cose, oppure passare ad altro. A connotare la carica emotiva del resoconto provvede a sufficienza l'abbondanza di esclamativi e interrogativi:

quella stupida di Ada si è messa a piangere come una fontana!

Andate a far del bene alle sorelle maggiori!

Basta! Sarà meglio andare a letto. Ma intanto son contento perché ho potuto empire tre pagine zeppe del mio caro giornalino!

Caratteristica di una prosa che vuol coniugare composità icastica e velocità spicciativa è poi la frequenza di locuzioni e modi di dire, similitudini e metafore attinte al repertorio del parlato più familiare: «vestito sempre tutto per l'appunto»; «una voce da basso profondo che pare se la faccia venir su dalla suola delle scarpe»; «una predica lunga come una quaresima»; «i diamanti ai quali mia sorella aveva fatto la bocca»; «ha creduto bene di farmi subito scomparire»; «ha una tosse che pare un tamburo. Dicono però che è ricco sfondato»; «con quella faccia di Piacciaddio che si rimpasta»; «quella vociaccia di gatto scorticato»; «è diventata rossa come il tacchino della contadina»; «mi tenevano a turno per la giacchetta come se io fossi stato un pallone senza frenare».

Non è che manchino le soste dell'effusione patetica, o come sfogo vittimistico o anche come manifestazione di contentezza per qualche prova d'affetto. Ma Giannino tende ad animare la descrizione di questi stati d'animo esprimendoli in forma di allocuzioni, rivolte confidenzialmente all'unico amico suo, il diario, cioè l'altro se stesso, il depositario della sua identità affettiva:

Ti riapro prima d'andare a letto, giornalino mio, perché stasera m'è successo un affare serio

Mio caro giornalino, ho tanto bisogno di sfogarmi con te!

Ah giornalino mio, quanto soffro, quanto soffro!... E sempre per la verità e per la giustizia!...

Potevo abbandonarti, giornalino mio caro, unico conforto in tante vicissitudini della mia vita?

Io, caro giornalino mio, sono felice di riaverti intero, così, con tutti i miei sfoghi, buoni o cattivi, belli o brutti, spiritosi o stupidi ch'essi sieno, secondo il momento.

Il colloquio scritto con il diario, interlocutore muto, rappresenta la sede privilegiata degli intenerimenti di Giannino, che hanno anzitutto per oggetto lui stesso: a risarcimento dei tanti dispiaceri che gli tocca incolpevolmente soffrire. Lui infatti non è per niente arido di cuore e si disipace davvero, quando si rende conto di aver addolorato le persone che gli vogliono più bene, alle quali è più attaccato: *in primis*, va da sé, la sua mamma. Ma queste scene sono tirate via alla svelta, con formule sbrigative:

Povera mamma! A pensare al suo viso pieno di malinconia mi viene da piangere... Ma, d'altra parte, che ho da fare se tutte le cose, anche le più semplici, mi vanno a rovescio?

Altrove, si scade nella genericità del luogo comune:

Povera mamma! In quel momento ho capito quanto bene mi vuole, e ora che sono così lontano da lei capisco quanto bene le voglio io...

quando non succede che la commozione si risolva tutta in un facile intercalare epitetico, «la mia buona mamma», «la mamma, che è tanto buona», «Oh mamma mia, cara mamma».

A Gian Burrasca non piace perdersi nei piagnistei, salvo che si tratti di autocommiserarsi. E anche in questi casi, non è che possa intrattenerci troppo a lungo: deve pensare a discolarsi, compito in cui si impegna con ogni energia. Già nel raccontare il fatto, o misfatto, mette subito le mani avanti con alcune formule, queste sì concisamente efficaci, di spudorata giustificazione preventiva:

Stamane sentivo Ada e Virginia che parlavano insieme nel corridoio: com'è naturale, mi sono messo ad ascoltare quello che dicevano

Naturalmente io che avevo fatto tutto il mio progetto per fare i fuochi stasera in giardino son rimasto male

Naturalmente, l'ho portata a casa (l'anguilla) per mangiarla domani mattina a colazione, e per divertirmici stasera ho pensato di metterla per benino sul pianoforte, in salotto da ricevere;

A quella vista, naturalmente, non seppi resistere e mi scappò da ridere. Non l'avessi mai fatto!

Poi, dopo queste sanzioni della normalità del proprio comportamento, verranno le arringhe ad autodifesa. Ma qui entriamo per intero nel campo del comico, quello in cui l'io narrante e il suo autore si muovono più a loro agio, con una varietà di registri espressivi orientati a produrre effetti di lettura diversificati.

Tanti buoni motivi per ridere

La comicità del *Giornalino* riguarda prevalentemente le situazioni narrative: Gian Burrasca non gioca con le parole, preferisce giocare con le persone. Si può cercar di stendere una casistica, secondo l'irresistibilità più o meno incondizionata delle reazioni di ilarità provocate nel lettore dalle birbonate del protagonista. Avremo allora anzitutto le tipiche burle scolastiche dello studentello indisciplinato: la pece sul banco del compagno di classe *Mi'lordo*, lo sfottò del professor *Musco* scritto con l'inchiostro rosso sul golettone dello stesso ragazzo. Sono le trovate più facilmente perdonabili, anche perché *Mi'lordo* ci è dipinto come un sudicione con pretese di eleganza e il professore come un energumeno.

Poi ecco le beffe puntate a cogliere di sorpresa le persone nei loro lati deboli: «scherzi di cattivo genere», li definiscono gli adulti, mentre secondo Giannino sarebbero destinati a far ridere anche le vittime, se avessero un po' di senso dell'umorismo: la crescita abnorme della piantina di dittamo, caro ricordo d'amore della zitella zia Bettina; la girandola attaccata alla giacca del pauroso dottor Collalto proprio il giorno del suo matrimonio; l'anguilla sul pianoforte e il fantoccio sotto il letto, a spavento della sorella e della domestica; i razzi nello scaldino del pacioso copista Ambrogio. Tutte cose che non si dovrebbero fare ma che non hanno conseguenze irrimediabili: in fondo anche i grandi ne ridono, salvo beninteso gli interessati, cioè i derisi.

Già diverso è il caso dei giochi escogitati per puro spasso, ma senza valutarne la pericolosità e i danni: la pittura degli animali da cortile per tramutarli in bestie feroci; l'orologio della signora Olga distrutto per allenarsi ai giochi di prestigio, con tutto quel che ne consegue; il piumino sparato vicino all'occhio del Maralli nel fare il tiro al bersaglio; la rapatura della bambina Maria e il suo abbandono nel bosco, sotto la pioggia, per fingere una situazione da romanzo d'avventure; lo strappo dell'ultimo dente di zio Venanzio, per giocare alla pesca. Qui il lettore si diverte, certo, perché concede al protagonista le attenuanti della minor età: non si rendeva conto di quel che faceva, la situazione gli ha preso la mano. Però lo spasso è accompagnato dalla percezione ovvia della sua incoscienza clamorosa.

Infine ci sono le burle volutamente, gratuitamente gravi: esempio principe, la palla riempita d'inchiostro da schizzare in viso ai viaggiatori affacciati ai finestrini d'un treno. L'istinto sadico induce a godersi imprese simili con un sentimento di connivenza ammirativa nei riguardi del giovane manigoldo, che porta all'estremo la sua vocazione per lo scherno fine a se stesso. Ma in realtà le fantasticherie immedesimative ed emulative si scaricano da sole, perché più forte insorge il richiamo del superio: come sempre accade di fronte agli eccessi del comico della crudeltà.

Una categoria a parte è costituita dalle beffe, anche pesanti, ordite per un desiderio di rivalsa, di vendetta, con lo scopo esplicito di recar danno e la speranza di non essere scoperto. Gian Burrasca si sente spesso incompreso, maltrattato, fatto oggetto di soprusi da parte di quanti prevaricano sulla sua condizione bambinesca: e siccome non gli piace affatto subire, tende a farsi

giustizia da sé. Ecco allora le foto degli spasimanti delle sorelle recapitate agli interessati con le annotazioni sarcastiche che esse vi hanno apposto; il sale nello stufato e il pepe nel caffè dei familiari che lo hanno condannato a una dieta di minestrine; la cipolla sfregata in faccia al marchese che lo dileggiava; e poi le grandi gesta vendicative nel collegio Pierpaoli, il petrolio sulle balle di riso, le finte sedute spiritiche, la scritta «spia» sulla giacchetta dell'infame Masi. In questi ultimi casi le buone motivazioni sono evidenti, nei primi meno; comunque, una ragione c'è. Giannino magari esagera, ma la sua voglia di farsi rispettare ha un significato più che comprensibile.

A fronte delle situazioni in cui il lettore inclina a stare dalla sua parte, ci sono però quelle che gli fanno indiscutibilmente prendere le distanze: il gioco si capovolge, ora si ride alle sue spalle. A volte la sua tendenza a cacciarsi nei guai assume un aspetto scopertamente autolesionistico, come quando viaggia da clandestino nella garitta di un treno rischiando di morire assiderato e affumicato, o quando si fida a fare una gita in auto con un amico che non sa guidare, e finisce all'ospedale. Altrove, la sua leggerezza appare proprio stupidella, è il caso della liberazione del canarino e della catena di disastri che ne seguono, sino all'allagamento della casa della sorella Luisa, senza che lui se ne preoccupi affatto.

Più ricco il gioco della comicità a spese del protagonista nelle circostanze in cui egli vuol dimostrare di sapersi comportare da adulto, in spirito di serietà, a fin di bene: e invece si dimostra Gian Burrasca più che mai. La prima vittima del suo zelo è la zia Bettina, l'ultima e la più colpita è il cognato Maralli: gli fa perdere un processo, raccomandando a Gosto Grullo di testimoniare la verità circa una sassaiola di contadini in sciopero contro la polizia; gli rovina la carriera politica, inviando a un giornale clericale una lettera in cui contesta l'accusa di miscredenza rivolta al Maralli, rivelandone il matrimonio religioso celebrato in una chiesetta fuori mano.

Ovvio simpatizzare con la santa ingenuità del ragazzino, persuaso di lavorare per il trionfo della verità e della giustizia; e compassionarlo, anzi, per le botte che ne ricava. Nello stesso tempo però, inevitabile guardarlo con un senso di superiorità ironica, nel misto di presunzione volenterosa e di dabbennaggine di cui dà prova: non ci voleva molto a immaginare come sarebbe andata a finire. Vero è tuttavia che questi episodi collaborano a rafforzare il rapporto del lettore con lui, in quanto la sua fisionomia per così dire si umanizza: poverino, gli vanno proprio tutte male, ogni cosa gli si rivolge contro, anche quando si sforza di riscattarsi dalla sua fama di bambino terribile.

Qualcosa di analogo accade quando pronunzia le sue autodifese, che mescolano furberia istintiva e smarrimento sincero affiancando i motivi di discolpa plausibili agli alibi spudorati: io non so stare fermo, ma i ragazzi hanno diritto di divertirsi; voi grandi esagerate, i miei scherzetti eran cosa da nulla; mi accusate di una disgrazia che non ero in grado di prevedere; non mi spiegate come stanno le cose, e io non posso saperle; i piccoli non li lasciate mai parlare e dire le loro ragioni. Anche in queste occasioni la lettura provoca stati d'animo complessi: ammirazione per la foga delle concioni tenute da Giannino *pro domo sua*; buon umore per la sua tendenza irresistibile a imbrogliare le carte; compatimento per il rifiuto caparbio di ogni riflessione autocritica, che gli consenta di trarre una lezione utile dalle esperienze subite, senza limitarsi ad addebitarle alla iella che effettivamente sembra perseguitarlo.

Per parte sua, Vamba mostra di trarre ottimo partito dall'indole duplice del registro comico adottato: comicità dell'iperbole per quanto riguarda la natura dei misfatti perpetrati da Gian Burrasca; comicità del paradosso nel raffigurare le reazioni psicologiche del protagonista, quali egli stesso le registra. Sta al lettore dirimere l'ambiguità fra l'appello alla risata che proviene dall'ordine degli eventi in sé presi e il senso di ilarità indotto dalla parzialità oltranzista del punto di vista, interessantissimo, secondo cui Giannino li racconta.

Il patto di solidarietà generazionale

Il *Giornalino* prende avvio con l'elenco dei regali ricevuti dal piccolo Stoppani al suo compleanno: una pistola per tirare al bersaglio, dono molto maschile e alquanto imprudente, fattogli dal babbo;

un abito a quadretti, da parte della sorella Ada, di cui al ragazzo non importa nulla «perché non è un balocco»; una canna da pesca smontabile, regalo dell'altra sorella Virginia, molto gradito; un astuccio con l'occorrente per scrivere, da Luisa; infine il quaderno rilegato in tela verde, ossia il diario su cui Giannino ha subito cominciato a scrivere, che è il dono più desiderato e gradito, non per nulla dovuto alla mamma, «la mia buona mamma».

Dunque la presentazione dei personaggi più prossimi al protagonista avviene non per via diretta, con un ritratto o ritrattino, ma indirettamente, attraverso gli oggetti con cui festeggiano il figlio o fratello. Poco o nulla verremo a sapere del loro passato, come del resto di quello del protagonista. E a lui non importa affatto sforzarsi di penetrarne la personalità: gli basta metter a fuoco i loro comportamenti nella sarabanda continua cui volenti o nolenti li fa partecipare. Si tratta dunque non di personaggi quanto piuttosto di caratteri, visti ovviamente solo dall'esterno, con unilateralità dichiarata.

Ciò vale anzitutto per i familiari, che si limitano sostanzialmente a incarnare i rispettivi ruoli parentali: ad accomunarli è il fatto di essere delle brave persone, affezionate al loro Giannino, ma lontane anni luce dalla sua frenesia attivistica e d'altronde impotenti a contenerla. Il babbo è una figura di autorità, rispettata e temuta, perché manesca, ma del tutto inefficace. La madre è giustamente venerata dal figliolo, giacché non potrebbe essere più tenera con lui: ma come angelo del focolare è un fallimento, di fronte alle irrequietezze psicofisiche del suo ultimogenito. Quanto alle sorelle maggiori, sono fisionomizzate come semplici silhouette da commedia, ragazze che pensano solo al matrimonio, un po' pettegole e un tantino vanesie.

Più coloriti, anche se poco più complessi, i ritratti dei due cognati, perché l'atteggiamento di Giannino verso di loro è sotterraneamente antagonistico. Senza che egli se ne renda conto, li percepisce come dei rivali e rilutta ad accettarli nella cerchia dei consanguinei. In effetti, gliene combina di grosse e grossissime: sempre senza volerlo, ma con una mira infallibile. E il suo subdolo istinto non ha poi torto: pazienza ancora per il dottor Collalto, che pure è un filisteo professionalmente spregiudicato; ma l'avvocato socialista Maralli è un vero concentrato di ambizione, doppiezza e fioneria. La pia signora Stoppani, col suo cuore di mamma, aveva visto giusto quando non lo voleva per genero, «quell'uomo senza principi e senza religione».

Un'insofferenza del tutto esplicita il diarista la riserva alla zia Bettina: ne esce, con pochi tratti, la macchietta d'una vecchia zitella, brutta e malvestita, sciocca e avara, sbeffeggiata impietosamente dal nipote nelle sue innocue manie sentimentali. All'opposto, Giannino entra in sintonia con il sor Venanzio, prozio acquisito, che è una figuretta caratterizzata più originalmente, in una situazione narrativa estrosa: con l'alibi dell'amore di verità, il nipote gli fa da spia remunerata, riferendogli tutto quello che i parenti dicono di lui; da parte sua, il vecchio mostra di condividere con il ragazzino il gusto della burla vendicativa, diseredando il Maralli in omaggio, lascia scritto, alle sue idee socialiste.

Gli altri esponenti del mondo adulto hanno scarso rilievo ritrattistico. Quelli di estrazione borghese sono noiosi, abitudinari, infinti. Quelli che appartengono ai ceti subalterni vengono visti con supponenza come dei rozzi ignoranti. A parte si collocano solo le immagini di coloro che esercitano la professione educativa, e dovrebbero fungere da aiutanti o sostituti paterni. Verso di loro, i toni si fanno particolarmente aspri. Nella scuola pubblica, Giannino ha a che fare con il professor *Muscolo*, un collerico preoccupato solo della disciplina, col suo motto «Tutti fermi! Tutti zitti!»; quando entra in un collegio privato, gli va ancora peggio perché incontra la coppia direttoriale Stanislao-Gertrude, che aggiunge all'autoritarismo la furfanteria e per di più nasconde un ridevole scambio di ruoli, in quanto il militaresco marito è in realtà succube d'una moglie brutalmente matriarcale.

Questa rapida rassegna pone in chiaro una circostanza di fondo: gli adulti non offrono alcun modello né porgono alcuna assistenza al processo formativo del protagonista. Bisogna sottolineare che anche nel *Giornalino*, come negli altri libri consimili, non appaiono uomini di chiesa; vi fanno comparsa invece i politici, ma solo per essere dileggiati: e se la satira investe con maggior ampiezza

quelli di parte socialista, il padre di Gigino Balestra assieme all'avvocato Maralli, non risparmia nemmeno i conservatori, come il direttore *dell'Unione Nazionale*, anche fisicamente laido e sporco.

Certo, l'istituto familiare non è messo in discussione, anzi appare idoleggiato. La presa in giro dei vari membri di casa Stoppani non si spinge mai sino alla degradazione caricaturale sia dell'aspetto fisico sia dei comportamenti, come invece comincia ad accadere con i parenti meno prossimi e poi sempre più con gli estranei. Ma il vincolo di consanguineità non offre riparo e tanto meno salvezza al piccolo Giannino, nemmeno il più viscerale, quello con la mamma. Quanto alle istituzioni sociali, s'è già visto quale conto si possa farne, specie di quella deputata a incanalare le energie infantili nel passaggio all'età matura, la scuola.

Ma, e con i suoi coetanei che rapporti ha Gian Burrasca? In prima istanza, nessuno: nel senso che finché vive tra casa e scuola, non allaccia veri rapporti affettivi con chicchessia. Da bravo piccolo borghese orgoglioso e risentito, non accetta la supremazia dei compagni di classe più ricchi ed eleganti, come il citrullo *Mi'loro* e il borioso Cecchino; d'altra parte, nei confronti dei contadinelli poveri è lui a ostentare un atteggiamento altezzoso. Comunque, sia a questi sia a quelli non viene concesso un rilievo narrativo più che episodico.

La scoperta dell'amicizia avviene con la fuoruscita dall'universo domestico, separato e protettivo. Giannino si socializza quando entra nella istituzione punitiva del collegio-prigione. A scattare è il senso di affratellamento con i compagni di sventura, per cui il ragazzo di buona famiglia professionistica si lega d'affetto con il figlio del bottegaio Balestra. E il vincolo di solidarietà si salda nell'adesione alla società segreta «Tutti per uno e uno per tutti»: una sorta di Carboneria dei piccoli, di stampo libertario ed egualitario. Il ribellismo istintivo assume consapevolezza, a fronte di una situazione oggettivamente scandalosa. Giannino si fa degli amici: non solo, ma trova, se non un padre, almeno un fratello maggiore degno della sua stima.

Tito Barozzi è l'eroe romantico del *Giornalino*: coraggioso, leale, nobile d'animo, le sue infelici origini lo esportano al bieco ricatto dei direttori, ma egli vi si sottrarrà fuggendo verso l'ignoto. L'insegnamento di vita che Giannino ne riceve si incardina sui valori alti dell'individualismo, fierezza e onore, intesi come responsabilizzazione dell'io verso se stesso non meno che verso i propri simili. Ce n'è più che abbastanza per affascinare il piccolo idealista che Gian Burrasca è persuaso di essere. In effetti, la figura di Tito è l'unica compiutamente idealizzata del libro.

A contrasto con l'Eroe, che sublima le virtù giovanilistiche, c'è d'altronde il Vilain, colui che infrange il patto di solidarietà generazionale: Ezio Masi, la spia vile e stupida. Ma il punto è che nella vita di collegio appare ripristinato un discrimine netto tra personaggi buoni e cattivi, alla luce non solo del punto di vista molto soggettivo del diarista ma delle categorie etiche più normalmente acconsentite.

La disciplina reclusoria che la società riserva agli indocili, per non dire ai diversi, ha per effetto di esaltare le qualità migliori di alcuni, le peggiori di altri: mentre nel disordine costituito della vita d'ogni giorno i criteri di valutazione si confondono. Un aspetto di novità decisiva dell'opera di Vamba è l'offuscarsi della distinzione schematica tra personificazioni del bene e del male. A subentrare è l'opposizione tra il protagonista, nel suo isolamento sbandato, e tutte le altre figure narrative, che non gli sono mai di vero aiuto nel suo cammino verso la maturità.

D'altronde non possiamo nemmeno dire che Gian Burrasca riproduca l'immagine del personaggio positivo, sarebbe assurdo affermarlo. Piuttosto, si tratta di un personaggio di crisi in un mondo in crisi, come tanti altri ne incontreremo nel corso del Novecento, a livelli di complessità letteraria ben maggiori: una personificazione infantile delle contraddizioni che lacerano la coscienza collettiva, un sovversivo familista, un narcisista aperto all'altruismo, un pericolo pubblico smanioso di ottenere i riconoscimenti gratificanti della comunità cui appartiene.

Una voglia di vivere frenetica

Le coordinate di spazio e tempo della vicenda narrativa collaborano efficacemente a inquadrare la fisionomia turbolenta di un ragazzo tutto preso da un'ansia di autoaffermazione vitale ma trattenuto inesorabilmente al di qua della soglia che separa la fanciullezza irresponsabile dalla riflessività adulta. La struttura diaristica, che parcellizza il flusso cronologico nella serie delle notazioni giornalieri, si attaglia bene a una percezione del tempo dinamicissima e insieme bloccata, come un presente senza fine. Gian Burrasca non ha ancora un senso del passato, costruito sulla scorta di una somma di esperienze depositate nella memoria; d'altra parte la sua protensione verso il futuro è tanto più febbrile quanto meno è sorretta da una capacità di previsione adeguata. Di qui appunto l'intensità con cui vive il suo oggi, dilatandone al massimo la durata.

Giannino non intende subire lo scorrere del tempo ma rendersene padrone attimo per attimo, riempiendolo d'una attività ininterrotta. Il suo diario segmenta la linearità dell'ordine di successione cronologica sul ritmo incalzante di progettazione, esecuzione, ripensamento delle singole imprese: ma insieme ricompatta la dimensione della temporalità in un continuum coeso: il tempo dell'esuberanza infantile, tutto goduto e profuso come una ricchezza interminabile.

La narrazione del *Giornalino* riguarda un periodo di pochi mesi, dal 20 settembre 1905 (non 1906), giorno del nono compleanno di Gian Burrasca, al 2 marzo 1906, vigilia dello scandalo politico provocato dalla lettera di «rettifica» al direttore *dell'Unione Nazionale* con la rivelazione del matrimonio religioso di Virginia Stoppani e dell'avvocato Maralli. Si tratta in totale di centosessantaquattro giorni; le notazioni sono distribuite su cento date: trentatré di esse presentano una suddivisione interna in più paragrafi separati, stesi in ore diverse e riguardanti avvenimenti della stessa oppure di parecchie giornate.

In alcuni casi, fra una data e l'altra c'è un intervallo abbastanza rilevante, in cui l'attività diaristica è stata sospesa, per varie ragioni: dal 21 settembre al 7 ottobre per le conseguenze della caduta nel fiume; dal 19 al 24 ottobre per i preparativi del matrimonio di Luisa; dal 9 al 15 novembre e dal 24 al 28 dello stesso mese, incredibile a dirsi, per motivi di studio; dal 17 al 23 dicembre per la disgrazia automobilistica con la rottura del braccio; dal 22 al 29 gennaio per la prima ambientazione nel collegio Pierpaoli; dal 14 al 20 febbraio per l'incalzare dei fatti che preludono alla cacciata dal collegio e al ritorno a casa.

La volontà di colmare queste lacune col resoconto degli eventi verificatisi nel frattempo determina la lunghezza diversa delle note: a volte brevi o brevissime, a volte invece narrativamente distese, per raccontare vicende dotate d'una qualche ricchezza d'intreccio. È importante rilevare che il secondo caso concerne soprattutto il soggiorno in collegio: qui infatti cambia qualitativamente la vita del protagonista, e ciò si riflette nel trattamento del tempo, che ha un decorso diverso rispetto alla normalità quotidiana.

Nessun divario o stacco appare invece dovuto a cause istituzionali. Giorni feriali e giorni festivi sono collocati sullo stesso piano; le ricorrenze di calendario sono destituite di ogni solennità rituale, Natale Capodanno Epifania si riducono a occasioni per grandi scorpacciate di dolci. Fra tempo di scuola e tempo di vacanza non è percepibile una diversità davvero significativa. E nemmeno si può dire che i matrimoni delle sorelle Luisa e Virginia siano rappresentati come rotture traumatiche nella continuità del vissuto familiare: Giannino vi si emoziona, a modo suo, ma non li enfatizza né sta a pensarci troppo sopra; la sua vita non cambia per questo. Allo stesso modo, gli allontanamenti da casa, in ottobre presso zia Bettina, tra dicembre e gennaio ospite a Roma dei Collalto, ancora in gennaio dai Maralli, non hanno alcun significato di cesura, né implicano una svolta nella vicenda biografica del protagonista.

D'altronde Vamba ha allontanato sullo sfondo i riferimenti al tempo storico del racconto. Il diario non registra alcun evento pubblico puntualmente datato. Sappiamo bensì che il socialismo si sta imponendo sulla scena; che nelle campagne hanno luogo degli scioperi promossi dai sindacati e fronteggiati dalla truppa; infine, che è in corso una campagna elettorale dura, nella quale i candidati di destra e di sinistra non risparmiano i colpi bassi. Ma questi rimandi valgono solo a evocare genericamente il clima di un'epoca, l'inizio secolo, caratterizzata da un malessere profondo in

campo politico, sociale, culturale. Occorrerebbe un ricambio organico di classi dirigenti: non però in senso socialista, che sarebbe, secondo Vamba, un rimedio peggiore del male.

Giannino risente di queste tensioni, al livello della sua mentalità sprovveduta ma schietta. In effetti, si trova a essere antisocialista senza saperlo: e senza d'altronde esser integrato nello schieramento degli eredi del risorgimentalismo laico, che pure dovrebbe essere il suo. Resta comunque il fatto che è un incauto accostamento alla politica a causare il cataclisma destinato a cambiare il corso della sua esistenza. Ciò tuttavia accade al termine del libro. In precedenza, i fatti della vita collettiva non avevano provocato alcuna scossa o frattura nell'andamento cronachistico del libro.

Il tempo narrativo è dunque sempre pieno, stracolmo, ma solo di ciò che riguarda più da vicino il protagonista. Giannino ha ogni giorno un mucchio di cose da raccontare, tutte capitate direttamente a lui, in una sorta di *horror vacui* diaristico che non gli concede mai di sostare per qualche riflessione non occasionata da circostanze contingenti. Un dinamismo omogeneo e compatto, senza mai rallentamenti di ritmo, è la legge di sviluppo resocontistico del *Giornalino*.

Nondimeno la dimensione cronologica interna al libro è percorsa in tutta la sua lunghezza da un discrimine: quello che separa il tempo dell'azione dal tempo della scrittura. Gian Burrasca è un grafomane appassionato: scrive in ogni momento libero, nelle situazioni più disagiate e rischiose. Cerca di farlo a ridosso o almeno alla minor distanza dagli avvenimenti: l'io narrante tende dunque a giustapporsi immediatamente all'io narrato. Beninteso, non si tratta di una coincidenza piena: nell'atto in cui il protagonista si racconta, non può non ripensarsi. In effetti il resoconto fattuale, pur steso a ridosso degli avvenimenti, implica già una loro decantazione: ma questa viene effettuata dal Giannino diarista in spirito di solidarietà intransigente con il Giannino operativo, diciamo così, del quale viene del tutto condivisa la logica comportamentale, senza abiure.

Tuttavia, la stesura delle note diaristiche, anche quando avvenga nel corso dei fatti, rappresenta comunque una forma di attività diversa: quella appunto di scrivere. Si tratta di un altro modo di riempire il tempo, un'altra manifestazione d'una vitalità incontenibile, sempre tesa all'autorealizzazione dell'io. La differenza è che la redazione del diario avviene in solitudine e in segreto. Scrive solo per se stesso, Gian Burrasca, per dare testimonianza di sé alla sua coscienza e concedersi le gratificazioni che il mondo gli nega. Così il piccolo eroe dell'esuberanza più estroversa realizza espressivamente la propria identità introvertendosi: non nelle relazioni dialogiche con gli altri ma nel soliloquio confidente depositato nella pagina scritta.

Il rifugio nella propria cameretta

Come la dimensione del tempo, così quella dello spazio non ha consistenza autonoma, nel *Giornalino*. Gli scenari prendono vita solo in quanto vi siano ambientate le peripezie del protagonista, il quale non ha interessi geografici né curiosità turistiche né tanto meno inclina alla contemplazione paesistica. I riferimenti di realtà sono scarsissimi: solo occasionalmente sappiamo di essere a Firenze; pochi i nomi di vie; anonimo il fiume dove il ragazzo casca; ignoto il paese dove abita zia Bettina; inventato il toponimo di Montaguzzo, sede del collegio Pierpaoli; sintomatica inoltre l'incertezza nella localizzazione della chiesetta del matrimonio Stoppani-Maralli, collocata una volta subito fuori città, un'altra per l'appunto a Montaguzzo.

D'altronde le scene di apertura all'esterno sono piuttosto rare e non comportano descrizioni significative, salvo la fuga in treno dalla zia, per la sua scomodità e pericolosità, e la gita sconsiderata in auto con Cecchino, evocata in chiave di brivido stralunato. Quando è in viaggio verso Roma con il signor Clodoveo, Giannino si addormenta al sentirlo illustrare le città che attraversano; arrivato nella capitale, altrettanta noia gli causa il cavalier Metello con le sue dotte spiegazioni sulla storia dei monumenti antichi.

Il *Giornalino* riflette la mentalità di un tipico ragazzo di città, che non ha il senso della natura e non dispone abitualmente dei grandi spazi aperti in cui vivono i ragazzi di campagna. In

effetti gli scenari di gran lunga predominanti sono gli interni. I teatri privilegiati delle sue imprese sono locali chiusi da quattro pareti; il desiderio di espansione vitale che lo spinge si traduce in volontà di imporre la propria presenza negli ambienti tipici della convivenza fra bambini e adulti. La loro varietà è notevole: l'appartamento familiare, le case-studio dei Collalto e dei Maralli, l'aula scolastica, le camerate il refettorio la cella del collegio, qualche bottega, un ufficio notarile. Ma le loro singole caratteristiche sono appena accennate: Giannino tende a darle per sottintese. E si può capirlo.

I tre alloggi domestici appaiono infatti sostanzialmente intercambiabili. Solo qualche elemento di arredo li diversifica, qui un pianoforte, lì un tappeto persiano o presunto tale, altrove una poltrona. Ma l'importante è appunto di connotarli tutti come luoghi tipici di un decoroso benessere medioborghese. In questi ambienti comodi, ordinati, tranquilli fa irruzione Gian Burrasca, con la sua frenesia impulsiva: ed è come se volesse farli esplodere; così appunto avviene con i razzi nascosti nel camino di casa, proprio il giorno del matrimonio della sorella.

E al chiuso di queste mura che il ragazzo terribile si scatena. Ma la voglia di mettere a soqquadro gli ambienti che dovrebbero contenere la sua carica energetica non può non fallire. Il *Giornalino* registra una serie di espulsioni: dalla casa dei genitori, da quelle dei cognati Collalto e Maralli, dalla villa di zia Bettina, dalla scuola, infine dal collegio Pierpaoli, dove la protettività ambientale si è tramutata in vera e propria reclusione.

I luoghi predisposti dagli adulti per ospitarlo non sono "adatti a lui. L'unico spazio davvero riservatogli è quello d'una sorta di *enclave* confinaria: la sua cameretta, dove volta a volta è rinchiuso o si rinchiede. Nessun connotato descrittivo le spetta: solo un giorno che vi si barriera ce ne vengono elencati gli arredi essenziali, un letto, un tavolino, uno specchio. Eccolo, il suo dominio, ma in realtà bisognerebbe dire il suo rifugio, la sede simbolica del suo ineluttabile isolamento. A fargli compagnia sono soltanto i libri che eccitano la sua fantasia: non vi riceve infatti mai nessuno.

D'altronde è qui appunto, nel raccoglimento solitario di camera sua, che Gian Burrasca attinge la realizzazione più autentica di sé, quando al rientro dalle sue scorribande le racconta al fido diario. L'ansia di protagonismo gli si traduce allora nel farsi protagonista d'un resoconto autobiografico; ma il desiderio baldanzoso e struggente di far apprezzare da tutti la sua identità si converte in un autoapologismo narcisistico che ha come unico destinatario lui stesso. Certo, Giannino gode di una situazione privilegiata, in quanto gli è concesso un luogo di vita tutto per sé. La sua stanza diventa però anche l'emblema di un condizionamento ambientale cui non gli è dato sfuggire. Il solo modo di trarne vantaggio è di accettare questo insediamento al chiuso, compensandosene tuttavia nell'affermazione di sé come diarista. L'autonomia esistenziale che gli viene tanto ostacolata sul piano pratico, Giannino se la conquista così sul piano dell'attività di scrittura.

Un intreccio a zig zag

Il *Giornalino* è tutto impostato sul contrasto incomponibile tra un personaggio protagonista e l'intero mondo circostante. La situazione narrativa di base obbedisce dunque a una dialettica elementare: Gian Burrasca incarna un fattore di disordine rispetto all'ordine costituito degli usi e costumi vigenti. L'intreccio si struttura come una catena di episodi e episodietti disposti per lo più in successione lineare: l'uno inizia dopo il termine dell'altro. Varie volte però la tecnica combinatoria si fa un po' più elaborata, con l'inserimento di un aneddoto nuovo prima che quello già avviato arrivi a conclusione. Ma ciò non basterebbe a evitare i rischi della monotonia ripetitiva, se Vamba non alternasse con bravura diverse tipologie tematiche.

Si è già visto che le imprese di Giannino sortiscono il loro effetto di comicità per vie molto differenziate, secondo l'indole degli obbiettivi che investono, le modalità di realizzazione, la gravità dei risultati. Ci sono i piccoli disastri, come la rottura dello specchio giocando a palla in camera della mamma; i grandi disastri, per esempio l'esplosione dei razzi nel camino di casa; e i disastri in

serie, come la liberazione del canarino che viene mangiato dal gatto, il quale è punito facendogli la doccia, ma nello scappare rompe un vaso prezioso mentre l'acqua trabocca e rovina un tappeto persiano. Alcuni scherzi sono semplici, del genere del fantoccio nascosto sotto il letto della sorella; altri sono architettati con ingegnosità, lo scambio delle lenti fra gli occhiali di Venanzio e Ambrogio. E così via, tra avventure pericolose e giochi a rischio, grullaggini benintenzionate e beffe vendicative.

L'autore rimescola di continuo le carte, facendo del protagonista volta a volta un disadattato irrecuperabile oppure un bambino che cerca maldestramente di adeguarsi agli insegnamenti ricevuti dai grandi. Forse la prova migliore dell'impegno con cui Vamba rende ambiguo il rapporto fra mondo delle responsabilità adulte e mondo dell'irresponsabilità infantile è offerto dalle burle ordite ai pazienti del dottor Collalto, che hanno un esito diverso dal solito. Giannino imita la voce nasale della marchesa Sterzi, per prenderla in giro, ma poi se ne dimentica e ricomincia a parlare normalmente: così la marchesa lo crede guarito per le cure prestategli dal bravo medico. Ancora, Giannino sfrega una cipolla in faccia all'antipatico marchese, chiuso in una sorta di cabina per i «bagni di luce»: ebbene, questo trattamento fa migliorare il malato. In tutti e due i casi, il colpevole viene subito rampognato con severità; ma sia Collalto sia il collega Perussi si guardano poi dal confessargli di avere tratto profitto dalle sue birbonate per rafforzare il loro credito professionale, giungendo ad attribuirsi il merito dell'invenzione di «una cura novissima, mai sentita rammentare nelle cronache scientifiche di tutto il mondo», battezzata sghignazzando «bagno di luce con massaggio facciale di allium cepa».

La composizione del mosaico narrativo obbedisce insomma a un criterio di accostamento delle singole tessere irrequietamente variato, che in apparenza mima la casualità del vivere quotidiano ma in realtà obbedisce a un progetto costruttivo dalle linee ben coordinate. In effetti l'intreccio si sviluppa secondo due direttrici. Per un verso, procede accumulando le prove di un infantilismo psichico testardo: preda d'una smania di divertimento incontenibile, Gian Burrasca sembra proprio incapace di crescere, di imparare, di fuoriuscire da uno stato di spensieratezza innocentemente perfida. Per l'altro tuttavia, vediamo moltiplicarsi in parallelo i suoi sforzi di emendarsi, mostrando di sapersi comportare come i grandi si attendono da lui, con volenterosità virtuosa: anche se, lo sappiamo ormai, proprio in queste circostanze accadono i guai peggiori perché il povero ragazzetto, briccone ma leale, non arriva a capacitarsi della doppiezza che impronta la mentalità degli adulti.

L'orditura della trama viene regolata per quasi due terzi del libro da questo metodo di affiancamento per contrasto e insieme per conferma reciproca degli aneddoti narrativi, improntati dall'una o dall'altra disposizione mentale del protagonista. Le cose cambiano con l'entrata in collegio, che comporta l'unificazione dei due filoni. Ora infatti il piccolo Stoppani può scatenare la sua indole di beffatore con la legittima coscienza di adoperarsi in pro di principi di valore davvero indiscutibili. Cambia di conseguenza il carattere degli episodi: non si tratta più di burle improvvisate fra sé e sé, senza pensarci troppo, ma di azioni elaborate con cura, assieme agli amici, per sbugiardare e ridicolizzare le magagne di un gruppo di furfanti.

Appunto perciò questa è la parte del diario dove il racconto acquista maggior coesione, in un clima tensivo più propriamente romanzesco. Nello scoprire la dimensione della solidarietà generazionale fra vittime degli stessi soprusi, Giannino si fa finalmente maturo: e le sue risorse di intraprendenza gli fanno assumere una posizione di riguardo nella società segreta, a lui che pure è il più piccolo degli adepti. Ma quando torna a casa, il processo di crescita interiore si spezza bruscamente. Torniamo alla situazione narrativa di partenza: però, a un livello degradato. Il protagonista infatti non è per nulla diventato un ribelle: anzi è più che mai deciso a integrarsi nell'ordine costituito, mostrando di averne assimilato bene le norme di comportamento. Invece, fallisce clamorosamente.

Due sono gli avvenimenti conclusivi. Gian Burrasca riceve dal notaio mille lire lasciategli in eredità dal signor Venanzio: e ne sperpera subito un quarto per comprarsi una cassaforte usata, oltre ad alcune dilapidazioni minori. Poco dopo, viene a sapere che il cognato socialista è accusato di

irreligiosità: per controbattere l'accusa ne rivela il matrimonio ecclesiastico, provocando uno scandalo che gli rovina la carriera politica. Sbaglia entrambe le volte: la prima, perché enfatizza balordamente la norma della tutela occhiuta dei propri beni; la seconda, perché crede che politica e morale debbano coincidere. Per colpa o senza colpa, si conferma insomma più bambino che mai: non resta che spedirlo al correzionale.

Il movimento narrativo del *Giornalino* presenta dunque tre fasi. Inizialmente abbiamo una successione di episodi a decorso analogo ma differenziati in due filoni, a seconda che attestino l'attardarsi del personaggio nell'irresponsabilità infantile o la sua aspirazione malfondata alla maturità. Nel periodo di permanenza in collegio sembra profilarsi un superamento di questa equivocità dilemmatica in una prospettiva di rivolta consapevole contro i soprusi del potere adulto. Nella fase finale Gian Burrasca viene nello stesso tempo dileggiato e glorificato per la sua incapacità di assimilare convenientemente il sistema di valori in cui la collettività si riconosce.

Giannino non ne indovina mai una

Questa struttura d'intreccio assicura l'efficacia del gioco tra prevedibilità e imprevedibilità degli sviluppi narrativi, così da incatenare costantemente l'attenzione del lettore. Ma per dare conto meglio della tenuta del libro, bisogna sottolinearne un procedimento tecnico decisivo, legato alle modalità della sua prima pubblicazione a puntate. Il *Giornalino* apparve infatti originariamente sul *Giornalino della Domenica* in cinquantacinque puntate settimanali, dal 17 febbraio 1907 al 17 maggio 1908.

La loro lunghezza era molto diseguale: ognuna poteva comprendere note relative a più giornate o ad una sola o magari a una parte ridotta d'uno stesso giorno. La quarta per esempio riferisce il viaggio in garitta, l'arrivo da zia Bettina, lo scherzo del dittamo; la quinta il gioco dello zoo con i contadinelli; la sesta il ritorno a casa con il babbo: tutti avvenimenti intercorsi fra il 15 e il 16 ottobre. Invece la puntata sedicesima raggruppa le notazioni del 22, 23, 24, 28, 29 novembre e 1 dicembre, dedicate al gioco dello schiavo fuggiasco, la barricata in camera, il soggiorno a casa da solo con la sorella Ada. Ancora, il racconto della giornata del 24 febbraio si estende per le puntate 47, 48, 49, 50, 51, tutte concernenti la convocazione dal notaio, la lettura del testamento, il lascito segreto delle mille lire.

Tra le tappe di scansione del resoconto narrativo e le soluzioni di continuità nel flusso degli eventi narrati c'è dunque una discrasia notevole. Ciò avvantaggia l'uso della tecnica appendicistica più consueta, la ricerca sistematica della suspense pressoché a ogni fine puntata. E l'effetto tensivo fra chiusura e riapertura del discorso rimane ben percepibile anche nell'edizione in volume: il passaggio da una puntata all'altra coincide infatti con il termine di una notazione giornaliera, o addirittura oraria, dopo di che il racconto riprende con altra data. Va poi aggiunto che l'inclinazione a tenere il lettore con il fiato sospeso viene rafforzata ulteriormente, estendendola anche ai trapassi da una notazione all'altra nell'ambito della stessa puntata.

Nell'applicare con tanta larghezza questa tecnica, Vamba le imprime però una torsione particolare. Ovviamente, la cesura corrisponde sempre a uno stato di ansietà del diarista il quale, nello smetter di scrivere, si chiede come gli andranno le cose, che esito avrà la birichinata appena messa in cantiere, quali reazioni avranno le persone prese di mira. Ora, il punto è che la previsione di Giannino appare per lo più ottimistica: esprime l'aspettativa fiduciosa che tutto proceda per il meglio, con un'approvazione generale. Inutile dire che questi conti riescono regolarmente sbagliati: la delusione è tanto più forte quanto più comicamente inattesa.

Non solo. Vamba adopera un altro artificio per dinamizzare il capovolgimento della situazione rispetto alle speranze del protagonista: alla sua enunciazione di fiducia nel prossimo futuro fa seguire immediatamente la smentita. Nel riprendere il filo del discorso interrotto, Gian Burrasca non offre un resoconto ordinato degli avvenimenti ma ne anticipa subito l'esito, esprimendo con parole sconsolate il suo rammarico per aver visto andare in fumo le proprie attese.

Per esempio, la notazione del 17 gennaio narra con cura l'operazione di scambio delle lenti fra gli occhiali da vista del signor Venanzio e del copista Ambrogio; e conclude:

Non mi par vero di vedere come anderà a finire questo scherzo che non potrà essere certo giudicato uno scherzo di cattivo genere.

Ma alla data del 18 gennaio esordisce così:

Mi convinco sempre più che è molto difficile per un ragazzo il prevedere le conseguenze di quello che fa, perché anche la burla più innocente può causare a volte delle complicazioni straordinarie, che neppure a esser grandi si saprebbero immaginare.

Analogamente, il 30 ottobre Giannino racconta i suoi esercizi nei giochi di prestigio, e termina:

Stasera darò una grande rappresentazione in casa mia, e credo che andrà splendidamente. Ora preparo i biglietti d'invito.

Ripresa del giorno successivo:

Ah, giornalino mio, come son nato disgraziato! E quel che mi è successo finora non è niente, perché c'è il caso che io finisca in galera, come mi è stato predetto da più d'uno, e, tra gli altri, dalla zia Bettina...

Il culmine della disperazione è segnato dal passaggio fra due notazioni del 14 dicembre:

Niente di nuovo, né a scuola né in casa. Non ho ancora rivisto il babbo e ormai spero che quando lo rivedrò gli sarà già passato ogni cosa;

Ah, stasera purtroppo, giornalino mio, l'ho visto e l'ho sentito!...

Scrivo col lapis, stando disteso sul letto... perché mi sarebbe impossibile stare a sedere dopo avercene prese tante!

Che umiliazione! Che avvilitamento!...

Questo procedimento drammatizza al massimo il confronto tra la protensione a suo modo fervida del protagonista verso gli altri e lo smarrimento nel vedersene respinto, scacciato, punito. La buona fede del ragazzo terribile appare esaltata, mentre ne viene posta in luce la cecità nell'ipotizzare le reazioni altrui alle sue mosse. Ma, lo si è già detto, egli vive solo nella realtà fluttuante e interminata dell'oggi infantile. Questo è il suo regno: quanto più cerca di proiettarsene fuori, immaginandosi un domani sulla propria misura mentale, tanto più vi resta imprigionato.

D'altronde Giannino, resocontista infaticabile delle sue peripezie attuali, non ritiene in sé alcuna memoria del passato. Di più, ricusa di tenerne conto: ciò che è stato è stato, e non vi si torna più sopra. Un fatto avvenuto ieri lo si considera caduto immediatamente in prescrizione: prova ne sia che non ce lo si ricorda già più. Una fra le più godibili delle sue istanze autoassolutorie riguarda l'ingiustizia di esser castigato per marachelle combinate qualche tempo prima; così al 15 dicembre:

«Ma pensa, babbo,» seguitavo io a dire piagnucolando «pensa che son cose passate... I fuochi li misi nella gola del camino quando prese marito la Luisa... L'affare dell'orologio è dell'ottobre... Capirei che tu mi avessi picchiato allora... Ma ora no, ecco, ora son cose passate, babbo, non me ne ricordo più...»

Qui il babbo riuscì ad acciuffarmi, e disse con accento feroce:

«Ora, invece, io te ne farò ricordare per un pezzo!»

E infatti... mi ha lasciato molti segni nel taccuino!

È giusta? Se è giusta mi aspetto un giorno o l'altro d'esser picchiato per le bizze che facevo quando ero piccino di due anni!...

In un contesto simile, si capisce che il tessuto diaristico non lasci mai spazio ad alcuna evocazione retrospettiva. Ciò infatti aprirebbe la possibilità di un qualche riesame autocritico, quindi di un'utilizzazione delle esperienze trascorse al fine di costruirsi una personalità meno instabile, proiettata più sensatamente verso l'orizzonte della maturità. Invece, nulla. Giannino versa in una situazione che parrebbe destinata a consumarsi in uno struggimento vano. Ma Vamba scrive un libro comico, e non intende affatto declinare verso il patetismo. Per evitare il rischio che il lettore compassionevoli troppo il protagonista, intervengono gli stratagemmi orientati ad accentuare il riso alle sue spalle.

Il *Giornalino* è disseminato di indizi che fanno presagire immancabilmente, ogni volta, come andranno a finire le cose. Non ci vuol mai molto per intuire senza sforzo che Gian Burrasca si sbaglia di grosso nell'immaginare di esser compreso, ammirato, elogiato per le sue belle pensate. Il sadismo inconsapevole o involontario dei suoi comportamenti ha un rovescio masochistico altrettanto istintivo, nel rifiuto di prefigurarsi ciò che anche il lettore più malaccorto intende subito. Impossibile contenere l'ilarità, di fronte a una mancanza di buon senso così madornale. Un esempio limite è offerto dal gioco dello schiavo. Giannino veste da maschietto la bambina Maria, le tinge la faccia di nero, le taglia i riccioli d'oro, la lascia piangente in un vialetto solitario mentre comincia a piovere: quanto a lui, se ne torna «tranquillamente verso casa» tappandosi gli orecchi «per non sentire, perché volevo seguire il gioco fino in fondo». Il diarista ha un bel mettere le mani avanti, introducendo il resoconto con l'affermazione che «il fatto, come sempre, si riduce a una inezia» e che gli «si riempie l'animo di malinconia» nel ripetersi «Tutto è inutile, e i grandi non si correggeranno mai». Resta difficile condividere il suo stupore, anzi la sua indignazione al constatare che i «grandi» prendono tanto male un gioco così grazioso:

Che furia d'andare a cercare quella bambina! Nemmeno se fosse stata un oggetto di valore! Mi faceva stizza di veder la casa in iscompiglio per una cosa da nulla. Il fatto è che mi è toccato di smetter di mangiare per andare a far vedere in che posto avevo lasciato Maria.

Vamba insomma calca la mano nell'attribuire al personaggio una incapacità patologica di valutare i propri atti e prepararsi alle loro conseguenze. A derivarne è l'offerta di una gratificazione supplementare al lettore, per il quale giunge scontato ciò che per il diarista costituisce una brutta sorpresa. Solo nel periodo del collegio questo motivo di superiorità ironica rispetto allo scriteriato protagonista viene meno. Qui chi legge partecipa della suspense romanzesca allo stesso titolo di chi la racconta, perché entrambi non sono davvero in grado di prefigurarsi l'esito delle strategie messe in opera dalla «Tutti per uno»: in effetti, Giannino non ne è l'unico artefice e il risultato non dipende solo da lui.

Ma poi, quando egli torna in famiglia e riprende a fare di testa sua, ci risiamo daccapo: anzi, va peggio di prima, perché la sua baldanza si è accresciuta in una presunzione di maturità saggia. Il ricorso agli indizi destinati a metter in guardia il lettore sugli sviluppi della vicenda diventa adesso ancor più corposo. Ci vuol poco a subodorare che la lettera di rettifica inviata al giornale antisocialista sortirà un effetto opposto a quello assegnatole da Giannino. Il lettore ricorda che i familiari avrebbero voluto tenergli nascosta la celebrazione del matrimonio religioso, all'alba, fuori città; e ricorda ancora meglio che il Maralli aveva chiesto, e ottenuto, di bruciare le pagine corrispondenti del diario, recuperate poi di nascosto dal ragazzo. D'altronde, il direttore del giornale viene dipinto con un'aria così equivoca da indurre al sospetto chiunque: tranne beninteso l'imprudenterissimo scrivente, la cui generosità appare definitivamente pareggiata alla balordaggine. Se li cerca insomma i guai, Gian Burrasca: l'impulso a identificarsi con lui trova qui il suo rovescio.

Vamba, borghese arrabbiatissimo

Il *Giornalino* può essere considerato l'episodio terminale della prima, grande stagione della narrativa per ragazzi, in quanto opera una rottura clamorosa dell'equilibrio fra intenzioni educative e piacevolezza di racconto. Vamba sceglie di rivolgersi direttamente al piccolo lettore, saltando per così dire la mediazione dei suoi genitori. Moltiplica dunque i procedimenti destinati ad attrarre il pubblico infantile; e non esibisce credenziali atte a rassicurare gli adulti sull'utilità pedagogica del libro. Sintomo evidente del mutamento di prospettiva è la sostituzione dei predicozzi seri inflitti ai protagonisti di *Pinocchio* o *Cuore* con le imperterrite arringhe ad autodifesa tenute da Gian Burrasca.

Ciò però non significa che il sistema di valori cui vien fatto riferimento appaia capovolto. Gli ideali illustrati da Vamba non differiscono da quelli di Collodi e De Amicis: lealtà e intraprendenza, senso di responsabilità e solidarismo disinteressato. È l'universo sociale a tradirli, prestando loro un culto puramente esteriore: il che distorce e annulla l'efficacia di ogni impresa educativa. I ragazzi invece continuano a crederci. Ma senza l'aiuto e la guida degli adulti, è fatale che smarriscano la bussola, scatenando il loro libertarismo ludico e d'altronde eccedendo di zelo nell'applicare le norme di comportamento all'apparenza più apprezzate.

Si potrebbe dire che il *Giornalino* è un libro scritto *ad deterrendum* non il fanciullo ma l'adulto, tanta è la gragnuola di accuse fatta piovere sui «grandi»: quelli ai quali i «piccoli» passeranno il libro in lettura, come l'autore raccomanda. Badate, dice Vamba, che le vostre colpe ricadranno sui vostri figli. Siete dei perbenisti meschini, al di là delle belle parole rivelate un cinismo vergognoso, e quel che vi sta davvero a cuore sono i quattrini: tutti gli Stoppani hanno l'occhio ai soldi di zia Bettina, il Maralli è disposto a ogni finzione per assicurarsi l'eredità del signor Venanzio, il Collalto è un affarista delle cure mediche, e non parliamo delle malversazioni dei gestori del collegio Pierpaoli. Non solo. Quando pretendete di insegnare qualcosa ai ragazzi, non fate nessun affidamento sulla loro intelligenza, ma ricorrete solo all'autoritarismo più ottuso, quello del «bisogna fare così perché siamo noi a dirvelo»; salvo appoggiare la lezione con una scarica di botte.

I rimproveri mossi al ceto dirigente primonovecentesco non potrebbero essere più bruschi. Va sottolineato che a venir bersagliati non sono gli impiegatucci o piccoli burocrati della borghesia di base, chiamiamola così, ma gli strati superiori, professionalmente e intellettualmente più qualificati. Più importante dunque incitarli ad aprire gli occhi sul rischio che le nuovissime generazioni vadano allo sbando, disperdendo in maniera incontrollata la loro vitalità energetica e i loro entusiasmi ideali. D'altronde, per allontanare da sé il sospetto di simpatie rivoluzionarie, lo scrittore mette in scena non più la questione sociale, ma la questione socialista: e lo fa in chiave di sberleffo così violento da rassicurare pienamente l'opinione pubblica moderata. Ai suoi occhi, i socialisti sono il peggio del peggio, perché sbandierano le idealità più nobilmente utopistiche per coprire l'utilitarismo più gretto, si tratti del pasticciere Balestra o dell'avvocato Maralli.

Quanto ai destinatari privilegiati del *Giornalino*, i giovanissimi, Vamba in sostanza dice loro: fatevi furbi. Avete tutte le ragioni di ribellarvi all'autoritarismo ottuso di chi dovrebbe provvedere alla vostra maturazione; è molto elogiabile la vostra ansia di mettere in pratica i begli insegnamenti che vi vengono impartiti con tanta solennità: ma state attenti, perché la realtà della vita adulta è intessuta di inganni e chi senza volerlo scopre la finzione ci va di mezzo, gli vien fatta pagare cara; la buona fede non è mai ritenuta una scusante valida.

Nel mettere a confronto due generazioni separate da una incomprensione reciproca assoluta, lo scrittore compone un quadro di costumi tanto acuto quanto sarcasticamente corrosivo. A esprimersi è un borghese «arrabbiato», che converte la collera nella presa in giro insolente. A lui, custode fedele delle memorie risorgimentali, la situazione appare così degenerata da incitare a farla deflagrare, nelle forme della comicità più spietata. È un effetto di scandalo, quello che il *Giornalino* si prefiggeva.

Ma perché l'operazione avesse buon esito, non ci si poteva limitare a contrapporre padri e figli, conferendo ai primi un segno di disvalore, ai secondi di valore. Le doti native di cui pure Gian

Burrasca è provvisto non bastano ad assicurargli una lieta metamorfosi in essere umano adulto, come accade a Scurpiddu o a Pinocchio. La sua stella è un'ambiguità, che lo tiene sospeso perennemente tra coscienza e incoscienza. A Vamba preme soprattutto dare rilievo icastico alle spinte contraddittorie cui è sottoposto l'io infantile, nel processo di transizione verso la maturità. La coloritura alla brava del ritratto, con la sua allegria ribalda, non può farne sottovalutare la complessità fisionomica.

Giannino Stoppani incarna esplosivamente lo stato di squilibrio psicofisico proprio di tutti gli uomini nella fase della fanciullezza. Ecco allora, da un lato, l'epos della ghiottoneria, le scorpacciate di dolci che si susseguono nel diario: un caso di bulimia, direbbe uno psicologo moderno, a denunciare una grave carenza di affetti. Ma a fianco di questa golosità da ragazzino, ecco la fame di cultura, i riferimenti storico-letterari che spesseggiano nelle note diaristiche, a testimoniare una tensione intellettuale ormai sopravvanzante.

Lo scrittore lascia il suo protagonista più che mai alle prese con se stesso e con il mondo. Il rapporto che noi lettori siamo chiamati a intrattenere col personaggio riflette la problematicità del suo carattere. Ognuno di noi è stato o gli sarebbe piaciuto esser almeno un po' un Gian Burrasca: impossibile dunque negargli simpatia comprensiva. Nessuno però vorrebbe ripetere il suo destino poco allettante: inevitabile quindi rientrare in se stessi, dopo aver partecipato nella fantasia alle sue imprese. Ma ciò che conta è appunto aver preso coscienza, sia pur sorridentemente, della serietà dei conflitti interiori che la vicenda di Giannino emblemizza.

Nota

Un burattino eroicomico sviluppa e modifica il testo del saggio *Pinocchio e le risorse della fantasia*, apparso su «Acme Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. XXII, fasc. II, maggio-agosto 1969. *Il protagonismo di Topolina* è il rifacimento dell'introduzione a C. Invernizio, *I sette capelli d'oro della Tata Gusmara*, Milano, Moizzi, 1975. *Scurpiddu va in città* prende spunto da un intervento pronunciato al convegno di studi su «L'opera di Luigi Capuana», Messina-Mineo, 18-22 novembre 1992. *Da Pinocchio a Gian Burrasca, La comunità dei ragazzi di cuore, Il sovversivo involontario* sono inediti.