Sessioni Parallele

Sessione L
Narrazioni e rappresentazioni del lavoro nella letteratura per l'infanzia. Immaginari lavorativi tra vecchi e nuovi media

Relazioni introduttive
Milena Bernardi
Lorenzo Cantatore
Sabrina Fava

Interventi

Leonardo Acone
Michela Baldini
Susanna Barsotti
Stefania Carioli
Damiano Felini
Ilaria Filograsso
Dalila Forni
Chiara Lepri
Alessandra Mazzini
Martino Negri
Lucia Paciaroni
Giovanni Savarese
Elena Surdi
Maria Teresa Trisciuzzi

Relazioni introduttive

La cura del lavoro letterario. Può la letteratura per l'infanzia abitare poeticamente il mistero del sentire infantile?

Milena Bernardi
Professoressa Ordinaria - Università di Bologna
milena.bernardi@unibo.it

1. Abitare poeticamente la letteratura per l'infanzia

> Per un solo verso si devono vedere molte città, uomini e cose, si devono conoscere gli animali, si deve sentire come gli uccelli volano e sapere i gesti con cui i fiori si schiudono al mattino. Si deve poter ripensare a sentieri in regioni sconosciute, a incontri inaspettati e a separazioni che si videro venire da lungi, a giorni d'infanzia che sono ancora inesplicati, ai genitori che eravamo costretti a mortificare quando ci porgevano una gioia e non la capivamo (era una gioia per altri), a malattie d'infanzia che cominciavano in modo così strano con tante trasformazioni così profonde e gravi, a giorni in camere silenziose, raccolte, e a mattine sul mare … (Rilke, 1974, p. 14)

Dalle righe di Rilke emerge la complessità dell'esperienza e del sentire che il poeta considera indispensabili per scrivere "un solo verso", per porsi al cospetto del richiamo che conduce all'impegno poetico. Non solo: come in tante sue pagine, si incontra il ritorno e la presenza dell'infanzia, quella del poeta e quella dei bambini che egli osserva, incontra e racconta finanche alle ombre oscure che ne svelano la sfida e la convivenza umana con la morte. Il poeta non ha reticenza rispetto a nessuna parte del mistero dell'infanzia, la studia sfiorandola nella sua propria inesplicabilità e dice:

> Quando penso a casa, dove ora non c'è più nessuno, credo che una volta le cose andassero diversamente. Una volta si sapeva (o si sospettava, forse) di avere *in sé* la morte come il frutto ha il nocciolo. I bambini ne avevano una piccola in sé e gli adulti una grossa. (*Ibid.*, p. 6)

Il rimando a Rilke e, in particolare, fra le sue opere, a *I quaderni di Malte Laurids Brigge* pubblicato nel 1910, vuol suggerire un invito, un presupposto alla seria intenzionalità di considerare ad un tempo e nello stesso momento, l'intensità del lavoro di scrittura poetica e la connivenza con il passato del tempo d'infanzia, ossia di un vissuto che oscilla non solo nel ricordo (il quale non basta, scrive l'autore) ma si intromette in ogni ambito della conoscenza con la forza simbolica di una parte di sé che c'è, esiste nonostante sembri che sia ormai a parte.

Leggendo Rilke, e la profondità fondativa, sostanziale, del suo singolare punto

di vista, si sperimenta il coinvolgimento con il sentimento di abitare la poesia e si ode il racconto dell'infanzia che risuona al pari di una voce, di un'essenza il cui sgorgare può essere carsico o inondante, ma c'è. Non è separabile dall'essere.

La metafora dell'abitare la letteratura sembra potersi riconoscere nella poesia e nel romanzo di Rilke, mentre proviene dal pensiero di Holderlin che apre un varco nell'ideazione di senso che si scopre nella poesia. "Pieno di meriti, ma poeticamente, abita l'uomo su questa terra" (Holderlin, 1993).

La metafora forte dell'abitare poeticamente l'esistenza conduce verso la consapevolezza del percepire, sentire l'universalità dell'abitare poeticamente la letteratura e, in essa e con essa tutta, la letteratura per l'infanzia: la quale, idealmente e nelle opere che più autenticamente la compongono e la rappresentano, parla all'infanzia e dell'infanzia, in un dialogo continuo, ampio e sempre dischiuso con ogni bambina e bambino, raccontando le pieghe nascoste, le zone oscure, gli sguardi distolti e quelli meravigliati, i nascondigli, i silenzi, i non detti, i misteri, i segreti, il privato sentire, i sogni, gli incubi, le avventure, le fughe, ecc. Nelle metafore letterarie che la letteratura per l'infanzia dedica ai destinatari bambini cui si rivolge, dentro quel denso patrimonio metaforico, l'infanzia che legge e guarda le figure può viaggiare, riconoscersi, narrar-si i vissuti e le esperienze che possono e potranno configurarsi e prendere posto nella mitopoiesi conservata, protetta, coltivata da ogni persona bambina.

Quando la letteratura per l'infanzia sceglie di realizzarsi attraverso il processo creativo che appartiene alla costruzione artistica, allora non rinuncia mai alla cura di tutte le componenti che concorrono a "fare il libro" per bambini -, privilegiando e preservando la prossimità con l'infanzia e rispettando quella sua propria zona di inafferrabile inesplicabilità.

Allora essa diviene una letteratura che sa e può evocare la pregnanza del tempo dell'infanzia nel momento stesso in cui è contiguo all'essenza delle *cose* (Heidegger, 1944). Un tempo che, invece, dal punto di vista dell'autorialità adulta, assomiglia al possibile contatto con il tempo lontano dell'infanzia, quell'età che c'è già stata ma permane nel divenire del ciclo esistenziale di ognuno (Giachery, 2018).

Correlare il sentimento d'infanzia al contatto con l'essenza delle cose suggerisce di interrogare la letteratura per l'infanzia come luogo dell'abitare poetico, come strada maestra per sporgersi verso il profondo dell'esperienza umana infantile.

2. La cura del lavoro letterario

Esempi di cura del lavoro letterario, quando sappia abitare poeticamente la letteratura per l'infanzia, quando dia la luce a libri che scavano nel vero del sentire infantile, sono i due testi cui dedicare alcune brevi riflessioni: Matilde Serao, *Canituccia,* pubblicato in prima edizione nella raccolta *Piccole anime*, nel 1883, illustrato da Fabian Negrin; Isaac Bashevis Singer, *Zlateh la capra e altre storie*, comparso in prima edizione in una raccolta di sette racconti, nel1966, illustrato da Maurice Sendak. Opere esemplari, riproposte in contesti di narrazione in cui

l'originalità, la sorprendente onestà, integrità e attento rispetto del vissuto dei personaggi bambini, la qualità editoriale, la scelta delle illustrazioni, testimoniano di una visione di cura del libro che enuncia la cura verso i lettori bambini. Un'autrice e un autore che approdano al catalogo delle opere illustrate e finalmente restituite alla ricerca di quella letteratura per l'infanzia che narra senza alcuna riserva le incongruità, le asperità, i silenzi, i pensieri discreti e privati, le profondità delle esistenze infantili.

Canituccia, 7 anni, è una bimba abbandonata. Fa la serva presso una feroce contadina, in Campania, a fine Ottocento. Sopravvive a stento di botte e fame. Porta al pascolo Ciccotto il maiale che, infine, ingrassato e pigro, verrà ammazzato a Natale. Lei, che muore di fame, non ne mangerà.

Aaron, 12 anni, in un inverno nordico di magri guadagni riceve un ingrato incarico dal padre: vendere al macellaio la capretta Zlateh. Una bufera di neve. Aaron e Zlateh si ripareranno in un caldo fienile. Nessun macello per Zlateh la capra, ma latte per Aaron e, dopo tre giorni, il sollievo festoso del ritorno a casa.

Serao e Singer, – da mondi, anni, scritture e culture lontane –, narrano storie essenziali di infanzie "al servizio": l'una disperata, l'altra augurale. Pregne dell'intensità di un'esperienza iniziale e iniziatica, vissuta l'una con dolore e rabbia, l'altra con la forza della salvezza, sono storie che mai sottraggono senso alla parola e alle illustrazioni che le raccontano.

La cruda prosa di Serao, la fiaba lieve di Singer discorrono dell'attaccamento tra infanzie e animali, infanzie e luoghi originari, sentimento d'infanzia. In opposte esistenze infantili, i vissuti sentimentali di Canituccia e di Aaron sono simili e rappresentano, entrambi, con rara efficacia il connubio del sapere e del sentire infantile, qui incarnato anche dal rapporto con l'animalità, con l'animale vicino e prediletto. Un colloquio silente unisce Canituccia al maiale Ciccotto che condivide con lei la cruda e violenta condizione di una vita esautorata. Allo stesso modo ma con stile affettivo di calda fratellanza, Aaron nutre il legame con la capretta Zlateh.

Storie di letterature certo differenti eppure evidentemente capaci di affidare alla pagina l'abitare poeticamente il mistero dell'infanzia, affinché abbia la possibilità di manifestarsi attraverso la cura di esempi alti del lavoro letterario. La qualità del libro per bambini può dunque rispondere affermativamente alla domanda che ci si pone riflettendo, soprattutto, dal punto di vista della visione complessa della letteratura per l'infanzia, concepita nella sua piena libertà di esprimersi. Come anche le illustrazioni d'autore che entrano nei volumi proposti ad esempi sanno raccontare, queste sono storie uniche e infinite, poiché dalla loro rispettiva sensibilità narrativa si crea il contatto con la vocazione intensa con cui la letteratura può abitare poeticamente il mistero del sentire infantile. Una prospettiva di cura che sancisce un legame tra il libro e l'infanzia. Nella riservatezza dovuta ad entrambi, mentre si confidano.

Bibliografia

Giachery E. (2018). *Abitare poeticamente la terra*. Roma: Nuova cultura.
Grilli G. (2022). *Di cosa parlano i libri per bambini*. Roma: Donzelli.
Heidegger M. (1988). *La poesia di Holderlin.* Milano: Adelphi.
Holderlin F. (2019). *L'essenza della poesia*. Chieti: Solfanelli.
Holderlin F. (1993). *Le liriche*. Milano: Adelphi.
Rilke R.M. (1974). *I quaderni di Malte Laurids Brigge.* Milano: Garzanti.
Serao M. (2017). *Canituccia*. Roma: Orechhio Acerbo.
Singer I.B. (2021). *Zlateh la capra e altre storie*. Milano: Adelphi.

Relazioni introduttive

Quando fare il bambino è un lavoro. Il caso di Huckleberry Finn

Lorenzo Cantatore
Professore Ordinario - Università degli Studi Roma Tre
lorenzo.cantatore@uniroma3.it

La storia sociale dell'educazione e la storia della letteratura per l'infanzia, da sempre, ci pongono di fronte a due tipologie prevalenti di bambina e di bambino travolti dalle aspettative degli adulti: coloro che *devono* studiare e coloro che *devono* praticare un mestiere di tipo manuale. In entrambi i casi i modelli e le rappresentazioni, così come le vite vissute, corrispondono a una visione impegnata e impegnativa dell'infanzia che, sempre, comunque e ovunque, *deve* ubbidire all'etica del lavoro come occupazione quotidiana disciplinata, sia che si tratti di scuola e di studio, e quindi di apprendimento, sia che si tratti di manovalanza minorile, e quindi di sfruttamento.

Spingendoci oltre, quasi paradossalmente ma non poi così tanto, potremmo dire che, in un caso come nell'altro, non è sbagliato parlare di *infanzia negata*. Essere ben educati e istruiti, stare composti, rispettare gli adulti, ubbidire al maestro, al prete o al "principale", subire imposizioni di orari, ritmi e regole innaturali: è questo il lavoro che pertiene a bambine e bambini, tramandato da pagine su pagine di letteratura educativa, pedagogicamente edificante, didascalicamente esplicita. In questo senso la letteratura per l'infanzia, sia come repertorio di esempi da evitare che come galleria di casi esemplari, è stata a lungo la fabbrica del buon cittadino, dove lo stesso essere cittadini appariva come un lavoro in sé e per sé.

Poi c'è il lavoro degli adulti che, raccontato ai bambini lettori, finiva per essere speculare a quello dei bambini-personaggi: il lavoro di coloro che hanno studiato (i professionisti) e il lavoro di coloro che hanno iniziato presto a sporcarsi le mani (gli operai).

Si tratta, insomma, di una situazione generale abbastanza schematica e simmetrica, e per questo stupefacente e improbabile, che però proprio in virtù di questa apparente linearità, sfida il critico a cercare l'anello che non tiene, la vita di quell'infanzia, reale o immaginaria, che non vuole subire l'onta della negazione e che rifiuta il lavoro, sia che si tratti di scuola sia che si tratti di sfruttamento di gambe e di braccia. Quella di cui parlo è un'infanzia fuori dal lavoro, che sta nel mezzo, che si prende un tempo e uno spazio tutto per sé, che temporeggia, che osserva, che vaga, che perde tempo, che contempla, che ama vagabondare in una zona indefinita assai utile per chiarirsi le idee. È un'infanzia che rifiuta perfino le cure domestiche e genitoriali. Ed è felice così.

Io penso che l'archetipo di questi bambini che non vogliono lavorare, se lavoro

significa tutto ciò che ho appena descritto, sia Huckleberry Finn, non a caso protagonista di una storia *on the road* che prende l'abbrivio proprio dopo che il compagno Tom Sawyer getta la maschera ipocrita di perdigiorno *part-time*, là dove il suo altro tempo (il tempo eterodiretto dagli adulti) è dedicato al lavoro di nipote, di scolaro, di membro della comunità religiosa. Huck non ci sta, si sottrae a questa regola e intraprende la via del fiume che, come ha scritto Antonio Faeti, è la sua vera "aula scolastica" (Faeti, 2011, p. [203]).

Entrato nella nostra vita di lettori come "prigioniero della civiltà" (Citati, 2007, p. I), cioè della Vedova Douglas che lo vuole "incivilito" (Twain, 2011, p. 39: ecco qui l'infanzia che viene negata proprio attraverso il lavoro educativo imposto dagli adulti), Huck ne esce libero dopo chilometri e chilometri di navigazione, scandita da bugie che non rivelano altro se non l'impossibilità di avere un'identità, proprio perché egli ha rinunciato al lavoro che a un bambino della sua epoca veniva richiesto (tanto più a lui che era considerato un soggetto a rischio, orfano di madre e con un padre alcolista): impegnarsi nello studio e nel rispetto della buona educazione. Questo sradicamento dalla civiltà, nel caso di Huck, non è temporaneo, come per la maggior parte dei piccoli protagonisti della letteratura che, attraversate le turbolenze psicofisiche della loro età, approdano, redenti, all'ordine, al loro lavoro di bambini, vedi *Pinocchio*. Tutto ciò per Huck non è una parentesi alla fine della quale c'è un saggio e maturo ritorno a ciò che si è abbandonato. Si tratta di una scelta di vita definitiva, perché egli è felice così e solo così riesce a essere un bambino buono, generoso e giusto. In questo modo anche Huck, senza ubbidire all'etica dell'impegno richiesto a un ragazzino della sua età e della sua epoca, porta avanti un implicito percorso di critica sociale e di riflessione politica, caratterizzato da una felicità di fondo che, tuttavia, non sempre riesce a insabbiare rigurgiti di amarezza, i quali, guarda caso, affiorano proprio quando Huck medita deterministicamente sul lavoro che la società del tempo esige dall'infanzia: "capivo che era inutile cercare di imparare a comportarmi bene; uno che non comincia a rigar dritto da piccolo non ha nessuna possibilità… quando arriva qualche difficoltà non c'è niente che lo sostenga e lo trattenga al suo lavoro, e così viene sconfitto" (Twain, 2011, pp. 120-121).

Occorre poi riflettere su un particolare non insignificante. Con chi intraprende il suo viaggio iniziatico Huck? Con lo "schiavo negro" Jim, in fuga dall'istituzione che più di ogni altra condensava in sé l'idea del lavoro e della violenza, dell'abuso, della negazione della persona, sia fisica che morale: la schiavitù. Jim e Huck sono entrambi schiavi in fuga, ognuno abbandona i suoi doveri lavorativi in cerca della libertà: "nessuna casa era paragonabile ad una zattera, alla fin fine. Altrove si sta così impacciati e senza aria, ma non su una zattera. Ci si sente straordinariamente liberi e tranquilli, su una zattera" (Twain, 2011, p. 151).

"Iconoclasta e antipuritano, intelligente e *open minded*" (Crescenzi, 2017, p. [144]), Mark Twain decide così di rappresentare il bambino controcorrente, radicale sovvertitore dei doveri più accreditati nella letteratura pedagogica di quegli anni. Del resto, il grande scrittore americano aveva già riflettuto sul "mestiere" di bambino nell'imperdibile dittico costituito dai racconti *Storia del ragazzino cattivo*

(1865) e *Storia del ragazzino buono* (1870). Cinico atto d'accusa contro i luoghi comuni circolanti nelle storie dei libri di lettura, falsi e bugiardi, per Twain il bambino cattivo si salva sempre, senza mai rompersi l'osso del collo, mentre quello buono, quello che prende la "paghetta" (Twain, 2017, p. 36) per il suo lavoro di bravo bambino, soccombe rovinosamente a un'interminabile infilata di sventure.

Huckleberry Finn è a metà fra questi due estremi, è un bambino *buono* che, apparentemente, si comporta da bambino *cattivo*. Per un tipo come lui non poteva esserci posto nelle storie dei libri di lettura correnti. Non era né il delinquente da redimere, né il primo della classe. Huck rappresenta una terza via che, proprio negli anni delle grandi ipocrisie educative della *middle class*, aveva bisogno della sua storia scritta, uno spaventoso elogio del vagabondaggio educativo, una fuga senza fine dai lavori previsti per i bambini della sua epoca. Tale radicalismo educativo e letterario è ancor più enfatizzato e reso grottesco da una narrazione addirittura rivoluzionaria, perché condotta in prima persona singolare. Huck si esprime secondo un personalissimo registro espressivo, tanto colorito quanto sgrammatico e trasgressivo, un'autentica provocazione alla lingua inglese. Questa forma comunicativa, oltre al contenuto, fu un motivo ulteriore di scandalo per gli amministratori borghesi, per esempio, della Concord Public Library (Concord, Massachusetts) che, come accadde in altre biblioteche americane, bandirono il libro dai loro scaffali. Perfino Louisa May Alcott, la "rivoluzionaria" autrice della tetralogia per ragazzi Piccole donne, arrivò a dire che "If Mr. Clemens cannot think of something better to tell our pure-minded lads and lasses he had best stop writing for them" ("se Twain non riesce più a pensare a qualcosa di meglio da dire ai nostri ragazzi e alle nostre ragazze dalla mente pura, farebbe meglio a smettere di scrivere per loro")" (Brown, 2010).

Bibliografia

Brown R.B. (2010). One Hundred Years Of Huck Finn. *American Heritage*, june/july 1984, Volume 35, Issue 4. Retrived January, 6, 2023, from https://www.americanheritage.com/one-hundred-years-huck-finn

Citati P. (2007). Le avventure di Huck Finn. In M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn* (pp. I-XI). Milano: Rizzoli.

Crescenzi L. (2017). Mark Twain. In M. Twain, *Storia del ragazzino cattivo* (p. 144). Fidenza: Mattioli 1885.

Faeti A. (2011). La sapienza del fiume. In M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn* (pp. 199-202). Milano: Rizzoli.

Relazioni introduttive

Il lavoro rappresentato e immaginato: sentieri narrativi nella letteratura per l'infanzia in Italia

Sabrina Fava
Professoressa Ordinaria - Università Cattolica del Sacro Cuore
sabrina.fava@unicatt.itù

1. Etica del lavoro e fanciulli negati

Lo sviluppo storico della letteratura per l'infanzia in Italia è segnato per larga parte dell'Ottocento dal modello del romanzo storico manzoniano che indirizza l'epopea risorgimentale e sostiene una declinazione narrativa rivolta al pubblico giovanile prevalentemente realistica, con intrecci fondati su un solido terreno legato al contesto storico del tempo e nel solco di una prospettiva educativa per lo più didascalica, protesa a mostrare l'infanzia come età di passaggio, orientata verso doveri e responsabilità adulte che temprano il carattere. Non si guarda al bambino del presente per se stesso ma lo si proietta nella vita dell'adulto facendolo già vivere come se lo fosse. Nel periodo preunitario l'opera di Parravicini *Giannetto* (1837) mostra l'*exemplum* nella figura del giovane protagonista. Vi è una tensione rivolta all'etica del lavoro, alla precoce autonomia dei bambini delle classi popolari. Per Giannetto si presenta un'infanzia rubata, non c'è spazio per il gioco ma per volgersi onestamente nel consorzio adulto dove è apprezzata la perizia del ragazzo nel lavoro, il sacrificio. La ricompensa è per lo più morale poiché è emulato dai suoi coetanei ed è motivo di orgoglio per i suoi genitori. Il lavoro è dunque al centro del benessere economico, di legami familiari positivi ed è il cuore pulsante per l'elevazione morale dell'intera collettività (Parravicini, 1868, pp. 210-211). La prospettiva lavorativa non è solo conquista auspicata, ma il dinamismo che la caratterizza muove il protagonista a migliorare la propria condizione e da garzone diventa proprietario di un laboratorio (p. 220).

Si afferma il *self helpismo* e l'ascesa di Giannetto come lavoratore e come "galantuomo" (Cantù, 1842, p.120). Il miglioramento di Giannetto ha ripercussioni lodevoli sulla crescita della società civile poiché offre lavoro ad altri ed è guida per il loro addestramento lavorativo (Parravicini, 1868, p. 228).

L'etica del lavoro è pienamente raggiunta. Lo spirito caritatevole si compie nell'alleanza possibile tra lavoro e impegno morale nella convinzione che i mezzi economici debbano essere messi a disposizione per il progresso culturale affinché ciascuno possa avere un ruolo attivo nella vita civile. Si ritrova una linea simile in *Cuore* (1886) di De Amicis dove personaggi come Coretti sono precocemente lavoratori per necessità ma non rinunciano ad essere scolari volenterosi. Il pensiero deamicisiano conferma la centralità dell'etica del dovere e l'aspirazione per gli

alunni di estrazione popolare a poter diventare "soldati del lavoro" (De Amicis, p. 216). La scuola obbligatoria per tutti non è un ascensore sociale, consente di avere strumenti culturali di base per fare al meglio attività consone alla propria estrazione sociale. Coretti proseguirà l'attività paterna, mentre per Enrico, figlio di un ingegnere, sono già delineate grandi prospettive, compresa quella di diventare "Senatore del Regno" (p. 217).

Questo modello permane a lungo nella produzione letteraria per ragazzi. Ad esempio, *Scurpiddu* (1898) di Capuana presenta il protagonista come ragazzino volenteroso e pastore per necessità. Impara da solo a contare le pecore ma non sa nè leggere nè scrivere. Hanno il sopravvento la sua onestà, l'affidabilità e lo spirito di sacrificio grazie ai quali conquista la fiducia dei contadini che lo accolgono come fosse loro figlio e ne assecondano il desiderio di miglioramento. Il ragazzo impara infatti a costruire delle coroncine per le quali gli sono anticipati i denari per il materiale necessario a realizzarle. Raggiunge la propria aspirazione di poter avere un orizzonte più ampio del mondo partendo come bersagliere e abbracciando la vita militare.

2. Tra infanzia negata e spensierata: un doppio paradigma

Questo sistema valoriale è invece messo in crisi da Collodi nelle *Avventure di Pinocchio* (1881-1883), poiché con magistrale ironia l'autore sottolinea la dimensione dicotomica tra sistema educativo adulto, centrato sul dover essere, e desiderio insopprimibile infantile centrato sul piacere. Tale conflitto tra mondi diversi è emblematico nello scontro tra Pinocchio e il Grillo Parlante. Mentre il Grillo indica a Pinocchio la via da seguire ovvero un'istruzione sufficiente per poi guadagnarsi da vivere, o in alternativa imparare un mestiere, Pinocchio, che non ha una coscienza, rivendica per sé il diritto alla spensieratezza, a nutrirsi di tutto quanto gli doni divertimento. La prospettiva temporale si annulla nell'"oggi", nel piacere immediato (pp. 20-21). Pinocchio agisce senza responsabilità, non sa badare a se stesso, non sa leggere ed è "schiavo di tutti" (Fornari, 1887, p.29), non conosce un mestiere e crede ingenuamente nella pianta delle monete d'oro. Le parole del Grillo risultano profetiche e il burattino viene mandato in prigione dal Giudice Scimmione per salvarlo persino da se stesso. Anche Pinocchio sperimenta un'infanzia negata, trasformato in somaro, costretto a fare il cane da guardia e solo alla fine disposto al sacrificio del lavoro per curare il babbo e l'amata fatina. L'itinerario per prove ed errori condurrà il burattino a integrare in se stesso lavoro e istruzione come condizioni ricercate e accettate del vivere. Con la metamorfosi in bambino per bene Pinocchio trasforma la casa e la vita domestica in un organismo vitale, gioioso, curato. Ritorna lo schema del *Giannetto* secondo cui l'etica del lavoro porta alla serenità e alla concordia della famiglia. Collodi legittima anche il cammino di crescita come degno di essere vissuto in pienezza. Il capolavoro collodiano ha il merito di tracciare un doppio paradigma che accompagnerà lo sviluppo letterario per l'infanzia nel corso del Novecento. L'infanzia sfruttata da adulti senza

scrupoli continua a essere rappresentata in opere di denuncia sociale come *Il racconto del piccolo vetraio* (1903) di Olimpia De Gaspari, dove il lavoro minorile in una fabbrica francese si coniuga a una seconda piaga di abbandono e di migrazione infantile. Le derive nazionaliste e militariste della politica italiana vedono nuovi esiti nella rappresentazione letteraria di piccoli soldati prestati al sacrificio eroico di se stessi. Si pensi al *Piccolo alpino* di Gotta (1926), che già con la retorica fascista ripercorre il primo conflitto mondiale, oppure nel 1938 *Cuore del Novecento* di Fanciulli, nel quale i bambini soldati sostengono l'imperialismo nazifascista come fosse il loro lavoro. Nel Novecento si affaccia però un secondo paradigma dell'infanzia spensierata che secondo le categorie educative espresse anche da Ellen Key in *Il secolo del fanciullo* (1906) ha diritto a essere se stessa, rispettata dall'adulto, a disporre di un tempo liberato dal dovere scolastico e occupato da gioco, letture, legami con i pari. Nell'*Omino turchino* (1912) di Fanciulli il genere fantastico rende verosimile che il disegno di un portalettere possa animarsi e assumere la fisionomia umana per seguire un viaggio avventuroso nella natura. L'omino turchino è una grande metafora di fuga dal quotidiano per assaporare il gusto dell'imprevisto e della libertà. Nel prendere vita, infatti, il portalettere di carta "perde il suo berretto e trova la sua testa" (p. 26). La divisa era sinonimo di conformismo ma anche di lavoro stabile. La fuga dalla realtà asfittica avrebbe condotto a imparare a vivere accettando il rischio di non avere più punti di riferimento e immaginando modalità creative personali. La critica sottile al conformismo sociale del tempo, simboleggiato dall'"uniforme di stato", è anche una valutazione attorno a una certa idea di lavoro monotono, subordinato e obbediente al quale ribellarsi per recuperare libertà di pensiero, di scelta e in un certo senso per iniziare a tratteggiare un futuro dai contorni ancora poco definiti ma forieri di forti contrasti antistituzionali.

Il linguaggio del fumetto proposto sul "Corriere dei Piccoli" offre una percezione di straniamento che spesso riguarda la rappresentazione del lavoro. Nel 1910 Tofano con le vignette di *Vocazioni in erba* mostra che il lavoro può essere vissuto per gioco da bambini intraprendenti. Ironia e scelta di professioni non tradizionali entrano con leggerezza nell'immaginario infantile e ne mostrano contorni di novità. Un agire trasognato, generoso e non aggrappato ad aspetti economici del vivere riguarda anche il Signor Bonaventura (1917- 1973) di Tofano. Il suo quotidiano è caratterizzato dall'*accidens* che volge a un esito trionfale, nonostante l'*incipit* di una pronosticata "sventura o sciagura", mentre è destinato alla sconfitta quando l'attacco del "Qui comincia l'avventura" sembra essere predittivo di un successo. Il guadagno o la perdita di un milione o un miliardo non scalfiscono l'esistenza di Bonaventura, sono un riconoscimento del suo buon cuore. Lui continua nel suo vivere sospeso, non certo scandito dal ritmo del lavoro e dalle preoccupazioni quotidiane (Filograsso, 2009). Anche il Sor Pampurio, disegnato da Bisi dal 1929, mostra il distacco dalla realtà. È la tipizzazione del ceto borghese, affaccendato nella quotidianità e distante da essa. Irascibile e scostante, nonostante sia presentato come "arcicontento del nuovo appartamento" (p.1), ogni volta la tavola termina con un cambio di casa per insofferenza verso vicini chiassosi, in-

temperanza della domestica o per qualsiasi altro elemento che si inserisca nel quotidiano vivere. Come sia economicamente sostenibile il continuo cambiamento di abitazione, di lavoro e di contesto non è dato sapere e ciò lascia queste storie in una dimensione fantastica distante dal reale, sebbene a quel reale del periodo fascista si muova una sottile critica di insoddisfazione.

3. Società del consumo e il lavoro femminile immaginato

Nel secondo dopoguerra neorealismo e incipiente consumismo fanno capolino nelle disavventure di Marcovaldo (Calvino, 1963), manovale presso la Sbav, ditta di imballaggi, che subisce la fatica monotona del proprio lavoro nel grigiore della fabbrica e della città e che soffre la forzata separazione dalla natura. Calvino sottolinea però la contraddizione del sistema e così Marcovaldo, che è vittima dell'industrializzazione, nel tempo libero si trasforma in vorace consumatore di quanto l'industria ha prodotto, diventando lui stesso artefice del cortocircuito riguardante anche la classe operaia.

Il quadro complessivo sottolinea la progressiva affermazione di un paradigma narrativo centrato sull'infanzia e dunque sulla rappresentazione del lavoro via via confinata nell'ambito del gioco, dell'ironia e della rappresentazione fantastica, permane tuttavia invariata la rappresentazione di genere. Da Giannetto a Marcovaldo, sono tutti personaggi maschili e in ciò si conferma l'opinione consolidata nel tempo che il lavoro sia di genere maschile. Si scorge un lento cambiamento di prospettiva tra gli anni Cinquanta e Sessanta quando cresce la produzione letteraria al femminile e negli intrecci narrativi si distingue il tentativo di superare stereotipi culturali offrendo personaggi femminili che nel loro vissuto adolescenziale progettano, immaginano, desiderano affermarsi anche in ambito professionale. Si segnala Giulietta di Giana Anguissola che già nel 1954 guarda a un lavoro d'ufficio come segretaria. Poi il repertorio si arricchisce con Priscilla (1958), che mira a diventare una ballerina della Scala, Pier Paola che ambisce a diventare ingegnere (1959), l'*Inviata specialissima* (1959), aspirante giornalista come la più nota Violetta (1963). Diventa un segno dei tempi il cambio di prospettiva: l'attività lavorativa riguarda la progettazione di sé in crescita. Il futuro non è semplicemente immaginario ma ambìto e per questo avvicinato attraverso la preparazione culturale o artistica. Fatta salva la tutela dell'età infantile, il lavoro è dunque riabilitato ed entra in diverse opere come completamento delle protagoniste, libere di potersi esprimere. Grazie ad autrici come Nidasio, Pitzorno, Ziliotto, Solinas Donghi, Masini, molti altri personaggi femminili si sarebbero aggiunti con i loro sogni e aspirazioni: Violante, Prisca, Elisa, Fiamma, Tonina hanno infatti arricchito le narrazioni letterarie rivolte ai giovani mostrando le diverse prospettive entro le quali la rappresentazione del lavoro può essere declinata senza riduzionismi che altrimenti rischierebbero di offrire messaggi educativi distonici rispetto agli orizzonti culturali nei quali occorre situare i bambini e gli adulti del futuro.

Bibliografia

Anguissola G. (1954). *Il diario di Giulietta.* Merate: La Sorgente.
Anguissola G. (1958). *Priscilla.* Milano: Mursia.
Anguissola G. (1959). *Coda di cavallo.* Milano: Mursia.
Anguissola G. (1959). *L'Inviata specialissima.* Milano: Mursia.
Anguissola G. (1963). *Violetta*. Milano: Mursia.
Bisi C. (1929). Sor Pampurio. *Corriere dei Piccoli.* 17, p.1.
Calvino I. (1963). *Marcovaldo ovvero le stagioni in città.* Torino: Einaudi.
Cantù C. (1842). *Il Galantuomo: libro morale popolare.* (2nd ed.) Firenze: Fraticelli.
Capuana L. (1898). *Scurpiddu.* Torino: Paravia.
Collodi C. (1883). *Le avventure di Pinocchio.* Firenze: Paggi.
De Amicis E. (1886). *Cuore.* Milano: Treves.
De Gaspari O. (1903). *Il racconto del piccolo vetraio.* Torino: Paravia.
Fanciulli G. (1912). *L'Omino turchino.* Firenze: Bemporad.
Fanciulli G. (1938). *Cuore del Novecento.* Torino: Sei.
Filograsso I. (2009). Sergio Tofano e il Signor Bonaventura. In R. Lollo (Ed.), *Il Corriere dei Piccoli in un secolo di riviste per ragazzi* (pp.87-104). Milano: Vita e Pensiero.
Fornari, P. (1887). *Tomaso o il galantuomo istruito.* Torino: Paravia
Gotta S. (1926). *Il Piccolo alpino*. Milano: Mondadori.
Key E. (1906). *Il secolo del fanciullo.* Torino: Bocca.
Parravicini L.A. (1868). *Giannetto. L'uomo. I suoi bisogni, i suoi doveri.* (2nd ed.) Lugano: Tip.Traversa e Degiorgi.
Sto (1910). Vocazioni in erba*. Corriere dei Piccoli.* 10, 6 marzo, p. 7.

Gianni Rodari e la grammatica pedagogica del lavoro

Leonardo Acone
Professore Associato - Università degli Studi di Salerno
lacone@unisa.it

1. Rodari e il (favo)lavoro: una premessa

Il lavoro è un tema che attraversa, in maniera intermittente, l'intera produzione di Gianni Rodari. Pur non risultando centrale, infatti, riaffiora come flusso carsico, di tanto in tanto, tenendo viva quella raffinata traccia di pedagogia narrativa *crossover* che la penna dello scrittore di Omegna ha delineato e, forse, inventato: una scrittura per l'infanzia in grado di veicolare contenuti, temi, immagini e messaggi assolutamente riferibili anche e soprattutto al mondo adulto; una "grammatica pedagogica", per usare termini rodariani, capace di narrare ai bambini (con filastrocche meravigliose) e di educare gli adulti, di tessere una trama di rimandi sociali ed esistenziali da cui far scaturire un dettato formativo delicato e potente al contempo.

Rodari affronta il lavoro o ne parla, candidamente e consapevolmente, con la maestria letteraria di chi lo rende "argomento" e pretesto, materia giocosa e spia narrativa d'analisi del sociale. Lo scrittore inquadra un asse verticale che coglie un legame generazionale evidente: il lavoro degli adulti (e non solo) diviene strumento di comunicazione educativa e lega le vicende dei "grandi" e dei "piccoli", non più inconsapevoli osservatori di ciò che la società impone in termini di disuguaglianze, ingiustizie e discriminazioni. Rodari sembra ricordare a tutti che l'infanzia non si lascia relegare in un compartimento stagno di estraneità, e che le vicende degli uomini (e degli adulti che i piccoli diventeranno) possono divenire storie, racconti, filastrocche senza rinunciare ad una prospettiva ideale che rimetta al centro dinamiche di speranza, giustizia ed equità.

Il lavoro, allora, si presenta di volta in volta come cornice che genera racconto, come elemento discriminante tra onestà e disonestà (in proiezione pedagogica) e, sebbene affrontata col candore fanciullo appena richiamato, come lucida analisi di una società troppo spesso iniqua e ingiusta, soprattutto di fronte alla purezza infantile.

2. Le favole al telefono e il lavoro lontano

Nelle *favole al telefono* la cornice, generatrice narrativa, delinea il perimetro delle piccole storie fungendo da primo motore letterario. Il lavoro, quindi, diventa impulso letterario del quadro complessivo poiché determina, fin da subito, la "situazione" e l'impianto complessivo del pregevole testo.

Il ragionier Bianchi, sebbene "costretto" dalla sua attività ad allontanarsi di continuo e a viaggiare, deve tener fede alla promessa di raccontare ogni sera una storia alla sua figlioletta: "Così ogni sera, dovunque si trovasse, alle nove in punto il ragionier Bianchi chiamava al telefono Varese e raccontava una storia alla sua bambina. […] Vedrete che sono tutte un po' corte: per forza, il ragioniere pagava il telefono di tasca sua" (Rodari, 2013, p. 7). Ovviamente può farlo soltanto al telefono perché si ritrova, di continuo, ad una distanza che allontana dalla tenerezza della dimensione affettiva domestica e familiare. Rodari, con una geniale intuizione che, infatti, pone quale inquadramento generale di uno dei suoi libri più riusciti, già delinea una situazione di alienazione che tanto determinerà le vicende sociali dell'orizzonte esistenziale post-moderno.

Il tema del lavoro lontano, poi, si ritrova anche in una bellissima filastrocca che ha per protagonista un ferroviere:

> Filastrocca del ferroviere
> che bellissimo mestiere
> stare in treno tutto il giorno
> per l'Italia andare attorno
>
> È un bel mestiere, non dico di no,
> sempre a spasso, ma però
> quando di notte tu stai nel tuo letto
> io vado in giro a bucare il biglietto.
>
> Ferroviere, che bel lavoro,
> sul berretto due righe d'oro,
> chiamare per nome paesi e stazioni
> come simpatici amiconi.
>
> Ma se il mio bambino chiama «papà»
> Io sono sempre in un'altra città. (Rodari, 2011, p. 43)

La distanza si rivela delicata coordinata di malinconia, e l'infanzia comprende perfettamente lo scenario sociale che costringe al sacrificio, quand'anche accettabile, in nome del sostentamento e dell'accudimento affettivo e familiare.

3. La proiezione pedagogica del lavoro: tra onestà e disonestà

Il lavoro di tanti operai, fornai, spazzacamini, imbianchini, spazzini (e se ne potrebbero citare, testi di Rodari alla mano, tantissimi altri) diviene anche la letteraria tavolozza di meravigliosi colori – e odori – che distinguono, agli occhi dei bambini (e degli adulti che ricordano di esserlo stati), la più antica e riconoscibile contrapposizione: bene e male; onestà e disonestà.

Le filastrocche, formule magiche rodariane, testimoniano la differenza tra la sincerità e la schiettezza delle tinte e degli aromi "volenterosi" dall'ambiguità – sorta di "scoloritura morale" – di quelli "fannulloni". Evidente, in tal senso, una prospettiva esemplare che, lontana da moralismi di sorta, si proietta quale virtuosa connessione generazionale, come scenario valoriale condiviso.

In questo caso è possibile individuare due filastrocche che veicolano il concetto in maniera assolutamente illuminante: *I colori dei mestieri* e *Gli odori dei mestieri* sono due testi "gemelli", che parallelamente ripercorrono, utilizzando spettri sensoriali differenti, il medesimo concetto. Nella prima filastrocca tra panettieri bianchi, spazzacamini neri, operai azzurrini ed imbianchini di sette colori gli unici a non "sporcarsi" con i colori del loro mestiere sono, appunto, i fannulloni:

> Io so i colori dei mestieri:
> sono bianchi i panettieri,
> s'alzano prima degli uccelli
> e han la farina nei capelli;
> sono neri gli spazzacamini,
> di sette colori son gli imbianchini;
> gli operai dell'officina
> hanno una bella tuta azzurrina,
> hanno le mani sporche di grasso:
> i fannulloni vanno a spasso,
> non si sporcano nemmeno un dito,
> ma il loro mestiere non è pulito. (Rodari, 2011, p. 6)

Allo stesso modo i mestieri sembrano emanare fragranze che sanno di buono: noce moscata per i droghieri, farina per il fornaio, vernice per gli imbianchini, medicine per i dottori; tutte essenze più o meno forti ma sicuramente riconducibili all'impegno ed alla buona volontà. Anche in questo caso la conclusione è inequivocabile: "I fannulloni, strano però, non sanno di nulla e puzzano un po'" (Ivi, p. 23).

Da sottolineare anche una sostanziale – e "generazionale" – distanza: Rodari differenzia molto l'innocenza del "perdigiorno", bambino, dalla colpevolezza del "fannullone" adulto. Giovannino Perdigiorno, protagonista di altre meravigliose filastrocche, ha dalla sua la meraviglia dello sguardo fanciullo proiettato su cose e persone, ed il diritto di esplorare orizzonti lontano da obblighi e costrizioni (Rodari, 2013). Egli è un meraviglioso e innocente indagatore del mondo, ed incontra

tante posture incoerenti provenienti, guarda caso, dai gesti e dai comportamenti dei "grandi".

4. Case, palazzi e povertà: una lezione

L'ultima rapida prospettiva inquadrata da queste note riguarda l'utilizzo, da parte di Rodari, del lavoro come cartina di tornasole di tutte le disuguaglianze che permeano il mondo contemporaneo: il filtro d'infanzia che lo scrittore colloca avanti alla struggente e disillusa rappresentazione di tanti, troppi muratori, facchini, manovali non limita lo spessore del messaggio di profonda e severa impronta democratica. Retaggio di tutti i percorsi *impegnati* dello scrittore (Boero, 2020; Roghi, 2020), dalla matrice politica il lavoro sfruttato sublima in messaggio di consistenza "ideale", testimonianza d'urgenza sociale ed esistenziale.

In *Case e Palazzi* la riflessione, affidata alla prosa, arriva alla severa esclamazione finale:

> – Ne avete costruite, di case...
> – Eh qualcuna, non per dire, qua e là per il mondo.
> – E voi?
> – Eh, a far case per gli altri sono rimasto senza casa io. Sto al ricovero, vedi?
> Così va il mondo.
> Sì, così va il mondo, ma non è giusto. (Rodari, 2011, p. 25)

Mentre ne *Il vecchio muratore* l'indignazione sociale si fa spazio nei versi di un'altra filastrocca, "favola amara" che denuncia l'iniquità dello sfruttamento universalizzandosi in una magistrale "scrittura d'infanzia":

> Ma per me e per la mia vecchia
> non ho che questa catapecchia.
> Sono di legno le pareti,
> le finestre non hanno vetri
> e dal tetto di paglia e di latta
> piove in tutta la baracca.
>
> Dalla città che ho costruito
> non so perché sono stato bandito.
> Ho lavorato per tutti: perché
> nessuno ha lavorato per me? (Ivi, 2011, p. 53)

Lo sguardo fanciullo sul mondo sostanzia, sulla pagina, una severa e doverosa "pedagogia del lavoro", con la quale Rodari riesce nel difficile intento di mettere "in rima" i mestieri ed "in riga" la società adulta.

Bibliografia

Acone L. (2020). Rodari tra scrittura dell'infanzia e parola pedagogica. *QDS - Quaderni di Didattica della Scrittura*, XVII, 33, 47-63.

Acone L. (2021). Poetica sociale tra filastrocche e favole: la pedagogia di Gianni Rodari. In S. Lentini, S.A. Scandurra (Eds.), *Quamdiu cras, cur non hodie?* (pp. 995-1008). Roma: Aracne.

Argilli M. (1990). *Gianni Rodari: una biografia*. Torino: Einaudi.

Argilli M., Del Comò L., De Luca C. (Eds.). (1993). *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*. Roma: Editori Riuniti.

Boero P. (2020). *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. San Dorligo della Valle: Einaudi Ragazzi.

Boero P., Roghi V. (Eds.). (2020). *Rodari A-Z*. Milano: Electa.

Cambi F. (1985). *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*. Bari: Dedalo.

Leo G. (Ed.). (2000). *Gianni Rodari, maestro di creatività*. Napoli: Graus.

Rodari G. (2011). *I colori dei mestieri*. Vicenza: Emme.

Rodari G. (2013). *Favole al telefono*. San Dorligo della Valle: EL.

Rodari G. (2013). *Le parole della fantasia*. San Dorligo della Valle: EL.

Roghi V. (2020). *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*. Roma-Bari: Laterza.

Todaro L. (Ed.). (2020). *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*. Roma: Anicia.

Dalle fabbriche alle pagine dei libri: il destino dei piccoli lavoratori nella letteratura per l'infanzia di fine Ottocento

Michela Baldini
Assegnista di ricerca - Università degli Studi di Firenze
michela.baldini@unifi.it

La letteratura dedicata all'infanzia vide tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, la formazione di uno speciale genere narrativo nel quale trovavano spazio storie relative alla migrazione e allo sfruttamento minorile. Basta osservare le statistiche riportate nei Bollettini dell'Emigrazione redatti a cura del Comitato per l'Emigrazione per avere un'idea della crescita esponenziale di questi fenomeni, che non solamente erano reali, ma sempre più diffusi. L'eco mediatica che la stampa aveva fornito alle varie storie pubblicate a partire dai rapporti consolari e dalle inchieste degli osservatori sociali, tuttavia, contribuì al formarsi di facili stereotipi nell'immaginario collettivo, piuttosto che favorire un'adeguata sensibilizzazione sul tema; a partire da pochi casi specifici, si era diffusa la figura di un prototipo di bambino migrante sfruttato e abusato dai "terribili incettatori". Permeava un sentimento comune per il quale ogni bambino che lasciava la famiglia in cerca di fortuna era destinato ad una fine atroce, ma in verità, come afferma Zucchi, "non esiste prova che dimostri che tutti i fanciulli venivano trattati brutalmente o che la metà di loro moriva per le conseguenze delle violenze patite per mano dei loro padroni" (1992, p. 66): per quanto terribili e disperate fossero le condizioni di molti fanciulli migranti, la realtà era, come sempre, molto più complessa di come la si dipingeva tra le colonne dei giornali o le pagine della narrativa di consumo.

Questa figura del piccolo migrante sfruttato e maltrattato, infatti, si diffuse a macchia d'olio permeando sia la letteratura in generale, che quella dedicata specificamente all'infanzia. Il lettore adulto borghese, che era di fatto il *target* di questo genere di produzione editoriale, giacché era lui ad acquistare questo genere di prodotti, trovava in queste opere una commistione di fattori che puntavano all'emotività, facendo leva sui meccanismi che governano sia l'indignazione che lo scandalo, sia la *pietas* che un atteggiamento paternalistico prodigo di ammonimenti morali.

Il risultato fu tutta una produzione i cui protagonisti erano "bambini soli, impegnati in avventure che riguardano tanto la sopravvivenza del piccolo e del debole in un mondo ostile, quanto la fantastica ricerca di un'identità da guadagnare" (Beseghi, 2011, p. 78).

La caratteristica di denuncia cui la maggior parte degli autori di queste opere si appellavano, tuttavia, rimaneva più che altro una velleità, poiché si limitava a

fornire uno sguardo superficiale alle problematiche e tradiva un'attitudine moralista permeata da un certo tipo di "adultismo romanticheggiante" che, più che mirare ad analizzare approfonditamente il fenomeno al fine di combatterlo, si limitava stigmatizzarlo (Santucci, 1994).

Per quanto concerne il giovane lettore borghese – al quale queste opere erano destinate – questi avrebbe dovuto trovare – almeno stando alle intenzioni degli autori – l'opportunità di esperire le ansie infantili – come la paura dell'abbandono – in una condizione di totale sicurezza, ricevendo al contempo la lusinga consolatoria del non essere nato in una condizione talmente disperata. Stanti questi due *target* editoriali, che venivano blanditi dall'autore nella maniera succitata, ne risulta un diffuso atteggiamento ipocrita riguardo alle problematiche dell'emigrazione e dello sfruttamento minorile; atteggiamento che muoveva dagli autori per venire riversato nelle pagine dei libri per poi uscirne e andare a diffondersi nella realtà una volta interiorizzato e confermato dai lettori.

Tali motivazioni hanno fatto sì che la produzione di quel periodo constasse di narrazioni di tipo commerciale confezionate *ad hoc* e che si limitavano a riproporre sterilmente una serie di stereotipi senza andare ad indagare, né tantomeno a modificare, le dinamiche socio-politiche che stavano alla base di un fenomeno di questa portata.

Tra i vari stereotipi, derivanti tuttavia da realtà ben circostanziate, uno di quelli che ha raggiunto la massima risonanza sia a livello giornalistico che letterario è quello dei "piccoli vetrai", ovvero dei fanciulli che venivano spesso impiegati nelle vetrerie francesi nel lavoro di *porteurs*. Olimpia De Gaspari, autrice di diversi libri per ragazzi, dedicò proprio alla figura del vetraio emigrato l'opera che la rese famosa: *Il racconto del piccolo vetraio*. I protagonisti di quest'opera sono due fratelli, due ragazzini di undici e nove anni, figli maggiori di un povero contadino di Caserta dedito all'alcool che li vende a un incettatore di nome Neroni. La narrazione segue il viaggio dei due fanciulli verso la Francia descrivendo i trucchi e i sotterfugi utilizzati dall'incettatore per poter condurre i due piccoli sul luogo di lavoro che si dimostra particolarmente duro e insalubre: i piccoli si ritrovano a fare turni che vanno dalle dodici alle sedici ore di lavoro, costantemente percossi dal padrone e dagli *ouvriers*. Ciccio, voce narrante del racconto, descrive in maniera cruda e diretta il difficile futuro che loro e gli altri piccoli lavoratori, sembrano destinati a sopportare:

> Dopo otto giorni eravamo ridotti in uno stato da far pietà ai sassi; io mi rispecchiavo negli altri, bruciati, arrostiti, con le gambe rattrappite, piena la pelle di scottature e di piaghe sanguinolenti, senza camicia, coperti di luridi cenci: facevamo orrore e pietà a noi stessi (De Gasperi, 1961, p. 9).

Per rendere il racconto il più verosimile possibile, l'autrice dichiarò di aver studiato le inchieste del deputato cremonese Sommi Picenardi e di Raniero Paulucci di Calboli, che avevano denunciato la tratta dei fanciulli e l'impiego di questi come lavoratori nelle vetrerie francesi e nella prefazione presente nell'edizione del libro

del 1961 dichiarò di non aver inserito nulla di fittizio nel racconto poiché questo si riferiva a fatti ampiamente documentati. L'autrice sembra individuare negli incettatori come Neroni la vera fonte dei mali subiti dai giovani migranti, e infatti lo descrive come un "negriero", un "mercante di carne umana" disposto a tutto pur di arricchirsi – persino il suo aspetto "orchesco" pare tradire la sua vera natura – dimostrando una conoscenza molto limitata e una lettura quantomeno semplicistica del problema relativo alle migrazioni minorili.

Un punto di vista alternativo viene fornito da Giuseppe Errico, scrittore e giornalista napoletano che dette alle stampe, nel 1903 il romanzo *Piccoli esuli d'Italia*. Errico, durante la stesura del romanzo, si documentò attingendo alle inchieste effettuate sullo sfruttamento minorile nelle vetrerie francesi. Di queste, l'autore, riportò interi passaggi che descrivevano il processo produttivo e il modo in cui i piccoli operai venivano impiegati; arrivò persino ad inserire nel romanzo l'effettivo cognome di un incettatore – Benedetto Carlesimo – che era stato indagato per aver organizzato una vera e propria tratta arrivando addirittura a fondare, come copertura, una falsa società di beneficenza con tanto di statuto nel quale veniva dichiarato il patrocinio della regina Elena d'Italia (Sommi Picenardi, 1902).

Come per il libro di De Gaspari, anche in *Piccoli esuli d'Italia* i protagonisti sono due piccoli ragazzi, che però in questo caso, sono fratellastri: Mario e Giacomo. Questi vengono venduti dal padre, anch'esso un uomo dedito al vizio dell'alcol, come il genitore rappresentato della De Gaspari, ad un incettatore che li conduce a lavorare in una vetreria di Lione. Anche in quest'opera la figura dell'incettatore risulta preponderante e tutta la prima parte è dedicata a come questi, scaltro e privo di scrupoli, riesca a raggirare il debole genitore ammaliandolo con false promesse di ricchezza per lui e di un futuro radioso per il figlio. Una delle parti più interessanti del libro è quella ambientata nella fabbrica, della quale vengono riprodotti fedelmente i ritmi lavorativi e i compiti e i rapporti che si intrecciano fra gli operai adulti e i piccoli immigrati; in particolar modo vi è un passo che ricalca pedissequamente le descrizioni inserite nel rapporto Scelsi. L'autore non etichetta alcuna categoria come colpevole, ma piuttosto mette in luce le singole responsabilità di tutti gli attori che contribuiscono alla situazione di sfruttamento: dagli incettatori ai genitori, dagli amministratori locali corrotti o, nella migliore delle ipotesi negligenti, ai proprietari terrieri che non si curano delle condizioni di vita dei contadini. Quella descritta da Errico è una realtà arcaica, primitiva, chiusa e cristallizzata, nella quale le ingiustizie sociali sono diffuse ed accettate passivamente. Per l'autore non vi è una categoria più colpevole di un'altra, tutti col loro agire contribuiscono in maniera inesorabile all'inacerbire di una condizione sociale insostenibile.

Questo genere di produzione letteraria ha avuto nelle sue peculiari caratteristiche identificative proprio il limite che ha portato al suo declino: la ripetitività delle trame, l'abuso degli stereotipi e il ricorso a facili sentimentalismi e a un paternalismo moralizzante, hanno favorito l'abbandono di questo genere in favore di più nuove e fresche forme letterarie. Occorre riconoscere, infatti, che al di là della caratteristica documentativa – già presente, tuttavia, nelle inchieste citate –

queste opere non avevano molti altri pregi, ma soffrivano di un approccio pesante, lacrimevole e pedantemente pedagogico, e non stupisce che siano state accantonate per favorire altre opere che, in tempi più recenti, hanno saputo trattare il delicato argomento dell'emigrazione in maniera molto più sensibile.

Bibliografia

Ascenzi A. (2019). *Drammi privati e pubbliche virtù. La maestra italiana dell'Ottocento tra narrazione letteraria e cronaca giornalistica*. Pisa: ETS.

Baldini M. (2022). *Storie sepolte nella storia. La vita derelitta dell'infanzia migrante tra inchieste, narrativa e autobiografie.* Pisa: ETS.

Beseghi E. (2011). La mappa del tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia. In E. Beseghi, G. Grilli (Eds.), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini.* Roma: Carocci.

De Gaspari O. (1961). *Il racconto del piccolo vetraio.* Torino: Paravia.

Di Bello G., Nuti V. (2001). *Soli per il mondo. Bambini e bambine emigranti tra Otto e Novecento*. Milano: Unicopli.

Errico G. (1903). *Piccoli esuli d'Italia.* Firenze: Sandron.

Santucci L. (1994). *La letteratura infantile.* Bologna: Massimo Boni.

Sommi Picenardi G. (1902). La tratta dei piccoli italiani in Francia. *Nuova Antologia*, 332, 460-483.

Ulivieri S. (2009). *Le bambine nella Storia dell'educazione.* Roma-Bari: Laterza.

Zuccchi J.E. (1992). *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth Century Paris, London, New York*. Buffalo: McGill-Queen's University Press.

Bambini girovaghi e piccoli lavoratori: infanzia e lavoro tra letteratura e realtà

Susanna Barsotti
Professoressa Associata - Università degli Studi Roma Tre
susanna.barsotti@uniroma3.it

1. Bambini girovaghi: *Senza famiglia di Hector Malot*

Secondo DeMause (1983), la modalità con cui il mondo adulto si è da sempre relazionato all'infanzia è costantemente contrassegnata da caratteristiche violente, con forme, manifestazioni e intensità che variano nel tempo ma che non cessano mai di essere predominanti. Tra i fenomeni che DeMause indica come comprovanti il carattere violento del rapporto adulto/bambino vi è l'abbandono. Quando tra XII e XIV secolo sorgono i primi istituti dedicati all'infanzia abbandonata, quella dell'affidamento a orfanotrofi e brefotrofi diverrà una sorta di "abbandono istituzionalizzato", una pratica socialmente accettata che determina l'allontanamento, temporaneo o definitivo, del figlio attraverso accordi, patti, contratti o convenzioni tra genitori e altri soggetti secondo consuetudini non necessariamente codificate ma comunque vincolanti. La pratica della cessione dei figli a terzi, come forma di pagamento di debiti o come forza lavoro, caratterizza in parte il fenomeno migratorio che vede bambine e bambini impiegati nelle fabbriche europee o affidati a girovaghi e saltimbanchi per il lavoro di strada. L'immagine del bambino girovago entra nell'immaginario collettivo attraverso il racconto che ne fa Hector Malot nel suo romanzo *Senza famiglia* (1878). Lo scrittore e giornalista francese sarà tra i primi a raccontare il destino di molti bambini che vivono e lavorano a Parigi nel 1850. Rémi, il piccolo protagonista del romanzo, viene abbandonato sulla soglia di una porta a Parigi e affidato dal commissario di polizia al povero scalpellino Jérôme Barberin, che lo aveva trovato, e a sua moglie in un paesino della Francia centrale. All'età di otto anni Rémi viene ceduto dal padre adottivo, dietro compenso, a Vitalis, un ex-tenore italiano ora suonatore ambulante. Con il suo nuovo padrone Rémi inizia un viaggio che è anche percorso iniziatico e Vitalis acquisterà via via il ruolo di una guida benevola per il piccolo protagonista, una figura letteraria molto lontana da quella dei tipici padroni italiani di bambini. Di questo Malot è consapevole tanto da introdurre la figura dello spietato Garofoli, un "realistico" sfruttatore di piccoli italiani alla descrizione della cui condizione è dedicato tutto il diciassettesimo capitolo. Ritroviamo nel romanzo le stesse descrizioni degli ambienti di vita, delle modalità di sfruttamento, dei maltrattamenti subiti dai bambini che possiamo trovare anche nei documenti ufficiali: il modo

della vendita, il viaggio a piedi attraverso l'Italia verso la Francia, l'intenso sfruttamento in mestieri più o meno girovaghi o nel puro e semplice accattonaggio. Nei capitoli successivi Malot riprenderà il racconto del viaggio di Rémi che nel suo girovagare sperimenterà vari mestieri, ma che prevalentemente continuerà, dopo la morte di Vitalis, a fare il suonatore di strada, adesso insieme al nuovo compagno Mattia. La loro avventura proseguirà fino al ricongiungimento di Rémi con la sua vera famiglia, i ricchi signori Milligan. Il romanzo si chiude con Rémi, ormai adulto e padre, che ripropone per gli amici, insieme a Mattia, un ultimo spettacolo da suonatore ambulante la cui "questua" tra i presenti sarà destinata «a fondare una casa di assistenza e ricovero per i giovani suonatori ambulanti» (Malot, 1997, p. 184). Il romanzo si conclude con questo proposito e con lo spartito della canzone napoletana *Fenesta vascia*, la canzone del piccolo girovago. Il testo fu pubblicato in Francia nel 1878, ben dieci anni dopo la consegna del manoscritto all'editore, proprio per la sua forza di denuncia sociale e in particolare per la descrizione della violenza e della crudeltà esercitate da Garofoli sui piccoli italiani.

2. L'infanzia negata nelle narrazioni contemporanee

Come accadeva nei secoli precedenti, anche la contemporanea letteratura per l'infanzia continua a narrare storie di infanzie negate che, ancora oggi, sono legate a condizioni di sfruttamento del loro lavoro e vendita a terzi, oppure sono storie di violazione dei diritti previsti dalla Convenzione ONU sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza del 1989, come l'accesso all'istruzione e il coinvolgimento nei conflitti. Nel *Diario segreto di Pollicino* con il testo di Philippe Lechermeier e le illustrazioni di Rebecca Dautremer, a pagina 19, c'è un'illustrazione che, a mio avviso, racchiude l'essenza del rapporto tra infanzia e mondo adulto e restituisce la fragilità e la forza infantili di fronte alla violenza dei grandi. Pollicino è adagiato su un tappo e appeso ad un chiodo del muro; si è addormentato ed è lì, sospeso, abbandonato, infinitamente piccolo e apparentemente fragile, dimenticato dagli altri, quasi invisibile agli occhi dei grandi. La "piccolezza straordinaria" (Bernardi, 2009) dei pollicini dei racconti per l'infanzia è tutta espressa in questa immagine; eppure, sarà proprio il piccolo protagonista a riportare a casa i fratelli sani e salvi: "la letteratura ha raccolto l'infanzia esposta e l'ha narrata, sollevandola dal destino dell'invisibilità e dell'indifferenza, e soprattutto riconoscendole la sua potenza metaforica, il mistero del suo segreto" (Bernardi, 2009, p. 56). Lo scandalo di milioni di bambini e bambine ancora oggi vittime del debito è raccontato dal romanzo di Francesco D'Adamo, *Storia di Iqbal*[1]. Il libro, ispirato alla vera storia di Iqbal Masih, il ragazzo pakistano di dodici anni diventato in tutto il mondo il simbolo

1 Il meccanismo del debito ereditario di cui si parla nel romanzo, particolarmente diffuso nel Sud-Est asiatico, prevede la cessione a terzi di tanti bambini e bambine per ripagare il debito contratto dalla famiglia. Un debito che, in realtà, non verrà mai estinto portando i piccoli lavoratori alla schiavitù per cifre irrisorie.

della lotta contro lo sfruttamento del lavoro minorile, racconta la storia di Iqbal, appunto, ceduto dalla sua famiglia di contadini ridotti in miseria, in cambio del prestito di 26 dollari. Per ripagare il debito il protagonista è costretto a lavorare in una tessitura di tappeti dall'alba al tramonto, incatenato al telaio, in condizioni disumante come tanti altri bambini nei paesi più poveri del mondo. Iqbal, però, troverà la forza di ribellarsi, di far arrestare il suo padrone, di denunciare la "mafia dei tappeti", contribuendo a liberare centinaia di altri piccoli schiavi. Quella stessa mafia che il giorno di Pasqua del 1995, a Muritke, un villaggio del Pakistan a trenta chilometri da Lahore lo assassinerà, all'età di quattordici anni.

Un'infanzia perduta quella raccontata da D'Adamo, così come perduta è l'infanzia del protagonista dell'albo illustrato *Akim corre* (2012), edito dalla Babalibri, che affronta il tema dei rifugiati e, in particolare, dei bambini rifugiati e per questo pubblicato con il logo di Amnesty International sulla quarta di copertina[2]. Si tratta di un libro che presenta la convivenza di forme testuali diverse, un albo illustrato, un *silent book* e un *graphic novel*: un albo illustrato per la stretta collaborazione tra testo e immagine, un *silent book* poiché le parti di testo sono nettamente minori rispetto alle tavole illustrate le quali narrano la storia senza l'uso delle parole, lasciando al lettore l'elaborazione del racconto, un *graphic novel* perché ha alcune delle caratteristiche del romanzo a fumetti, anche nel tratto del disegno e nei toni di parti della narrazione. In *Akim corre* le pagine del libro si aprono anche alla contaminazione con il cinema; immagini e testo, prive di una qualunque gerarchia, concorrono in perfetta simbiosi alla costruzione di un particolarissimo "film di carta" da leggere come un romanzo, da sfogliare e guardare come un *picture book*. Il protagonista della storia, ancora un pollicino dei nostri giorni, è costretto ad abbandonare il gioco insieme agli amici per la violenza del mondo adulto e non è un caso che la storia si apra proprio con questo segnale: il gioco è parte costitutiva dell'infanzia, serve alla crescita e alla conoscenza del mondo e degli altri, fermare il gioco significa spezzare l'infanzia. Un'esplosione in lontananza avverte il lettore che è arrivata la guerra: "Nel villaggio di Akim la guerra sembra lontana. Akim gioca tranquillamente con le barchette e con gli altri bambini sulla riva del fiume Kuma. Un giorno, sul finire del pomeriggio, un rumore secco e dei colpi violenti risuonano nel cielo. Il rombo diventa sempre più potente" (Dubois, 2012, senza indicazione di pagina). I giochi sono abbandonati sulla riva del fiume e la corsa di Akim ha inizio. Il lettore è l'osservatore di una scena, del racconto per immagini del viaggio di Akim nell'orrore della guerra, nel dolore della perdita. La storia di Akim è la storia di tanti bambini nei territori martoriati dalle guerre, le immagini sono quelle che ogni bambino vede durante i telegiornali; l'albo illustrato narra lo strazio e il dolore, la disperazione e la morte, ma lo fa dalla distanza di sicurezza del racconto, attraverso la mediazione metaforica, lo fa da quello spazio simbolico che offre le parole per dirlo.

2 Nel 2006 Amnesty International aveva lanciato una campagna dal nome "Invisibili", proprio sui diritti dei minori migranti.

La negazione del diritto all'istruzione, sancito per tutti i bambini e le bambine del mondo, di cui sono vittime in particolar modo le bambine, è poi il tema del racconto autobiografico di Malala Yousafzai, *Io sono Malala. La mia battaglia per la libertà e l'istruzione delle donne*. La storia di Malala è nota e la sua autobiografia è divenuta spunto anche per un recente albo illustrato[3] nato per raccontare la storia della ragazza pakistana ad un pubblico di bambine e bambini più piccoli: "Quando nacqui, la gente del mio villaggio commiserò mia madre e nessuno si congratulò con mio padre. […] Ma ero una bambina venuta alla luce in un paese in cui, quando nasce un maschio, tutti escono in strada e sparano in aria, mentre le femmine vengono nascoste dietro una tenda, perché già si sa che nella vita il loro ruolo sarà semplicemente quello di far da mangiare e mettere al mondo figli" (Yousafzai, 2013, p. 17).

Iqbal, Akim, Malala, Adila: bambini e bambine reali o immaginati protagonisti di una letteratura che, oggi come ieri, si fa narrazione di un'infanzia negata nello sfruttamento del lavoro.

Bibliografia

Agamben G. (2000). *Infanzia e storia*. Torino: Einaudi.

Bernardi M. (2009). *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità* D'Adamo F. (2001). *Storia di Iqbal*. Trieste: Edizioni E*L*.

DeMause L. (Ed.). (1974). *The history of childhood*. New York: The Psycohistory Press (trad. it. *Storia dell'infanzia*, Emme Edizioni, Milano, 1983).

Dubois C.K. (2012). *Akim court*. Paris: L'école des loisirs (trad. it. *Akim corre*, Babalibri, Milano, 2014).

Lechermeier Ph., Dautremer R. (2009). *Le journal secret du petit poucet*. Paris: Gautier-Languereau (trad. it. *Il diario segreto di Pollicino*, Rizzoli, Milano, 2017).

Malot H. (1997). *Senza famiglia*. Milano: Feltrinelli (ed. or. *Sans famille*, 1878).

dell'immaginario. Bologna: Bononia University Press.

Yousafzai M., Lamb C. (2013). *I am Malala: The Story of the Girl Who Stood Up for Education and was Shot by the Taliban*. London: Weidenfeld & Nicolson, New York: Little, Brown and Company. (trad. it. *Io sono Malala. La mia battaglia per la libertà e l'istruzione delle donne*, Garzanti, Milano, 2013).

3 Si fa riferimento all'albo illustrato di Fulvia Degl'Innocenti e Anna Forlati *Io sono Adila. Storia illustrata di Malala Yousafzai*, pubblicato da Settenove, nel 2015.

Il bambino "che non lo era". Rappresentazioni del lavoro nella letteratura per l'infanzia, dai tempi moderni alla condizione postmoderna

Stefania Carioli
Professoressa a contratto - Università degli Studi di Urbino, Università degli Studi di Bologna
stefania.carioli@uniurb.it
stefania.carioli@unibo.it

1. L'alienazione dei "Tempi moderni"

Nel 1946, sulle orme del film muto di Charlie Chaplin *Tempi moderni*, viene pubblicato *The bear that wasn't*, albo illustrato in cui l'autore, Frank Tashlin, dipinge una parodia dell'ottusità del sistema; mostra la ripetitività delle costrizioni di una società-fabbrica; racconta dell'allontanamento dell'individuo dalla parte più istintiva e naturale di se stesso. Il protagonista è un orso che capita, suo malgrado, in una situazione al limite del paradossale: uscito dal letargo, si ritrova all'interno di una fabbrica, dove nessuno lo riconosce per quello che è in realtà, ovverosia un orso, ma come "solo un babbeo col cappotto di pelliccia e la barba da tagliare", che sta cercando un *escamotage* per non lavorare. A un certo punto della storia, l'orso "che non lo era" sembrerebbe soccombere ai martellanti condizionamenti intorno a lui e dal sentirsi ripetere da tutti la stessa cosa, tant'è che cede, lavorando per un periodo alla catena di montaggio insieme agli altri operai.

Circa vent'anni dopo, *The bear that wasn't* è stato trasposto in un film d'animazione (1967), che ha esaltato i tratti caricaturali dei personaggi, pur mantenendosi fedele al senso della storia originale di Tashlin. Il video aggiunge alle parole scritte e alle illustrazioni ulteriori modalità espressive (movimento, audio, sonoro, voce narrante) che esaltano le caratteristiche satiriche e caricaturali dei personaggi presenti nell'albo illustrato.

2. Forme testuali che narrano la precarietà del Postmoderno

Pubblicata a partire dagli ultimi decenni del Novecento, questa letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza presenta, fra le caratteristiche più identificative, abbandono delle ambientazioni idilliache con introduzione della precarietà e delle contraddizioni del mondo contemporaneo che fanno da cornice alla vita dei giovani lettori (Dresang, 1997a, 1997b); apertura a tratti realistici e a temi forti o spesso considerati tabù (Carioli, 2023) e, con riferimento al tema in discussione, implicazioni socialmente marginalizzanti, come la disoccupazione, la miseria, la povertà. Non estranea a questa apertura, l'influenza dei media elettronico e digitale (Carioli, 2023; Dresang, 1997a; Goldstone, Labbo, 2004), e la rottura della linea

di demarcazione adultità/infanzia, di cui parla Neil Postman (1982) con riferimento al *mass medium* televisivo.

In *Fly Away Home* (1991), Eve Bunting racconta di povertà e di *homeless*, in una storia in cui un bambino e suo padre, senza un'occupazione fissa né uno stipendio sufficiente, vivono in un aeroporto, come altre persone senzatetto, cercando di confondersi tra la folla dei passeggeri per non farsi notare. La prospettiva assunta nella narrazione è quella del bambino, adultizzato dagli eventi avversi e da una società che non è a misura né dei più deboli né dell'infanzia.

Anche in *Voices in the park* (1998), Anthony Browne dà voce alla condizione dell'adulto disoccupato e alla resilienza dell'infanzia (Dresang, 1997b), in un'ambigua inversione di ruoli che fa riflettere circa il reale riconoscimento di quest'ultima.

Fra i protagonisti di questo albo illustrato paradigmatico del "subgenre" postmoderno (Goldstone, Labbo, 2004), per la sua multiprospetticità (Carioli, 2023) figura un padre, depresso e preoccupato perché ha perso il lavoro. L'infanzia letteraria è qui rappresentata dalla figlia Smudge, da cui il protagonista adulto, concentrato solo sulle proprie preoccupazioni, riceve incondizionate prove di affetto. Anche il giornale che sta leggendo per cercare un'offerta di lavoro non gli offre soluzioni, ma il racconto di una quotidiana, comune disperazione. L'albo presenta, da un lato, adulti chiusi, concentrati su se stessi, in perenne crisi genitoriale e incapaci di riconoscere i bambini come tali. Dall'altro, un'infanzia che mostra la sua incredibile forza, pur in un mondo che continua, a dispetto della superficialità e delle apparenze, a essere adultocentrico.

Se il realismo è caratteristica di alcuni albi postmoderni, in *We Are All in the Dumps with Jack and Guy* (1993), di Maurice Sendak, si fa vera e propria denuncia dei mali della società contemporanea e della violenza subita dai bambini. Nel paesaggio urbano raccontato da Sendak, i bambini sono rappresentati come rifiuti in una discarica, orfani *homeless* che trovano riparo in scatole di cartone, e che si coprono con le pagine dei giornali, abbandonati a se stessi fra i relitti della cosiddetta società civile, trascurati e preda delle forze del male. La trama verbale è solo trampolino di lancio della storia. Le parole, frammentate tra i fumetti e i titoli dei giornali, talvolta riprendono e confermano le illustrazioni, talaltra le contraddicono: il testo leggibile sui giornali stracciati che fanno da riparo o da vestiario agli emarginati, ad esempio, in certi casi funge da commento corale alle scene di degrado urbano, squallore e desolazione in cui si svolge l'azione; altre volte è con esse in contraddizione, speculare metafora delle contraddizioni di una società consumista, che ignora la miseria dei piccoli diseredati (Dresang, 1997b).

L'asprezza di questa sferzante e controversa narrazione, mai pubblicata in Italia, ricorda le descrizioni dickensiane della Londra ottocentesca, affollata da bambini costretti al guadagno, per strada, nelle fabbriche, come spazzacamini nelle case.

Nelle vesti di un albo illustrato per l'infanzia, si tratta di un'opera di straordinaria complessità, strutturata attorno a due tradizionali testi in rima – "We are all in the Dumps" e "Jack and Guy" – che presenta al proprio interno tutti i riferimenti al mondo artistico e biografico del suo autore: dalla passione per la musica

classica, all'ombra incombente dell'Olocausto, all'arte poetica di William Blake, una delle stelle guida di questa impresa narrativa: i derelitti di Sendak, che abitano i desolati perimetri della metropoli, sono discendenti dei ragazzini trascinati in ambienti miserabili e malsani dei *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*.

La prima doppia tavola di apertura introduce subito al complesso dei personaggi bambini in difficoltà, calvi di malattia e nudi di miseria, sotto una triste luna piena dal volto umano e al contesto messo in discussione la città, la "civiltà", se vogliamo, che compare proiettata sullo sfondo, nei suoi edifici simbolo, trasformati poi in torri che ricordano i campi di sterminio e le ciminiere dei forni crematori dell'Olocausto. Il personaggio principale è un bambino nero, raffigurato piangente e nudo, tranne che per un panno bianco e sdrucito. Il piccolo viene spesso rappresentato implorante, con le braccia tese, mentre pronuncia la parola «Aiuto?» con tono interrogativo.

Ciononostante, alla fine, alcuni di questi orfani e vittime di un mondo dolorosamente materialista e ipocrita viene salvato ancora una volta dalla propria resilienza e innocenza (Dresang, 1997b). La deposizione del bambino nero dalla luna e l'immagine finale di lui che si riposa tra le braccia di Jack chiude l'albo.

In un'intervista (1993) rilasciata all'indomani dell'uscita di questo albo illustrato, a chi gli faceva notare che si tratta di un albo molto triste e doloroso, Sendak rispondeva che è la vita reale ad avere venature estremamente tristi: come sarebbe possibile, dunque, escludere la tristezza dalla quotidianità? Affermava inoltre la sensazione che, per difendersi, i bambini abbiano bisogno di verità. Quindi, accanto a tanti altri libri, è importante che ci sia spazio anche per libri che sono forse più seri e impegnativi, perché tentano di offrire risposte a un livello diverso, di fame emotiva. Proseguiva raccontando che, grazie al suo ruolo di scrittore, per anni ha avuto un filo di comunicazione diretta con i bambini, li ha ascoltati. Le loro lettere sono così crude e commuoventi, pongono interrogativi così incredibilmente personali, che portano a domandarsi: perché chiedono ad altri e non ai loro genitori la risposta? Forse, osservava Sendak, semplicemente perché non possono porre queste domande agli adulti che li circondano: domande che hanno a che fare con la vita e con la morte, con il sesso e con l'identità, con la tristezza e con la felicità, con l'amore.

3. Riflessioni finali

Una letteratura come quella menzionata continua ad alimentare alcune delle riflessioni più significative in corso tra i critici della letteratura per l'infanzia.

Innanzitutto, la questione del pubblico: a chi è destinata? Ai bambini? Agli adulti? O ancora, si tratta di libri da leggere ai bambini solo in presenza di un adulto che possa mediarne il messaggio?

Mutate le circostanze, albi come quelli menzionati interrogano circa le aspettative sulla letteratura per l'infanzia, circa l'inclusione (o l'esclusione) di temi considerati inappropriati.

Bibliografia

Carioli S. (2023). *Connessioni. Viaggio tra le narrazioni per l'infanzia e l'adolescenza sull'onda trasformativa del digitale*. Milano: FrancoAngeli.
Clement L.D. (2013). On Beyond Z: The Visual Imagination and Postmodern Children's Picture Books. In I. Medina Barco (Ed.), *Literature and Interacts: Critical Essays* (pp. 53-78). Logroño: Universidad de La Rioja.
Dresang E.T. (1997a). Influence of the digital environment on literature for youth: Radical change in the handheld book. *Library Trends*, The Board of Trustees, University of Illinois, *45* (4), 639-663.
Dresang E.T. (1997b). The Resilient Child in Contemporary Children's Literature: Surviving Personal Violence. *Children's Literature Association Quarterly*, *22* (3), 133-141. doi:10.1353/chq.0.1091
Goldstone B.P., Labbo L.D. (2004). The postmodern picture book: A new subgenre. *Language Arts*, *81* (3), 196-204.
Postman N. (1982). *The Disappearance of Childhood*. New York: Delacorte Press (trad. it. La scomparsa dell'infanzia. Roma: Armando).

Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza

Browne A. (1998). *Voices in the park*. London: Picture Corgi Books.
Browne A. (2017). *Voci nel parco*. Monselice (PD): Camelozampa.
Bunting E. (1991). *Fly Away Home*. New York: Clarion Books.
Sendak M. (1993). *We Are All in the Dumps with Jack and Guy: Two Nursery Rhymes with Pictures*. New York: Harper Collins.
Tashlin F. (1946). *The bear that wasn't*. London: John Murray.
Tashlin F. (2011). *L'orso che non lo era*. Roma: Donzelli editore.

Video

Chuck J., regia di, (1967). *The bear that wasn't*. https://youtu.be/AW6EIUx9Ui4
Maurice Sendak interview (1993). https://youtu.be/cGmcM6BBo0o

Ci sono un inglese, un francese e un italiano… Tre albi illustrati per spiegare il cinema ai bambini (1950-1972)

Damiano Felini
Professore Associato - Università degli Studi di Parma
damiano.felini@unipr.it

Tra i diversi modi che si possono usare per spiegare il cinema ai bambini, uno dei meno praticati è certamente quello che fa uso di libri, in particolare di libri illustrati. Di quali libri parliamo? Facciamo riferimento a quel settore editoriale che va generalmente sotto il nome di "non fiction", per distinguerlo, da un lato dai libri di narrativa e, dall'altro, dai libri scolastici di testo. Se la differenza con la narrativa è evidente, meno scontato è lo scarto con la seconda categoria. Di solito le si distingue per il calore e la capacità di coinvolgimento: mentre i manuali scolastici hanno uno scopo puramente informativo, quelli di non fiction per ragazzi tendono a trasmettere – a seconda dell'argomento – l'eccitazione per le scoperte scientifiche, il clima di un'epoca o l'individualità peculiare di un personaggio storico (Mascia, 2021, p. 23).

Alla categoria della non fiction appartengono tre libri, risalenti a un arco temporale relativamente ristretto, che, nella forma dell'albo illustrato, hanno tutti lo scopo di spiegare il cinema ai bambini: come nasce un film, quali tecnologie vi sono implicate, quale sia il linguaggio del film e così via. La cosa curiosa (ma non troppo) che distingue i tre libri di cui faremo oggetto nel presente articolo non è tanto la triplice provenienza, quanto il fatto che, se analizzati con le categorie della media education, rivelano intenzionalità pedagogiche del tutto differenti. Stesso argomento, cioè, stesso periodo storico, stesso pubblico, ma diversa pedagogia sottostante.

Procedendo in ordine cronologico, cominciamo con la Gran Bretagna, da cui proviene il bel libretto firmato da tale John Maddison per le edizioni Penguin (Maddison, 1950). Si tratta di *Living Pictures*, ben collocato in una vasta collana economica (la "Puffin Picture Books", con ben 89 titoli già presenti alla pubblicazione di questo), orientata a spiegare, in ciascuna uscita, alcuni oggetti del mondo circostante o alcune attività umane: i treni, i francobolli, la lavorazione del ferro e così via. Il libro a cui qui ci accostiamo consta di 32 pagine interamente e riccamente illustrate a colori. Il libro è interamente (e modernamente) tutto costruito sul continuo rimando tra immagini e testo scritto. Cosa possiamo notare? Raccontare la tecnologia non è semplice, ma qui gli autori (Maddison, ma anche i disegnatori) si affidano alla lunga tradizione dell'iconologia didattica. Creano, cioè, un efficace mix di testi dal linguaggio semplice ma preciso e di immagini,

disegnate più che fotografiche, che si avvalgono di tutti gli stratagemmi più tipici di quelle specificamente create per un uso didattico, nella tradizione dell'*Orbis sensualium pictus* di Comenio (1658) o dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert (1751-1772): ci sono gli "spaccati" che mostrano l'interno della cinepresa, per esempio, come se un lato fosse di vetro; ci sono disegni "esplosi", per mostrare separatamente le parti che compongono un meccanismo complesso; le proporzioni tra gli oggetti non sono sempre rispettate, poiché dettagli importanti sono ingranditi e dettagli secondari rimpiccioliti o addirittura rimossi; piccoli numeri connettono il testo alle immagini, per aiutare il lettore a ritrovare i dettagli che sono via via spiegati nel testo; i vari passaggi di un processo sono raffigurati separatamente, un passo alla volta, per renderli più chiari (v. Fig. 1). In questo modo, il libro di Maddison ripercorre la realizzazione di un film attraverso tutti gli strumenti che vi sono impiegati, dalla cinepresa al proiettore, passando per la registrazione del sonoro, le macchine per gli effetti speciali, le tecniche dell'animazione, l'organizzazione di uno studio di ripresa o il montaggio. Cosa ricaviamo da questa analisi? Che in questo libro, il film è primariamente un fatto tecnico: non si parla di cinema come linguaggio, né come fatto sociale, né tanto meno come arte. Il cinema è una tecnica e si fa con precisi strumenti tecnici. È una certa idea di media education, evidentemente, peraltro già un po' superata in quegli anni proprio dai teorici inglesi (Greiner, 1955): un'idea che vede i media solo come ritrovati tecnologici e che, come tali, debbono essere conosciuti.

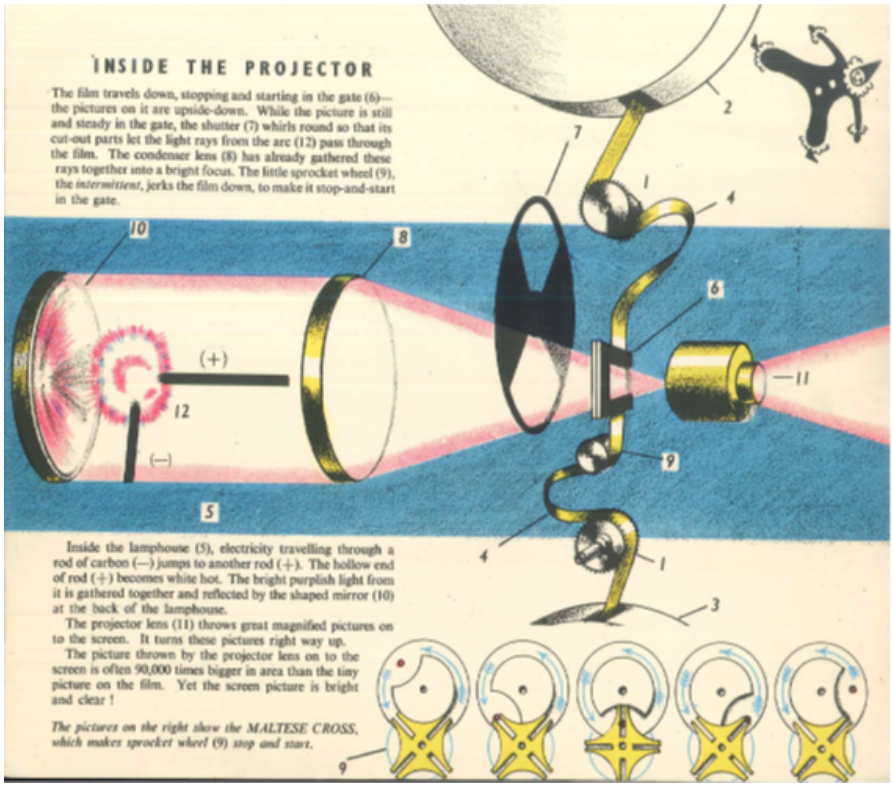


Fig. 1: J. Maddison, *Living Pictures*: esempio di pagina illustrata

Di tutt'altro tenore è il volumetto francese *Philippe et Brigitte cinéastes* (Vallet, 1958) pubblicato nell'occasione di una vasta iniziativa di curricolarizzazione dell'educazione al cinema voluta dalla Federazione nazionale delle scuole cattoliche a seguito dell'enciclica *Miranda Prorsus* (1957) di papa Pio XII, un'iniziativa che coinvolse migliaia di allievi e che venne abbondantemente sussidiata con testi scolastici per i vari gradi scolastici da un'équipe coordinata dal padre marista fr. Antoine Vallet. Il libro per i bambini più piccoli, quelli della scuola elementare, è appunto quello che qui vorremmo analizzare. A differenza del precedente albo inglese, raccontato dal classico narratore onnisciente, qui il narratore è costituito dai due bambini eponimi, che fingono di compiere una visita a uno studio cinematografico e di raccontare quel che vedono ai loro coetanei. Senonché solo la prima, e più breve, parte del libro è dedicata alle tecniche di realizzazione dei film, dato che l'ampia seconda parte è destinata alla spiegazione del linguaggio filmico. Il punto di partenza è legato ai linguaggi che l'uomo utilizza, che vengono sintetizzati in tre soltanto: quello orale, quello scritto e quello cinematografico. Così facendo, si arriva facilmente agli elementi della grammatica filmica: i piani e gli angoli di ripresa (v. Fig. 2), i movimenti di macchina, i modi del montaggio e così via. È qui evidente un secondo modo di intendere la media education: la semiotica ha

fatto il suo ingresso tra le scienze della cultura e i messaggi del cinema possono essere considerati testi al cui linguaggio alfabetizzare le giovani generazioni. Così facendo, diventa possibile, ed anzi auspicabile, introdurre la conoscenza dei messaggi audiovisivi nel *parterre* delle discipline scolastiche, anticipando il proprium di quello che sarà, qualche anno dopo, l'approccio della media literacy (Felini, 2004).



Fig. 2: *Philippe et Brigitte cinéastes*: esempio di pagina dedicata alla grammatica audiovisiva

Una terza e ancor diversa forma di media education si ha nel libro italiano pubblicato da Giovanni Belgrano all'inizio degli anni Settanta (Belgrano, 1972). L'Autore era un direttore didattico che partecipava, proprio in quegli anni, alle esperienze di film making che la Cooperativa di Monte Olimpino (Como), messa in piedi da Antonio Piccardo e Bruno Munari, stava portando avanti nelle scuole del comprensorio. Belgrano promosse tali esperienze anche nelle sezioni differenziali che dipendevano dalla sua Direzione didattica. Si può notare, peraltro, che la sua competenza in materia venne riconosciuta nel momento in cui, qualche anno dopo, il Ministero costituì la commissione per la stesura dei nuovi programmi per la scuola elementare (1985), della quale Belgrano fece parte proprio per le parti legate all'educazione musicale e all'educazione all'immagine. Il libro *Facciamo subito un film* uscì per le edizioni Emme, nota casa editrice di testi per ragazzi, con il layout di Bruno Munari e venne poi tradotto in inglese, francese, spagnolo e tedesco. Facendo tesoro dell'esperienza della Cooperativa e di quella

sensibilità attivistico-freinetiana che molto puntava sulla produzione di testi da parte dei bambini, il libro – in robusta edizione cartonata – suggeriva ai più piccoli come realizzare da sé un film cortometraggio. In quegli anni, infatti, un'esperienza del genere cominciava a essere facilmente attuabile grazie alla facilità d'uso e alla relativa economicità della tecnologia del Super8. Su queste basi, il libro di Belgrano partiva da alcuni semplici esercizi per far capire le modalità d'inquadratura, e poi passava a insegnare come si sceglie il soggetto e si stende una sceneggiatura, come si riprendono le scene e come si fa il montaggio della pellicola (v. Fig. 3). In questo modo – tutto da sé – il bambino poteva diventare autore e regista egli stesso, dando vita a una terza forma di media education, oggi particolarmente in voga, secondo la quale è realizzando un testo mediale che si possono comprendere i media stessi.



Fig. 3: N. Belgrano, *Facciamo subito un film*: esempio di pagina dedicata alla fase di ripresa di un film

Questa rapida carrellata sui tre libri ha voluto mostrare come si possa raccontare diversamente lo stesso oggetto – il cinema – ai bambini grosso modo dagli 8 ai 12-13 anni. Tre modi diversi che possiamo ricondurre a tre diverse concezioni e finalità della media education: a) comprendere il funzionamento dell'attrezzatura tecnologica che permette di realizzare i film per il grande schermo; b) "leggere" i film, avendone studiato la grammatica specifica, fatta di convenzioni sintattiche e stilistiche peculiari; c) costruire da sé un proprio prodotto audiovisivo, sperimentando dunque in prima persona codici, convenzioni e generi.

Bibliografia

Belgrano N. (1972). *Facciamo subito un film*. Milano: Emme.

Felini D. (2004). L'educazione ai media negli Stati Uniti: l'approccio della media literacy. In Id. *Pedagogia dei media. Questioni, percorsi e sviluppi* (pp. 97-142). Brescia: La Scuola.

Greiner G. (1955). *Teaching Film. A Guide to Classroom Method*. London: British Film Institute.
Maddison J. (1950). *Living Pictures*. London: Penguin Books.
Mascia T. (2021). Sviluppi della letteratura scientifica giovanile e prospettive attuali. *Pagine Giovani*, *45*(178-179 N.S.), 22-27.
Vallet A. (Ed.). (1958). *Philippe et Brigitte cinéastes*. Paris: Ligel.

Sfruttamento, migrazione, giustizia sociale. Il lavoro negli albi di Armin Greder

Ilaria Filograsso
Professoressa Ordinaria - Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara
i.filograsso@unich.it

Gli albi illustrati di Armin Greder, fumettista, graphic designer e illustratore, sono concepiti come "manifesti" che chiedono al lettore di prendere posizione su questioni attuali, difficili, persino "indicibili", di dare voce al silenzio che accompagna il lutto e la disperazione, eludendo tuttavia schematismi rassicuranti e semplificazioni emotive, rintracciando piuttosto nei "cunicoli della narrazione" quelle "sfumature che sono il sintomo della profondità", per citare Walter Siti (2021, p. 167).

Quando utilizziamo le immagini non guardiamo mai a una cosa, ma guardiamo sempre alla relazione tra la cosa e noi stessi (Berger, 2015). Gli albi di Greder intendono innanzitutto tematizzare questa relazione: osservatore e osservato, noi e gli altri, Nord e Sud del mondo, stranieri e nativi, vittime e carnefici: opposizioni binarie indagate nella porosità del confine che ne separa i termini e che autorizza legittimi attraversamenti.

Attingendo dai suoi artisti di riferimento, Goya, Käthe Kollwitz e Honoré Daumier, un'idea di arte come pratica corrosiva di satira politica, Greder sembra far ruotare le sue opere più note, da *L'isola* a *Mediterraneo* fino al più recente *L'eredità,* intorno a una priorità assoluta: raccontare il mondo nelle sue derive più disumane e portare il lettore a *pensare vedendo*.

Il compito del pensiero che problematizza infatti – dice Luigina Mortari citando Foucault – è quello di "rendere visibile ciò che visibile è" ma che tendiamo a non vedere (Mortari, 2008, p. 23).

Il lettore sperimenta il disagio dell'alterità, ne assume lo sguardo e la soggettività, è collega gli indizi visivi e testuali e li contestualizza fino a percepire una realtà profondamente interconnessa, attivando risorse culturali ed intertestuali necessarie per esplorare la complessità di opere altamente sfidanti, nei quali lo spessore civile delle tematiche prescelte è esaltato dalle risposte controfattuali del discorso estetico.

Nel quadro della "ristrutturazione macroscopica" e utopica (Beauvais, 2015) della realtà proposta da Greder, è senza dubbio centrale la questione economica, esaminata sotto la lente del depauperamento etico e delle derive iper-utilitaristiche del contesto neoliberista.

Se il lavoro è l'uomo, riflette G. Fofi nella post-fazione di *Work* (2014) – abbecedario postmoderno, che associa a ogni lettera un mestiere del presente o del passato – cosa diventa l'uomo quando il lavoro non ha più il senso di una prova

e di una crescita, di espressione di talenti e di contributo al bene comune, di partecipazione a una comunità e di assunzione di una responsabilità? Il libro presenta una raccolta di istantanee indipendenti in cui il rapporto tra testo e immagini non è meno importante che negli albi tradizionali, reso attraverso una relazione molto più compressa: ogni tavola è isolata, porta i segni di una potenza iconografica trattenuta, ma pronta a deflagrare nel pensiero dei lettori, spinti a visualizzare nei disegni a inchiostro in bianco e nero, nell'ironia delle inquadrature e dei dettagli e nell'uso parco del colore, il contrasto tra ciò che si è e ciò che si fa, tra identità, sostanza e apparenza.

Nelle immagini più incisive il lettore è invitato a guardare il mondo con gli occhi dei lavoratori, o è a sua volta scrutato dai bizzarri professionisti della contemporaneità – il lavavetri spaurito, la wedding planner alla moda, la questuante così prossima nell'aspetto al ceto medio, l'estetista perplessa – riflesso come in uno specchio che lascia trasparire disagio, finta allegria, disorientamento: ritratti che spingono a dubitare, a non "fidarsi degli occhi" e delle prime impressioni.

All'isolamento esasperato delle professioni, tasselli mercificati al servizio del circuito produttivistico, corrisponde lo smarrimento del significato trasformativo ed evolutivo del lavoro come processo di piena autorealizzazione, non ispirato a criteri valoriali autoreferenziali ma connotato da relazioni intersoggettive orientate a favorire la fioritura umana di ciascuno (d'Aniello, 2020).

In questa direzione, l'illustrazione che sintetizza icasticamente la condizione del lavoro contemporaneo secondo Greder è in un altro abbecedario illustrato del 2015, *Italia A/Z*, accompagnato dalle didascalie di Fofi: un industriale adagiato in carrozza che fuma il sigaro, spinto dalla fatica di molti piccoli uomini dalle fattezze appena accennate, quasi schiacciati e ricacciati indietro dall'impresa. Il lavoro o non c'è più o è diversamente sfruttato e il lavoratore ha ancor meno diritti che in passato. La distanza tra chi ha troppo e chi non ha niente si è fatta immensa, e continua a crescere anche nei confini della *gig economy*.

In questo albo risuona la medesima amarezza disperata de *L'isola* (2007), una *reductio ad absurdum* di ciò che può accadere quando gli individui scompaiono dietro al pensiero unico, alla coesione massificante, laddove è violentemente scavata quella distanza – ben chiarita da Amartya Sen (2002) – tra noncuranza economica e considerazioni etiche, risultato sociale del comportamento umano e massimizzazione dell'interesse individuale.

All'arrivo di un naufrago inerme, la comunità locale reagisce chiudendosi nel sospetto e alimentando paure incontrollate. Solo il pescatore – pura voce, figura emblematicamente non rappresentata – suggerisce di offrire un lavoro al naufrago, primo strumento di integrazione e accoglienza possibile, ma l'iniziativa è scongiurata dagli isolani in virtù della stessa alterità del migrante: troppo piccolo, debole, incapace. Il lettore, invece, è portato a fondere il proprio punto di vista con quello del naufrago, dando luogo a due livelli di consapevolezza politica. Ad un livello superficiale, l'albo sollecita l'indignazione per il sistema asfittico e autoreferenziale dell'isola. Più sottilmente, da una prospettiva critica eteronormativa, il bambino lettore è spinto dal testo a percepire l'arrivo del migrante nella terra straniera come

una ricapitolazione del passaggio dall'infanzia libera all'isola solidamente regolata, ermetica e costrittiva della società adulta.

In *Diamanti* (2020), in particolare, l'asse della narrazione ruota ancora intorno al contrasto tra rigidità adulte – che si declinano nell'ottusità e nella impermeabilità delle barriere etno-nazionali oltre che nella logica del profitto continuo – e infanzia "pensante": il racconto, iniziato con il silenzio di una madre reticente di fronte all'interrogativo scomodo della figlia sull'origine delle pietre che la prima indossa con fierezza, si conclude con il ritorno alla veglia di una bambina che in un sogno realissimo, in un'atmosfera oscura che ricorda il Goya delle *Pitture nere* e che si impregna "gassosa" in pagine dense e vischiose, *ha saputo vedere* l'incubo taciuto dell'opulenza dei pochi alimentata dallo sfruttamento del lavoro di migliaia di schiavi moderni.

L'appello alla responsabilità collettiva, ad un'economia civile ispirata a un umanesimo pluridimensionale, torna nel più recente albo *L'eredità* (2021), prospettando una visione alternativa all'etica funzionalista, un'idea del lavoro radicata nella e per la coesione sociale. Alla morte di un industriale e dopo il suo funerale, svolto in presenza dei rappresentanti di ogni potere immaginabile, gli eredi discutono di sviluppo ed espansione, modernizzazione e progetti offshore, margini di profitto e Virgin Islands. Ma l'arrivo della sorella scombina ogni piano. La donna ha viaggiato e visto il mondo, è l'aliena, la straniera che invita a ri-pensare la visione proiettiva del patriarca. I fratelli le voltano letteralmente le spalle. "Qual è il problema?" (p. 12) domanda uno degli eredi. Greder decide di rispondere al quesito: nelle 11 doppie pagine successive prive di cornice, con le sue linee scure di pastello e matita, rende visibile e materico un ambiente mostruoso e distopico, presente e futuro, tra ciminiere che eruttano fumo e gas, spiagge disseminate di plastica, pescherecci che devastano il fondale marino, greggi che vagano in cerca di riparo mentre il fuoco divampa all'orizzonte. L'immagine conclusiva del bambino, che indossa una maschera antigas in un'atmosfera densa di fumi, mentre cerca di giocare con un giocattolo telecomandato, offre una risonanza cinicamente profetica alle ultime parole dell'industriale morente: "Tutto questo presto sarà vostro" (p. 2). Un albo in cui la polisemia dei significanti (le parole "società", "eredità", "sviluppo" nel loro ambiguo significato – individualistico e utilitaristico oppure collettivo ed ecologico, economico e mercantilistico oppure olistico/umano) è messa al servizio della capacità di sguardo euristico del lettore, perché lo spettacolo presente e futuro del degrado planetario possa stimolare la creazione di *un nuovo pensiero e di nuove azioni*.

Inventare mondi, vivere altrimenti il proprio tempo è parte del lavoro politico ed educativo, spiega Luigina Mortari (2008, pp. 28-29), è lavoro riflessivo sull'esperienza e sul linguaggio, azzardo creativo che libera le parole logorate da un uso non riflessivo e trova parole sorgive di senso imprevisto promuovendo quell'educazione – scomoda e poco lineare – al *disvelamento*, che percorre le commistioni, le zone grigie, le contraddizioni dell'essere cittadini terrestri oggi (Tramma, 2015).

Bibliografia

Beauvais C. (2015). *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
Berger J. (2015). *Modi di vedere*. Torino: Bollati Boringhieri.
D'Aniello F. (2020). Oltre la razionalità neoliberista al lavoro. *Metis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, *10*(2), 92-111.
Fofi G., Greder A. (2015). *Italia A/Z. L'Italia in 26 lettere e 45 parole*. Roma: Orecchio Acerbo.
Greder A. (2007). *L'isola.* Roma: Orecchio acerbo.
Greder A. (2014). *Work. Il lavoro dalla A alla Z*. Roma: Else.
Greder A. (2017). *Mediterraneo*. Roma: Orecchio Acerbo.
Greder A. (2020). *Diamanti*. Roma: Orecchio Acerbo.
Mortari L. (2008). *Educare alla cittadinanza partecipata*. Milano: Bruno Mondadori.
Sen A.K. (2002). *Etica ed economia*. Roma-Bari: Laterza.
Siti W. (2021). *Contro l'impegno*. *Riflessioni sul Bene in letteratura*. Milano: Rizzoli.
Tramma S. (2015). *Pedagogia della contemporaneità*. Roma: Carocci.

Il miraggio del lavoro.
Storie a fumetti di giovani adulti e precariato

Dalila Forni
Assegnista di ricerca - Università degli Studi di Firenze
dalila.forni@unifi.it

1. Introduzione

Il contributo vuole offrire una breve analisi di stampo comparativo sul tema del lavoro tra due formati letterari basati sull'interconnessione tra testo e immagine, ovvero l'albo illustrato e il romanzo grafico (Barsotti, Cantatore 2019; Faeti, 1983; Nodelman, 1990; McCloud, 1993). Si tratta di due mezzi narrativi che, relazionati tra loro, creano uno spettro con punti di divergenza e di contatto per quanto riguarda i target di riferimento, i contenuti e i codici utilizzati. Nello specifico, gli albi illustrati tendono ad essere pensati per un giovanissimo pubblico (prima infanzia e infanzia), mentre i romanzi grafici sono in genere costruiti per un pubblico pre-adolescente, adolescente o adulto, con nuove e sempre più numerose eccezioni che avvicinano questa forma d'arte all'infanzia. Ne consegue una diversa scelta nei contenuti, a misura di bambino negli albi illustrati e più vicini all'età adulta e alle sue complessità nel romanzo grafico. I codici narrativi utilizzati presentano diversi aspetti comuni: tanto gli albi illustrati quanto i romanzi grafici si basano sull'essenziale relazione tra parole e figure. Né l'apparato iconografico, né quello testuale possono venire meno nel dipanarsi della storia, che perderebbe altrimenti parte del suo significato e della sua caratterizzazione artistica. I graphic novel si sviluppano a partire da un intreccio tra parole e figure ancor più complesso rispetto all'albo illustrato: conservano l'unità narrativa del romanzo, ma vengono costruiti tramite il codice distintivo del fumetto, fatto da didascalie, balloon, metafore visive, vignette i cui spazi bianchi devono essere riempiti dall'interpretazione attiva di chi legge (Dallari, Farnè, 1977).

2. Il lavoro tra albi illustrati e romanzi grafici

Per quanto riguarda il tema del lavoro nell'albo illustrato, le opere più recenti ritraggono un ventaglio professionale sempre più ampio, mostrando occupazioni a cavallo tra realtà e fantasia. In particolare, anche in relazione al genere si sta assistendo a una maggiore rappresentazione di attività lavorative fuori dalla norma per quanto riguarda il maschile, e soprattutto, il femminile. Leggiamo quindi di donne (spesso mamme) che si allontanano dalla sfera domestica per entrare in

quella professionale, spesso ricoprendo un ruolo di 'equilibrista' tra questi due poli (Ulivieri, 1999; Biemmi, 2012; Trisciuzzi, 2017).

Sono tuttavia poco comuni le rappresentazioni di lavoro precario o di condizioni svantaggiate, soprattutto all'interno del nucleo familiare di cui il protagonista fa parte. Troviamo, per esempio, immagini di disoccupazione in albi come *Voci nel parco* di Anthony Browne (1998), dove una tra le quattro voci 'raccontate' è proprio quella di un padre alla ricerca di un lavoro che porta la figlia e il cane al parco. Questa dinamica dà luce alla questione della precarietà lavorativa, qui uno dei pilastri portanti della narrazione, ma lo fa lontano dalla sfera prettamente domestica, in un parco dove si raccoglie una coralità di voci e di esperienze. La casa e la famiglia rimangono tendenzialmente un nido, un luogo sicuro, caratterizzate perciò da una sicurezza e stabilità lavorativa ed economica in grado di rassicurare lo sguardo bambino, tanto dei giovani protagonisti, quanto dei piccoli lettori. Il precariato o la disoccupazione sono problemi lontani dalla disillusione dell'infanzia, non toccata, anche indirettamente, da complesse questioni sociali e occupazionali.

Muovendoci lungo lo spettro proposto, la situazione non muta di molto nei romanzi grafici dedicati all'infanzia. In queste opere troviamo un maggiore approfondimento di alcune tematiche articolate; una scelta data sia dal target di riferimento più grande (non si tratta di opere dedicate ai primi anni di vita), sia dal maggior numero di pagine a disposizione. Se quindi le rappresentazioni del lavoro diventano più sfaccettate, i contesti ritratti rimangono in genere piuttosto idilliaci, sereni, stabili. Abbiamo quindi lavori diversi, più innovativi, di cui un esempio è proprio la sfera dell'occupazione femminile, ma di rado precari. Negli albi illustrati, il lavoro della mamma – e la dicotomia donna-madre aprirebbe qui un altro fattore di interesse – è spesso di stampo fantastico in quanto immaginato dai bambini e dalle bambine, oppure solo accennato, poiché il focus della narrazione non è tanto l'occupazione materna fuori dalla casa, ma il suo attesissimo ritorno tra le mura domestiche. Il lavoro femminile esiste, ma è privo di spessore e, ancor di più, privo di qualsivoglia problematicità attuale, per i motivi sopracitati che vedono la sfera dell'infanzia lontana e protetta da alcune difficoltà sociali prettamente adulte. Al contrario, in alcuni romanzi grafici il lavoro materno acquisisce una forma più netta: viene delineato con maggiore dettaglio e diventa una vera e propria attività che caratterizza la routine quotidiana dei personaggi adulti, più che un mero riempitivo per introdurre il tema del ritorno a casa e dell'attesa della mamma. Per esempio, in *Hilda e il Troll* (2010) di Luke Pearson, romanzo grafico per l'infanzia, Hilda vive sola con la madre, una donna che lavora da casa. Sebbene non sia mai dichiarata la sua effettiva professione, più vignette la ritraggono china su un tavolo, su dei progetti grafici o architettonici, collocandola quindi in una precisa sfera occupazione. Oppure, in *Viola Giramondo* (2014) di Stefano Turconi e Teresa Radice, Viola, dodicenne fuori dalle righe, vive in un'ampia famiglia circense. Qui i legami familiari e lavorativi si fondono in quanto la ragazza gira il mondo con il Cirque de la Lune, dove il padre svolge la professione di domatore di insetti e la madre ricopre il ruolo di donna cannone. Anche in questo caso, no-

nostante la vita in viaggio del circo possa far pensare a una sorta di discontinuità, non troviamo alcun riferimento a possibili difficoltà lavorative, ma la vita e i viaggi di Viola si svolgono in serenità e sono altamente formativi per la ragazza.

3. Giovani adulti e precariato

Cambiando la prospettiva del target cambia la rappresentazione del lavoro. Nei graphic novel per l'adolescenza o per i giovani adulti si perdono i tratti idilliaci sopracitati per andare verso ritratti più realistici, di maggiore complessità e più vicini ai lettori (Barone, 2009). Il lavoro diviene qui una questione legata non solo ai genitori/familiari, ma ai protagonisti stessi, che iniziano a sperimentare o sognare il mondo lavorativo e a interfacciarsi con le sue difficoltà. Il lavoro è quindi presentato anche come problema, dando voce a situazioni svantaggiate o di instabilità e proponendo un'identificazione diretta grazie al ritratto di esperienze e sentimenti comuni. Le immagini di lavoro precario generano in questo senso una coscienza collettiva, una maggior consapevolezza per fare fronte comune tramite un racconto non sempre ottimista, ma che nel suo realismo offre uno specchio di alcune situazioni significative (Bishop, 1990).

Per esempio, l'opera *Un'estate fa* (2019) di Zidrou e Jordi Lafebre racconta la storia di Pierre, fumettista belga che ogni anno si affanna per consegnare le tavole in tempo e portare la famiglia in vacanza. Il romanzo grafico, apprezzabile su più fasce d'età, racconta il delicato equilibrio tra impegni lavorativi e familiari, con un particolare focus sulle difficoltà nel trovare stabilità attraverso lavori artistici e sulla reputazione sociale di chi ha un lavoro senza entrate fisse. Oppure, *La giusta mezura* (2017) di Flavia Biondi, dove viene narrata la storia di Manuel e Mia, una giovane coppia che vive in un appartamento condiviso e affollato a Bologna. Mia ha un lavoro che non la soddisfa e rispecchia, Manuel insegue il sogno precario di diventare uno scrittore. Due giovani infelici: un'infelicità accresciuta dalle incertezze lavorative, dal tenace ma stancante inseguimento dei propri sogni, dal correre il costante rischio di perdersi se non troveranno, appunto, la giusta mezura. Il romanzo racconta con delicatezza l'impatto delle difficoltà occupazionali sulle relazioni affettive e illustra gli ostacoli degli studenti/lavoratori fuori sede tra libertà e ricerca di un proprio posto nel mondo, lavorativo e non.

Il fumetto contemporaneo offre quindi un nuovo spazio di riflessione sulla formazione identitaria, sociale e professionale, mostra la delicatezza dell'entrata nell'età adulta e le insicurezze che accompagnano l'esperienza nel mondo del lavoro, oltre a dare forma ad alcune disillusioni comuni che rendono queste opere racconti tanto autobiografici, quanto collettivi, generazionali. La rappresentazione di esperienze condivise può fare da punto di riferimento e da 'guida emotiva', oltre che divenire uno strumento di critica sociale volta a un cambiamento collettivo e costruttivo (Bishop, 1990).

Bibliografia

Barsotti S., Cantatore L. (Eds.). (2019). *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.

Barone P. (2009*). Pedagogia dell'adolescenza*. Milano: Guerini Scientifica.

Biemmi I. (2012). *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Bishop R.S. (1990). Mirrors, windows, and sliding glass doors. *Perspectives*, *6*(3), ix–xi.

Dallari M., Farnè R. (1977). *Scuola e fumetto.* Torino: Emme.

Faeti A. (1983). *La "camera" dei bambini: cinema, mass media, fumetti, educazione*. Bari: Dedalo.

McCloud S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art.* Toronto: Tundra Publishing.

Nodelman P. (1990). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.

Trisciuzzi M.T. (2017). Questioni di genere. Riflessioni sul tema tra letteratura per l'infanzia e albi illustrati. In A.G. Lopez (Ed.), *Decostruire l'immaginario femminile. Percorsi educativi per vecchie e nuove forme di condizionamento culturale*. Pisa: ETS.

Ulivieri S. (1999). Modelli e messaggi educativi al femminile nella fiaba. In F. Cambi (Ed.), *Itinerari nella fiaba*. Pisa: ETS.

Lavoro, consumismo e ecologia. Linee interpretative a partire da un recente albo illustrato

Chiara Lepri
Professoressa Associata - Università degli Studi Roma Tre
chiara.lepri@uniroma3.it

1. Letteratura e lavoro: cenni introduttivi

La letteratura, come la letteratura per l'infanzia (se proprio si rendesse necessario distinguere, giusto per focalizzare l'attenzione sul lettore implicito), interpretando spaccati di vita individuale e sociale, non può esimersi dal contribuire a una rappresentazione del lavoro che, nel contesto finzionale come nella realtà, fa da sfondo alle vicende umane. Ciò avviene con forza nel romanzo moderno, legato all'ascesa della classe borghese, in cui l'obiettivo si sposta sull'esistenza quotidiana dei ceti subalterni (da Dickens a Zola), oppure, con esplicita intenzionalità di denuncia, nella cosiddetta letteratura industriale, da Calvino a Volponi, a Bianciardi, per citare alcuni nomi di prima grandezza nel contesto italiano; nella letteratura per l'infanzia, se si eccettua la corposa produzione di stampo educativo e popolare dedicata al lavoro minorile (cfr. Luatti, 2016; Mazzini, 2022; Baldini, 2022), spesso di tono compassionevole e deprecatorio, si deve a Gianni Rodari l'introduzione del tema del lavoro in prospettiva politica e sociale attraverso opere narrative e in versi connotate da leggerezza e brio, nelle quali il sorriso "non è distrazione dall'impegno ma piuttosto rafforzamento dello stesso" (Boero, 2020). Ma Rodari è un *unicum* ed opera, da un'iniziale posizione neorealista, avviando un radicale rovesciamento di prospettiva nella letteratura per l'infanzia in un preciso contesto storico, politico e culturale: successivamente e sino ad oggi, nelle storie rivolte ai più piccoli il lavoro emerge in forma tangenziale, spesso per motivare le distrazioni di genitori a lungo assenti da casa, oppure – come avviene negli ultimi anni – per prefigurare strumentalmente – e non senza beneficio – percorsi di rottura nei destini professionali legati al genere maschile e femminile.

2. *Mio zio Guido fa il muratore*. Linee interpretative

In questo senso, l'albo illustrato *Mio zio Guido fa il muratore* (Orecchio Acerbo, 2022) di Sgaldramuni e Irene Volpiano, un autore anonimo, e una giovane e promettente illustratrice ancora poco nota, risulta un caso significativo e non soltanto per l'argomento trattato, che introduce una serie di questioni nodali – antiche e moderne insieme – sul tema del lavoro, ma anche per la scelta del genere narrativo,

che si dipana tra iperrealtà e surrealtà dando luogo a una moltitudine di rimandi, citazioni e traiettorie interpretative.

L'albo si presenta di grande formato e si apre su un'immagine a doppia pagina in cui riconosciamo una cittadina italiana nell'*annus mirabilis* dello sbarco dell'uomo sulla luna, il 1969 (dal titolo in primo piano di un giornale nelle mani di un passante). Il testo verbale, in prima persona, assume la prospettiva con cui il nipote del protagonista, una voce fuori campo, guarda al destino immaginario di un uomo che per mestiere fabbrica case: "Mio zio Guido io l'ho sempre visto fare il muratore", ci avvisa il narratore bambino, che nel tragitto verso scuola vede l'uomo sempre al cantiere tirar su una casa dietro un'altra fino a diventare, nel reticolo delle impalcature, due, tre, centomila. Guido, infatti, si dedica al suo mestiere con abnegazione: non gioca mai a pallone, non va al ristorante, non si concede neppure un bagno in mare, ma costruisce le case degli altri. La sua esistenza è monotona, ripetitiva, inscritta in uno scenario che riecheggia una pellicola di Ken Loach, fino a che la narrazione improvvisamente sterza, complici le efficaci illustrazioni di Volpiano, e la storia assume contorni surreali e apocalittici.

Elémire Zolla nell'*incipit* alla sua *Storia del fantasticare* scrive che "esistono luoghi dove si è condannati a fantasticare: la catena di montaggio, il colombario burocratico, la sala d'attesa, la prigione, ogni radunanza dove manchi la passione spirituale o l'esercizio dei muscoli se non della mente. Allorché comparvero le catene di montaggio si osò congetturare che gli operai addetti […], una volta perfettamente allenati alle loro manovre meccaniche, avrebbero avuto la mente del tutto sgombra per pensare. In verità alla catena di montaggio e in altrettali frangenti l'uomo può soltanto fantasticare" (1964, p. 7).

Anche Guido, che non è alla catena di montaggio ma ugualmente vive una condizione di alienazione e assoggettamento, mentre posa un mattone sull'altro può solo fantasticare, e in questo poderoso esercizio nella sua immaginazione prende forma una donna ingorda che diventa sua moglie e assume dimensioni sempre più esagerate. È una "riempitrice di case", un'accumulatrice di oggetti mai sazia e decisa a ottenere abitazioni sempre più grandi che Guido provvede a costruirle, asfaltando ogni ambiente naturale via via che gli edifici, stipati di cose, esplodono uno dietro l'altro. In questo crescendo distruttivo la deflagrazione delle case diffonde detriti di ogni tipo nell'universo; persino Guido e la moglie, infine proiettati nello spazio insieme a frigoriferi, caffettiere e televisori, sono ormai destinati a orbitare in un contrappasso che li relega a una vita sospesa.

L'albo, nella sua originalità e iperbolicità, sorprende per diversi motivi:

– perché non prevede un finale consolatorio narrando una storia che non si ricompone, bensì prospetta, anche nello spazio dell'immaginazione, ossia nell'unica dimensione che consente a Guido di sperimentare una condizione di libertà, scenari cupi e drammatici;
– perché apre questioni di ordine economico-sociale per le quali non concede salvezza o redenzione, ma ammette solo una deriva distopica e distruttiva;
– perché pone all'attenzione del lettore (del piccolo lettore come del lettore

adulto) una stratificazione di temi e problemi cogenti e intimamente correlati ai nessi tra lavoro, alienazione, consumi e ecologia;
– perché le citazioni sul piano visivo (l'immagine della donna tra i mattoni evoca l'iconica Alice tra le carte di Tenniel, poi recuperata da Rackham) e i riferimenti culturali di cui è disseminato il libro suggeriscono numerosi collegamenti a opere cinematografiche (si pensi a *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, 1963, sulla "speculazione edilizia", o a *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni, 1970, in merito all'esplosione finale della casa), letterarie (per esempio, al romanzo *Le cose* di George Perec, 1965), filosofiche: tra queste ultime, *Il sistema degli oggetti* di Jean Baudrillard, pubblicato in Francia nel 1968, vedeva le stampe nel nostro Paese nel 1972, anno in cui Gianni Rodari pubblicava su *Paese Sera* una serie di racconti poi confluiti presso Einaudi nel volume *Novelle fatte a macchina* (1973).

Si tratta, in tutti i casi citati, di opere originate in coincidenza con gli anni del *boom* economico, quando la famiglia ridefinisce il proprio spazio domestico attraverso l'acquisizione di oggetti "di seconda necessità" introdotti dallo sviluppo tecnologico e sull'onda di un'euforia legata a un raggiunto benessere. In particolare, Rodari ben esprime, con la levità e l'umorismo che gli sono consueti, i disagi di un'epoca densa di contraddizioni: le *Novelle*, connotate da elementi ludico-fantastici e tragicomici, sembrano portare alle estreme conseguenze le tesi enunciate agli inizi degli anni Sessanta da Herbert Marcuse: nella nuova società industriale gli individui ritrovano nelle cose che plasmano la loro vita e ne rimangono assoggettati sino a realizzare una società "a una dimensione" (1967, pp. 21-32). La deriva consumistica si fa gustosa parodia, ma la risata prelude a un'amara consapevolezza legata agli effetti dello sfruttamento del lavoro umano e dell'ambiente naturale, sempre più fagocitato da una cementificazione selvaggia. Il ricorso alla fantascienza, anche qui, ha chiare valenze sociologiche e punta una lente d'ingrandimento sulle aporie di un'epoca, come accade, per esempio, ne *Il mondo in scatola*, dove una famiglia composta da padre, madre e due figli, di ritorno da un picnic domenicale, si accorge di essere inseguita dai vuoti a perdere che ha disseminato sul prato. Piatti di plastica, bottiglie e lattine, dunque, si dirigono di gran carriera nelle abitazioni della gente e si stipano comodamente negli spazi degli uomini ingrossandosi a dismisura; quindi inglobano lo spazio vitale di chi li ha adoperati finché alle famiglie non rimane che accamparsi al loro interno: "ogni famiglia ha i suoi vuoti, ogni vuoto la sua famiglia. Vivere in scatola non presenta inconvenienti" (p. 87), chiosa serafico lo scrittore piemontese.

Il gioco del paradosso, unito a un apparato iconografico dal sapore *vintage*, rende l'albo in questione sicuramente attrattivo. Una lettura in profondità non può tuttavia non suscitare una riflessione sugli effetti di una società neoliberista avida e bulimica che minaccia, oggi più che mai, l'equilibrio tra attività produttiva, lavoro e ambiente. Nella sua singolarità, *Mio zio Guido fa il muratore* ha il pregio e il coraggio di sollevare interrogativi su problemi ancora oggi aperti, urgenti, attualissimi, che è possibile e necessario sottoporre all'attenzione dei lettori più gio-

vani nella loro complessità e per mezzo del canale – sempre assai efficace e penetrante, quando si tratta di buoni libri – della fruizione artistica e letteraria.

Bibliografia

Baldini M. (2022). *Storie sepolte nella storia. La vita derelitta dell'infanzia migrante tra inchieste, narrative e autobiografia (1861-1914)*. Pisa: ETS.
Baudrillard J. (1972). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
Boero P. (2020). *Lavoro*. In P. Boero, V. Roghi (Eds.), *Rodari AZ*. Milano: Electa.
Luatti L. (2016). *Adulti si nasceva. Immagini e metafore letterarie sull'emigrzione minorile girovaga e di lavoro dall'Ottocento ai giorni nostri*. Isernia: Cosmo Iannone.
Marcuse H. (1967). *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*. Torino: Einaudi.
Mazzini A. (2022). *Da* un *lavoro al* proprio *lavoro. Una teoria dell'educazione e formazione nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*. Venezia: Marcianum.
Rodari G. (1973). *Novelle fatte a macchina*. Torino: Einaudi.
Sgaldramuni, Volpiano I. (2022). *Mio zio Guido fa il muratore*. Roma: Orecchio Acerbo.

Filmografia

M. Antonioni, *Zabrieskie Point*, 1970.
F. Rosi, *Le mani sulla città*, 1963.

Il lavoro dei "piccoli di carta" come opportunità per scoprire anche educazione e formazione. Ragioni epistemologiche di uno sguardo inedito sul "fare" dei fanciulli nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza

Alessandra Mazzini
Ricercatrice - Università degli Studi di Bergamo
alessandra.mazzini@unibg.it

1. Rémi e gli altri

"Je suis un enfant trouvé" (Malot, 1980, p. 1). Inizia con queste parole l'itinerario vitale del protagonista di *Sans famille* di Hector Malot, il piccolo Rémi, divenuto simbolo, con i suoi otto anni, il suo essere venduto, il suo girovagare per le strade d'Europa e la sua fanciullezza fatta di espedienti, di quell'infanzia negata e sfruttata della quale la letteratura e la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, a partire dalla grande narrativa popolare dell'Ottocento (Faeti, 1998, p. 145), si sono fatte portavoce.

Rémi entra così nel novero di quei "piccoli di carta" che, tra realismo e moralità, sono diventati anche l'incarnazione letteraria della volontà di denuncia di un fenomeno intessuto nelle categorie dell'alienazione, dell'ingiustizia, della fuga e della miseria (Bertoni Jovine, 1963). Basti pensare alla piccola Cosette de *Les Misérables*, a Oliver Twist e a David Copperfield: personaggi che hanno dato vita a un vero e proprio immaginario collettivo, quello di un'età bambina costretta a muoversi in un mondo produttivo la maggior parte delle volte disumanizzante, dove i personaggi sono coinvolti in un fare narrato come processo che si muove nelle pieghe della costrizione e della brutalizzante operatività.

Questa letteratura rappresentò, dunque, soprattutto lo sforzo delle classi colte di metabolizzare il fenomeno del lavoro bambino e il suo impegno per aprire uno spiraglio di luce su quanto stava accadendo fu rivolto dunque in primis a lettori agiati, che fecero della penna di tanti scrittori i mezzi di compimento della *Bildung* borghese. E in effetti si tratta di una letteratura, che, nel suo "spiegare narrando", si imperniava anche e soprattutto su sfumature che andavano dal lirismo buonista al pietismo (Gennari, 2011; Franzina, 2016). D'altra parte, è grazie alla fortuna di queste opere che si può affermare che l'infanzia uscì dall'ombra e l'infelicità infantile diventò un peso insopportabile.

2. La letteratura per l'infanzia, una voce storico-rappresentativa

È chiaro che, così intesa, la letteratura per l'infanzia si è caratterizzata per essere soprattutto strumento tramite il quale cogliere straordinari elementi di analisi storica e sociale sull'infanzia al lavoro, fonte per leggere i caratteri delle diverse epoche, veicolo di modelli, contenuti e intenti valoriali, perché i "bambini di carta", che vi sono delineati, sono divenuti emblematiche rappresentazioni, figure paradigmatiche, testimoni dunque significativi nello studio del lavoro infantile inteso come *fenomeno* socio-storico-economico. Oliver, David, Cosette e i tanti altri che occupano le pagine della letteratura moderna e contemporanea per l'infanzia, sono stati colti come bambini storici, come rappresentanti di una certa epoca e di un certo sentire, come simboli di determinate questioni sociali.

È questa la ragione per cui, così intesa, anche la letteratura, sebbene fatta soprattutto di testimonianze indirette e interpretate, è, dunque, da annoverarsi tra quelle fonti in grado di gettare luce sul fenomeno del lavoro del bambino e dell'adolescente, di portare in superficie nuovi particolari, di tracciare nuovi itinerari, diventando essa stessa categoria interpretativa.

D'altra parte, da tempo si è consapevoli "che l'oggetto dello storico non è solo l'infanzia come *Idealtypus*, come rappresentazione adulta, ma anche il bambino reale" (Polenghi, 2017, p. 31), significativo proprio perché capace di entrare nel novero dei tanti particolari, dei tanti piccoli vissuti che vanno a nutrire una ricerca conoscitiva mirata a tracciare un bilancio complessivo. La letteratura e la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza come "storie dell'infanzia" e come "storie dei bambini e delle bambine", si potrebbe dire, capaci cioè di esplorare le modalità e i caratteri con i quali le pratiche lavorative infantili si sono collocati rispetto alla complessa pluralità dei contesti in cui si verificano, nello spazio del corpo sociale, con il quale il tema del lavoro del bambino e dell'adolescente si è incontrato e scontrato. La narrazione, quindi, come mezzo per approfondire come le molte forme del lavoro bambino si siano contestualizzate sul piano storico-culturale, precisando le ragioni delle sue peculiarità, rispetto all'articolazione del tempo e dell'ambiente in cui si manifestarono.

3. La letteratura per l'infanzia, una voce pedagogica

Tuttavia, quella stessa letteratura, se si guarda ai personaggi in essa disegnati nella loro essenza e unicità, secondo un assetto idiografico che fa appello alla specificità epistemologica stessa della pedagogia, offre sì modelli, sì figure rappresentative, capaci di raccontare le vicende di intere generazioni, sì *exempla*, in grado di narrare la storia di una categoria inserita in un certo tempo e in un certo spazio, possiede la capacità di donare ai lettori anche uno straordinario repertorio di casi singoli, di persone colte nelle loro specificità e prerogative e singolarità. La vicenda di ciascuno di essi è così, in effetti, rappresentativa di quella di tanti altri, ma è anche e ancora prima la *propria*.

È questa la ragione per cui la narrazione non è solo specchio ed espressione di un contesto culturale, etico e civile nel quale ci si trova immersi, ma è un'indagine sull'enigma dell'io.

Se si segue tale itinerario prospettico si scopre allora che la letteratura e la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza che, nel tempo, hanno inteso mettere a tema il lavoro infantile non sono soltanto una rappresentazione della condizione "dell'infanzia" o "*del* bambino e *della* bambina", ma il ritratto dell'esperienza di *un* bambino. Un bambino con un nome e un cognome, una coscienza alla prova del mondo che sa dire "io sono", riconosciuto proprio nella sua capacità di eccedere sempre, come accade anche per ogni persona umana, norme, leggi e categorizzazioni (Bertagna, 2017). La letteratura, in altre parole, è popolata di *dramatis personae*, che si attivano quando sono dislocate nella mente di un essere vivente, solo quando si depositano nella vita di un lettore, il quale, tramite l'atto narrativo, dà inizio a una condivisione emozionale con il personaggio, ma che sono, prima di ogni altra cosa, esseri particolari, dotati di una dimensione identitaria.

4. L'opportunità educativa e formativa del "mestiere"

Solo assumendo la legittimità anche di questa prospettiva di lettura idiografica della narrazione, che diviene pensabile e praticabile nella misura in cui si fa attenta alla storia irripetibile ed eccezionale di ciascuno, il lavoro del bambino e dell'adolescente non è più inteso come astratto, generale e categoriale, ma come compiuto da ciascun singolo, dalla *persona*. Seguendo tale punto di vista, la letteratura è capace di rivelare anche sguardi inediti sul lavoro oltre il suo essere "fenomeno" e di restituire anche l'immagine di una laboriosità che per tanti, e a certe condizioni formative, ha trasceso le dimensioni dell'abuso e della sottomissione per aprirsi all'imprenditorialità di sé.

Se si interrogano in questo modo i personaggi della letteratura e della letteratura per l'infanzia, seguendo un cammino non più "orizzontale", che esplora le opere letterarie intersecando e incrociando le vicende dei loro protagonisti con le logiche, le declinazioni e le organizzazioni proprie della complessa pluralità dei contesti in cui si collocano e in cui si colloca il loro autore, bensì "verticale", ossia tutto interno a ciascuno di essi, discendendo nella sostanzialità di cui è costituito, si può cogliere il dispiegarsi anche di forme educative e formative nei "mestieri" svolti da tanti piccoli personaggi restituiti dalla penna degli scrittori, perfino quando imposti da altri o dalle circostanze sfavorevoli.

In questa particolare "perlustrazione pedagogica" accade allora di scoprire che, per il piccolo protagonista di *Sans famille*, il lavoro – non solo quello di girovago ma anche successivamente quello in miniera – è sì una prova della vita, ma anche un'esperienza necessaria per superare un difficile percorso iniziatico, strutturando in maniera nuova la propria identità. Nel suo faticoso girovagare Rémi non possiede nulla se non la propria volontà, la propria capacità di decisione, di autodeterminarsi e, dunque, di scegliere come affrontare gli ostacoli a cui la vita lo

sottopone. Certo, il lavoro è duro, le condizioni sono faticose e il bambino avrebbe avuto tutto il diritto di lasciarsi trascinare nel vortice degli eventi, interpretandoli solo come una condanna, come una negazione della sua infanzia, come un abbruttimento. Ma lui non ci sta e decide di fare di quei "mestieri" un'occasione di accrescimento, di maturazione, di *pais-agogé,* proprio come si verifica quando decide, in ragione e volontà, di perfezionare l'apprendimento della professione di minatore osservando il suo mastro-maestro, l'esperto attraverso il quale inizia un percorso educativo e di apprendistato (Pancera, 1987; Zago, 2002), che lo conduce a trasformare quel "fare", così alienante, da condanna a occasione di riscatto.

Le attività lavorative in cui tanti piccoli della letteratura sono coinvolti, se hanno interpellato una loro azione intelligente e responsabile, possono allora essere interpretate come spazi di libertà e autonomia, luoghi e tempi in cui ciascuno, in modi diversi, ha potuto rintracciare aspetti significativi della propria *physis*. Esse possono allora essere considerate parte di quel cammino in cui ogni personaggio-bambino prende piena misura, di quell'itinerario che lo porta fisicamente lontano dal mondo natale per riportarlo in vita in un mondo nuovo, diverso socialmente ma soprattutto interiormente. È la porta d'ingresso all'adultità. Un percorso geografico che si snoda nello spazio, ma anche un percorso intimo, di affermazione e di compimento di sé.

Bibliografia

Bertagna G. (2017). Luci e ombre sul valore formativo del lavoro. Una prospettiva pedagogica. In G. Alessandrini (Ed.), *Atlante di pedagogia del lavoro* (pp. 49-89). Milano: Franco Angeli.

Bertoni Jovine D. (1963). *L'alienazione dell'infanzia. Il lavoro minorile nella società moderna*. Roma: Editori Riuniti.

Faeti A. (1998). *La casa sull'albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*. Trieste: Einaudi ragazzi.

Franzina E. (2016). Prefazione. In L. Luatti, *Adulti si nasceva. Immagini e metafore letterarie sull'emigrazione minorile girovaga e di lavoro dall'Ottocento ai giorni nostri* (pp. 16-24). Isernia: Quaderni sulle migrazioni, Cosmo Iannone.

Gennari M. (2011). Letteratura e pedagogia nella storia della Bildung. In J. Breithausen, F. Caputo (Eds.), *Pensiero critico: scritti internazionali in onore di Michele Borrelli - Internationale Beiträge zu Ehren von Michele Borrelli* (pp. 257-268). Cosenza: L. Pellegrini.

Malot H. (1980). *Sans famille*. Paris: Gallimard (Œuvre originale publiée 1878).

Pancera C. (1987). Educare nel lavoro, educare al lavoro. In E. Becchi (Ed.), *Storia dell'educazione* (pp. 89-106). Firenze: La Nuova Italia.

Polenghi S. (2017). La ricerca storico-educativa sull'infanzia nel XX secolo. In M. Gecchele, S. Polenghi, P. Dal Toso (Eds.), *Il Novecento: il secolo del bambino?* (pp. 31-49). Parma: Spaggiari.

Zago G. (2002). *Il lavoro nell'educazione moderna e contemporanea. Teorie pedagogiche ed esperienze formative*. Padova: Cleup.

La saggezza umoristica di *Cicala*. Rappresentazione del lavoro e scarto metaforico nell'albo di Shaun Tan

Martino Negri
Professore Associato - Università degli Studi di Milano-Bicocca
martino.negri@unimib.it

Cicala racconta storia.
Storia buona. Storia semplice.
Storia comprensibile anche a umani.
Tok! Tok! Tok!
S. Tan

La «favola antica» della cicala e della formica, narrata da Esopo e ripresa molti secoli più tardi, al tempo del Re Sole, da Jean de La Fontaine, ha per molti secoli rappresentato un racconto, spietato e idealmente edificante, sull'etica del lavoro, esplicitata nella morale che chiude tante versioni del racconto, soprattutto quando espressamente rivolta a lettori in formazione: "Nessuno deve vivere pigro o negligente" (Esopo, 1887, p. 163).

Nella versione di Esopo la narrazione è schietta ed essenziale, e il disprezzo beffardo delle formiche lungimiranti, e poco generose, si addensa nel "se" della risposta, evocando la dimensione delle conseguenze naturali delle proprie azioni rispetto alle quali è necessario rendere edotte le menti più giovani e del mondo inesperte: un tema centrale nella letteratura per l'infanzia sette e ottocentesca, soprattutto illuminista (Richter, 1992, pp. 29-69).

> In una giornata d'inverno le formiche stavano facendo seccare il loro grano che s'era bagnato. Una cicala affamata venne a chiedere un po' di cibo. E quelle le dissero: «Ma perché non hai fatto provvista anche tu quest'estate?». «Non avevo tempo», rispose lei, «dovevo cantare le mie melodiose canzoni». «E tu balla, adesso che è inverno, se d'estate hai cantato!», le dissero ridendo le formiche.
>
> La favola mostra che, in qualsiasi faccenda, chi vuol evitare dolori e rischi non deve essere negligente. (Esopo, 2013, p. 355)

In La Fontaine il racconto si distende in versi, facendosi apparentemente più fiorito, ma la sostanza non muta: l'avarizia della Formica, che sostituisce le Formiche della versione originale, si tinge di coloriture proprie della cultura borghese nel frattempo affermatasi, come mostrano i riferimenti espliciti a "interessi" e "capitale" promessi dalla Cicala (de La Fontaine, 1995, pp. 7-8) in cambio dell'aiuto che non arriverà:

La Formica che ha il difetto
di prestar malvolentieri,
le dimanda chiaro e netto:
– Che hai tu fatto fino a ieri?
– Cara amica, a dire il giusto
non ho fatto che cantare
tutto il tempo. – Brava, ho gusto;
balla adesso, se ti pare. (de La Fontaine, 1995. p. 8)

È a partire dagli anni Cinquanta che si inizia ad assistere, in Italia, a un cambio di paradigma nella lettura della favola, esplicito nel breve componimento che chiude le *Filastrocche in cielo e in terra* di Gianni Rodari, che segna la consacrazione dello scrittore a livello nazionale. Rodari assume qui, infatti, una chiara posizione etica e politica pienamente coerente con la sua poetica, rovesciando la morale della favola e celebrando la gratuità del donare e la felicità del canto:

Chiedo scusa alla favola antica,
se non mi piace l'avara formica.
Io sto dalla parte della cicala
che il più bel canto non vende, regala. (Rodari, 1960, p. 147)

Pochi anni più tardi anche Leo Lionni, complice il clima di effervescenza politica innescato dalla contestazione giovanile, vicina alla sua acme, e dalla rivendicazione del potere della fantasia e dell'immaginazione, intese come uniche fucine possibili di un agognato e radicale rinnovamento culturale, aveva riletto la «favola antica» nel suo *Federico*, difendendo il lavoro del poeta e la sua utilità – profonda e necessaria – in una prospettiva di tipo esistenziale e sociale.

L'inverno si avvicinava e i topolini dovettero pensare alle scorte. Giorno e notte si davano da fare a raccogliere grano e noci, fieno e bacche. Lavoravano tutti. Tutti tranne Federico.

«Federico, perché non lavori?», chiesero.
«Come non lavoro!» rispose Federico un po' offeso.
«Sto raccogliendo i raggi del sole per i gelidi giorni d'inverno». (Lionni, 1967)

Nei giorni successivi, mentre gli altri topini continuano a darsi da fare, Federico non si muove, concentrato e sognante, raccogliendo "colori" e "parole", nonostante i rimproveri degli altri, in vista delle lunghe e grigie giornate invernali. E in effetti, quando bacche e noci iniziano a scarseggiare e i topini perdono il desiderio di chiacchierare, diventando sempre più mogi, il lavoro di Federico – fino a quel momento non riconosciuto – rivelerà tutta la sua importanza mostrando la necessità di un nutrimento che non sia esclusivamente materiale:

«Ma Federico», dissero «Tu sei un poeta! Ti faremo una corona di alloro!»
Federico arrossì, abbassò gli occhi confuso, e timidamente rispose:
«Non voglio applausi, non merito alloro.
Ognuno, in fondo, fa il proprio lavoro». (*Ibidem*)

Cinquant'anni più tardi, la figura emblematica della cicala si presta a nuove letture e interpretazioni, intercettando ancora una volta un mutamento nel clima culturale e offrendo preziosi indizi di interpretazione del presente.

Nel suo *Cicala*, uscito nel 2018, Shaun Tan propone infatti una visione rinnovata e sorprendente di questo personaggio caro alla tradizione favolistica, rileggendo la dimensione morale implicata nel rapporto tra dovere e piacere, lavoro e vita, lungimiranza e godimento del presente, alla luce del contrasto, metaforicamente umoristico, tra "umano" e "non umano".

La storia allestita da Tan offre al lettore un'occasione di riflessione sulla condizione di angusta limitatezza della prospettiva umana sull'esistenza, colta grazie alla forza disvelante della metafora e della poesia: e la rappresentazione del lavoro, al tempo stesso terribilmente realistica e decisamente surreale, diventa occasione per una messa a fuoco di molti tratti tipici dell'«umano» e dei modi in cui l'"umano" si manifesta nelle relazioni di potere (soprattutto, ma non esclusivamente) e, soprattutto, nel rapporto tra lavoro e vita.

Come sempre Tan ha la straordinaria capacità di riuscire a mettere in scena situazioni impossibili dalla prodigiosa forza svelante, e la qualità altrettanto rara di farlo senza alcuna presunzione, ma grazie alla forza persuasiva della bellezza e dell'umorismo.

Cicala, protagonista del racconto, è una cicala che veste come gli umani e lavora in mezzo a loro, in un grande edificio, dove la sua diversità – in primo luogo fisica – è fonte di una serie di disagi che comprendono varie e ordinarie forme di discriminazione e violenza. Per diciassette anni cicala lavora senza mai lasciare un compito a metà, a differenza degli umani, senza mai assentarsi per malattia, vivendo e dormendo in ufficio:

Pagare affitto Cicala non può.
In ufficio vivo: intercapedine.
Compagnia finge: non sa.
Tok! Tok! Tok! (Tan, 2018)

L'immagine che accompagna lo scarno racconto della vita di Cicala, restituito magistralmente da Tan con parole che ne colgono con efficacia l'alterità, di sentire e di pensiero, mostra il protagonista intento a sgranocchiare una foglia, in piedi, con alle spalle gli abiti di lavoro appesi a una sbarra metallica e davanti un tavolino minuscolo sul quale poggiano una teiera e una tazza, ciò che resta del tempo non lavorativo. È un'immagine potente e drammatica, che evoca la vita di tanti lavoratori privati di diritti e costretti a esistenze di mera sussistenza, vite che si dipanano nel segno di uno sfruttamento spesso palesemente criminale: ma è anche specchio, più in generale, di un'idea di impegno lavorativo tanto assorbente da occupare

tutto lo spazio possibile, costringendo a vivere nelle metaforiche "intercapedini" che ancora sono concesse; cosa frequente anche in un ambito socialmente e culturalmente prestigioso come quello universitario, idealmente connotato da una libertà impensabile in altri ambiti lavorativi, ai quali invece pare sempre più drammaticamente assomigliare con le sue costellazioni di scadenze insensatamente serrate, con le infinite e macchinose procedure, con la colpevolizzazione implicita di ogni tempo non speso per l'istituzione stessa.

Quando viene il tempo dell'addio, nessuno ringrazia Cicala, nessuno lo saluta – siamo d'altra parte tutti intercambiabili, ormai, come ingranaggi indistinti di un grande meccanismo che non può fermarsi mai – e sale all'ultimo piano, dove si compirà il suo destino. Qui, infatti, le parole lasciano spazio a una narrazione puramente visiva, che racconta della metamorfosi di Cicala, pronto a ritornare a casa dopo diciassette anni tra gli umani:

> Cicale tutte a foresta tornano.
> A volte pensano a Umani.
> A smettere di ridere non riescono. (Tan, 2018)

Una chiusa meravigliosa, che diventa anche chiave di lettura dei risguardi del volume, dedicati rispettivamente alla città degli umani, dominata da linee rette e spigoli, e dove tutto lo spazio a disposizione è occupato, e alla foresta, che è il suo opposto, brulicante com'è di forme viventi e colori, linee sinuose, luci e ombre che invitano alla sosta e alla perdita di tempo, alla vita.

Grazie ai meccanismi narrativi adottati – sul piano iconico e verbale – Tan riesce così a dare al suo racconto un chiaro portato filosofico, mostrando come l'autentica letteratura per l'infanzia possa offrire, anche a lettori adulti, importanti e radicali occasioni di riflessione sulla propria condizione esistenziale, avendo, in questo senso, un'indiscutibile valenza educativa (Grilli, 2021).

Bibliografia

Tan S. (2018). *Cicala*, tr. it. di M. Ruffo Bernardini. Latina: Tunué.

De La Fontaine J. (1995). *Favole*, tr. it. di E. De Marchi. Torino: Einaudi.

Esopo. (1887). *Favole di Esopo*, compilate sulle migliori edizioni parziali da Onorato Roux, ill. di E. Griset. Roma: Edoardo Perino.

Esopo. (2016). *Favole*, tr. it. di E. Ceva Valla. Milano: Rizzoli.

Grilli G. (2021). *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*. Roma: Donzelli.

Maraini F. (1994). *Gnosi delle fànfole*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Lionni L. (1967). *Federico*. Milano: Emme.

Richter D. (1992). *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Firenze: La Nuova Italia.

Rodari G. (1960). *Filastrocche in cielo e in terra*. Torino: Einaudi.

Rodari G. (2020). *Opere*, a cura di D. Marcheschi. Milano: Mondadori.

Dalle novelle morali agli albi illustrati. La parità di genere nel mondo del lavoro nella letteratura per l'infanzia

Lucia Paciaroni
Ricercatrice - Università degli Studi di Macerata
l.paciaroni2@unimc.it

1. Premessa

Negli ultimi anni l'editoria italiana per l'infanzia ha iniziato a porre un'attenzione sempre maggiore nei confronti dell'effettiva attuazione della parità di genere e ha tentato di abbattere i tradizionali stereotipi nei libri rivolti ai piccoli lettori e alle piccole lettrici, come quelli legati alla rappresentazione della figura maschile e della figura femminile nel mondo del lavoro. Come è noto, in Italia, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, è stata avviata un'importante riflessione sui modelli di genere nella letteratura per l'infanzia. È proprio in questo periodo, infatti, che oltre ad assistere a una vera e propria rivoluzione nelle proposte rivolte ai bambini e alle bambine con la nascita della Emme Edizioni di Rosellina Archinto, è stato pubblicato *Dalla parte delle bambine* di Elena Gianini Belotti nel quale l'autrice metteva in guardia da una rappresentazione stereotipata dei ruoli dell'uomo e della donna, sottolineando, qualche anno più tardi, nel suo *Sessismo nei libri per bambini*, come la «letteratura infantile […] rappresentasse un potentissimo agente di trasmissione culturale dei valori cui tutti rispondiamo e non solo un modo di intrattenere il bambino e la bambina» e aggiungendo che l'errore era quello di «ritenere le storie per bambini più innocue di quanto in realtà non siano» (Biemmi, 2017, p. 40).

Le storie, infatti, rappresentano un potente mezzo per veicolare determinati valori culturali e non solo. Già dalle sue origini, la letteratura per l'infanzia ha avuto il compito di essere un importante «strumento in grado di influenzare la mentalità e i costumi civili di larghi strati della popolazione» (Ascenzi, Sani, 2017, p. 7). In particolare, nel primo Ottocento, compito della letteratura per l'infanzia era quello di trasmettere – attraverso novelle e racconti morali – un determinato universo di valori e di promuovere modelli etici ben precisi ai quali i giovani lettori dovevano omologarsi. Si pensi, solo per fare un esempio, a *Giannetto* di Luigi Alessandro Parravicini. In quest'opera, nella parte dedicata ai doveri dell'uomo, è evidente una netta separazione dei ruoli: il padre dirige, lavora, guadagna e provvede al necessario, la madre, buona massaia, ha il compito di controllare che il 'soldo' sia ben speso (Ascenzi, Sani, 2017, p. 81). Un'immagine che indubbiamente rappresenta la realtà di quel periodo, dalla quale, però, a fatica si riuscirà ad allontanarsi. È noto, infatti, che per lungo tempo, la figura maschile è stata – e spesso è

– raffigurata come colui che doveva occuparsi del sostentamento economico familiare e quella femminile come colei che doveva badare alla casa e alla cura dei figli e che raramente veniva rappresentata con un lavoro al di fuori delle mura domestiche.

2. Rompere gli stereotipi di genere negli albi illustrati

A livello europeo, negli anni Novanta, sono arrivati importanti segnali nel tentativo di affermare una reale parità di genere. Si pensi al progetto Pari Opportunità nei Libri di Testo, al quale anche l'Italia ha aderito, che si è posto l'obiettivo di «promuovere una riflessione culturale, didattica ed editoriale il cui esito sia quello di ripensare i libri di testo in modo tale che donne e uomini […] siano presenti sui libri di testo senza discriminazioni di sesso» e ha elaborato un Codice di autoregolamentazione degli editori (Biemmi, 2019, p. 43).

In anni recenti si è diffusa una maggiore sensibilizzazione verso l'effettiva attuazione della parità di genere e sono stati numerosi gli studi e le ricerche sui testi rivolti all'infanzia, riscontrando, per esempio, come siano soprattutto i testi scolastici a presentare numerosi stereotipi (Seveso, 2016; Biemmi, 2018). Un segnale forte e importante è arrivato da alcune case editrici italiane che pubblicano albi illustrati e che hanno deciso di avviare progetti concreti con l'obiettivo di contribuire a una inversione di rotta per superare preconcetti e stereotipi di genere e di allontanarsi dalla rappresentazione di ruoli cosiddetti 'tradizionali', che ormai per tutti, o quasi, sono superati. Per esempio, il marchio editoriale *Giralangolo* – della casa editrice EDT – ha proposto *Sottosopra*, una collana che raccoglie storie sulla parità di genere. Nel 2014 è stato pubblicato *Il trattore della nonna* di Anselmo Rovèda con le illustrazioni di Paolo Domeniconi. Si tratta di un albo illustrato nel quale vediamo 'rovesciati' quelli che per lungo tempo sono stati considerati i cosiddetti "ruoli tradizionali" dell'uomo e della donna: c'è una nonna che si mette il lucidalabbra gusto lampone per poi sfrecciare a bordo di un trattore rosso, mentre il nonno è a casa a lavare i piatti, a impastare e infornare una crostata di ciliegie. Della stessa casa editrice, si ricorda anche *Biancaneve e i 77 nani* di Davide Calì con le illustrazioni di Raphaëlle Barbanègre, uscito nel 2016, che racconta di una Biancaneve esausta per i lavori domestici e che decide di andare nel bosco per cercare la strega cattiva per farsi dare non una, ma bensì due mele, in modo da essere certa di cadere in un sonno profondo.

Sempre all'interno della collana *Sottosopra*, è stato pubblicato nel 2022 *Il grande libro dei mestieri* di Eric Puybaret, nel quale bambini e bambine ricoprono gli stessi ruoli, come quello di veterinaria e veterinario, poliziotta e poliziotto, capitana e capitano di una nave e così via.

Altra realtà impegnata nel proporre nuovi linguaggi senza stereotipi è la casa editrice marchigiana *Settenove*. Nata nel 2013, propone un progetto editoriale che intende far luce sulle discriminazioni, promuovere l'educazione paritaria e incoraggiare la visibilità di modelli positivi di collaborazione e rispetto. Nel 2015 è

stato pubblicato *Cosa faremo da grandi? Prontuario di mestieri per bambine e bambini* di Irene Biemmi e illustrato da Lorenzo Terranera che vede come protagonisti Diego e Marta i quali – in un tema di classe – iniziano a immaginare i loro futuri mestieri, come quello di direttore di un giornale on-line e direttrice d'orchestra, maestra di sci e maestro d'asilo, portiera di una squadra di calcio e portiere di un hotel e tanti altri.

In meno di 800 caratteri e con le illustrazioni di Chiara Carrer, anche l'albo *Perche la mia mamma deve andare a lavorare tutti i giorni, invece di restare a casa come piacerebbe a me e ai miei fratellini?* – tratto da *Il libro dei perché* di Gianni Rodari – trasmette un messaggio molto importante per lettori e lettrici. Rodari, infatti, risponde a quella domanda spiegando che il lavoro della mamma era utile alla famiglia e a tutta la società e che avrebbero dovuto ammirarla in quanto donna che lavora, «una donna importante e brava» (Rodari, 2022). Infine, si ricorda anche l'albo di Cristina Petit con le illustrazioni di Chiara Ficarelli *Un giorno, un ascensore*, che racconta le vicende di un condominio e dei suoi condomini – e non solo – mentre salgono e scendono con un ascensore: tra le pagine troviamo una mamma tuttofare che ha appena aggiustato una vasca, vestita con una salopette blu con le tasche piene di tenaglie, martelli, cacciaviti e una mamma pilota che sale per andare sul tetto dove ha parcheggiato l'elicottero.

3. Conclusioni

In occasione delle lezioni di Letteratura per l'infanzia del corso di laurea in Scienze dell'Educazione e della Formazione dell'Università di Macerata (curriculum "Educatore dei servizi educativi per l'infanzia"), è stata avviata una discussione con gli studenti e con le studentesse sul tema della parità di genere e sulla delicata questione delle diverse fasce di età a cui proporre determinate tematiche. È interessante notare come, nel momento in cui sono state coinvolte alcune educatrici dei nidi d'infanzia e maestre della scuola d'infanzia e della primaria, in molte abbiano ammesso di trovarsi spesso in difficoltà nel proporre tematiche sulla parità di genere, in quanto preoccupate sia di non essere adeguatamente preparate che della reazione dei genitori. È dunque importante tenere vivo il dibattito su stereotipi di genere e libri per l'infanzia e avviare ricerche sempre più approfondite in modo da costruire una sorta di 'osservatorio' su tali pubblicazioni, nell'ottica di sensibilizzare i futuri educatori e insegnanti – e non solo – e di educare bambini e bambine alla parità di genere.

Bibliografia

Ascenzi A., Sani R. (2017). *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia*, vol. I. Milano: FrancoAngeli.

Biemmi I. (2017). *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Torino: Rosenberg & Sellier.
Biemmi I., Terranera L. (2015). *Cosa faremo da grandi? Prontuario di mestieri per bambine e bambini*. Cagli (PU): Settenove.
Biemmi I. (2019). Il progetto POLITE venti anni dopo: una ricognizione critica sulla situazione italiana. *Ricerche storiche*, *49*(2), 43-55.
Calì D., Barbanègre R. (2016). *Biancaneve e i 77 nani*. Torino: Giralangolo.
Gianini Belotti E. (1973). *Dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.
Ead. (Ed.). (1978). *Sessismo nei libri per bambini*. Milano: Edizioni Dalla parte delle bambine.
Petit C., Ficarelli C. (2020). *Un giorno, un ascensore*. Santarcangelo di Romagna: Pulce.
Puybaret E. (2022). *Il grande libro dei mestieri*. Torino: Giralangolo.
Rodari G., Carrer C. (2022). *Perche la mia mamma deve andare a lavorare tutti i giorni, invece di restare a casa come piacerebbe a me e ai miei fratellini?* Milano: Emme.
Rovèda A., Domeniconi P. (2014). *Il trattore della nonna*. Torino: Giralangolo.
Seveso G. (2016). Differenze di genere e libri per l'infanzia: riflessioni sugli stereotipi di genere nei libri scolastici italiani. *Crítica Educativa (Sorocaba/SP)*, *2*(2), 107-122.

Le strade obbligate di Nofi. Infanzie al lavoro in Domenico Rea

Giovanni Savarese
Ricercatore - Università degli Studi di Salerno
gisavarese@unisa.it

Le immagini letterarie del "Sud dell'infanzia", ed in particolare di quelle infanzie che abitano luoghi in cui la difficoltà diviene vero e proprio paradigma esistenziale, si pongono quali narrazioni di senso indispensabili che "fanno" pedagogia nel momento stesso in cui denunciano e raccontano (Acone, 2018). Il riferimento è a quella dinamica vitale che, negando il corretto avvicendamento di fasi ed età della vita, ne ribalta l'essenza stessa consegnando le immature sembianze di bambini poveri, figli di braccianti, carrettieri, artigiani, ad un passaggio innaturale e doloroso, come accade ai "ragazzi di Nofi" protagonisti dei romanzi giovanili *Ritratto di maggio* (1953) e *Quel che vide Cummeo* (1955) di Domenico Rea (1999). Scritti a distanza di due anni, i due racconti lunghi possono, a ragione, considerarsi come capitoli di un unico romanzo: quello dell'infanzia delle campagne, dei vicoli, dei cortili e delle fatiscenti aule scolastiche della mitica Nofi.

Il primo racconto muove dalla scoperta di un "ritratto scolastico", una vecchia fotografia, che alimenta la rievocazione del primo anno di scuola elementare del bambino protagonista, Nicolino, all'interno di una numerosa classe di fanciulli. Il motivo della povertà è il filo rosso che attraversa tutta l'opera di Rea (Benevento, 2006). I 51 ragazzi, che frequentano la prima elementare nell'anno scolastico 1927/28, appartengono a due classi sociali diverse: Belgiorno, Rozza, Cummeo, Morrone, Giordano, Caprioni e lo stesso Nicolino appartengono alla classe dei poveri, mentre Fioravanti, Gigliotti, Balestra, Sgherro, Càlpori, Tebo sono i figli delle famiglie ricche, che alla fine vengono sistemati nei banchi delle prime file. Animato da un forte sentimento pedagogico, Rea persegue l'intento di far conoscere la penosa situazione della scuola dell'Italia meridionale nel Ventennio e che al momento di scrivere, vent'anni dopo, non era affatto mutata. I vecchi metodi d'insegnamento, invece di eliminare le discriminazioni sociali, contribuivano a evidenziarle. Le gerarchie risultavano stabilite in maniera definitiva nelle pagine del romanzo, quando i ragazzi riferiscono al maestro che li interroga sul mestiere o la professione del padre. Da una parte ci sono gli alunni "plebei", come Caprioni, figlio di un "lutammaro" (raccoglitore di letame), Belgiorno figlio di un "carrettiere", Morrone figlio di contadini; dall'altra i figli dei "signori": Gigliotti figlio di un capitano dei carabinieri, Sgherro il cui papà svolge la mansione di segretario comunale, Fioravanti figlio di un medico, Balestra figlio di un industriale. Proprio

con Caprioni si sancirà la sconfitta della scuola, che, non conoscendo il proprio cognome, non ha risposto all'appello; l'unica certezza che il fanciullo possiede è che suo padre è un "lutammaro" e che sua madre "sta malata!". Egli, in seguito, emarginato dal resto della classe, crudelmente percosso dal maestro, fugge dalla scuola e non vi tornerà mai più, isolandosi definitivamente dalla società. Caprioni comincerà così a lavorare come traghettatore in un lago, dove, incontrato qualche tempo dopo dai suoi ex-compagni di classe durante una gita scolastica, abbandonerà il lavoro, scappando come un animale spaventato. Nel tratteggiare la figura di Caprioni, Rea evidenzia la miseria e l'ignoranza della plebe, rappresentata dai genitori del povero ragazzo, i quali mostrano un'indifferenza totale verso l'assenza del ragazzo dalla scuola, senza chiedersene nemmeno il motivo. Anche le parole del vecchio traghettatore con cui Caprioni va a lavorare, dopo aver abbandonato la scuola, indicano la distanza quasi irreparabile tra l'istituzione scolastica e il mondo fuori dalle aule: "Che ci vai a fare più a questa scuola? Mannaggia il parrocchiano, ci sta rovinando tutti i ragazzi lavoratori […] Vieni sulla barca. Mangiamoci queste anguille. Dessero almeno da mangiare alla scuola" (Rea, 1999, p. 82). Perciò, lungo la narrazione, oltre ai problemi sociali, emergono anche quelli didattici e il maestro si dimostra inadeguato nel suo ruolo (Pascale, 2003). Egli è un uomo manesco, che risolve i problemi a colpi di ceffoni e frustrate, soprattutto verso i bambini delle classi più povere, premunendosi di usare tre tipi di mazze per colpire chi si distraeva o sbagliava: un'antenna lunghissima, che dalla cattedra poteva raggiungere anche quelli più lontani, la cinghia di cavallo e il bastoncino.

In *Quel che vide Cummeo*, Rea ci ripresenta alcuni dei piccoli protagonisti di *Ritratto di maggio*, ma si sofferma soprattutto sullo sfondo sociale che sta alle loro spalle e che ha condizionato profondamente la struttura del microcosmo scolastico (Forte, 2021). Rea comincia a parlare del primo anno di scuola di Cummeo, mettendo a fuoco le condizioni misere della sua famiglia. Per Cummeo come per gli altri, questo *status quo* si configura come sottomissione, privazione e rinuncia agli studi per intraprendere una strada obbligata e costretta. Il lavoro che si contrappone alla scuola diventa dispositivo anti-pedagogico e chiave di volta della narrazione di un'infanzia "negata" (Acone, 2022). Allora anche il primo giorno di scuola diviene una sorta di appuntamento mancato per il giovanissimo protagonista, a disagio davanti al maestro ed altri compagni perché, pur desiderandoli, non poteva permettersi un sillabario e un grembiule. Il povero Cummeo e la sua famiglia, tranne la sorella Giovanna, divenuta la protetta della signora Sberi (sorella del già noto professore di *Ritratto di maggio*), conducono quindi una vita fatta di stenti in un basso troppo piccolo per contenere sette persone, e troppo umido, dove il protagonista dorme sul tavolo da pranzo ricoperto di un materasso fatto di foglie di granturco.

Adolescente frustrato, perché cosciente della propria situazione, senza istruzione, sebbene non gli manchino le capacità intellettive, Cummeo, bocciato per le numerose assenze all'esame di quinta, abbandona la scuola e trascorre le sue giornate badando ai fratelli, perché la madre va a lavare per le signore; oppure assieme alla giovane Lucia, figlia di una mendicante, accompagnando i contadini

ed aiutandoli. Fin dalla prima pagina del racconto si insinua fra le righe un conflitto fra padre e figlio, dovuto soprattutto alle condizioni di miseria in cui vivevano i Cummeo, e man mano che procede il racconto tale conflitto si fa più evidente e incalzante, finché non esploda in risse furibonde. Dopo la perdita del posto di lavoro il padre diviene più intrattabile, e la sua ira si scatena contro tutti, specialmente contro Cummeo: lo toglie dalla scuola, gli rinfaccia di non andare a trovare qualche lavoro per portare soldi in casa, come faceva lui da ragazzo. Cummeo va quindi a lavorare con i contadini, per evitare la sua ira. Il ragazzo va a lavorare alla fabbrica dei pomodori, e il conflitto fra padre e figlio continua ad infiammarsi, perché il padre ordina alla madre di ritirare direttamente i soldi di Cummeo, ancora minorenne. Allora Cummeo decide di arruolarsi nella marina e la madre lo aiuta a racimolare i soldi per i documenti. La speranza di una sua eventuale partenza come soldato è ormai considerata l'ultima possibilità di sopravvivenza per tutta la famiglia, enormemente indebitata. Accuratamente preparato dalla madre, Cummeo si reca alla visita medica pieno di speranze, ma egli viene scartato poiché ritenuto fisicamente non idoneo. Dopo gli ennesimi tentativi inutili di trovare un lavoro presso il genitore del suo ex-compagno di scuola Balestra, e di iscriversi invano alla Camera del Lavoro, si avvilisce e a poco a poco non pensa più alla propria dignità plebea tanto che ora va da solo a mangiare al convento dei monaci come i mendicanti, e raccoglie le cicche per la strada. Vista per caso la sorella Giovanna, in un'auto fra due giovani, egli si reca a casa della signora Sberi, per chiedere "la grazia di fargli fare qualchecosa", senza nessun rimpianto per il cortile, per sua madre, per i suoi fratelli. Accolto nel lussuoso villino, rifocillato e rivestito dalla signora, Cummeo si illude inizialmente di aver trovato finalmente un'occupazione; però, recatosi un giorno ai bagni con la Sberi, Giovanna, un'altra ragazza e due ricchi giovani, e resosi conto che alcuni suoi amici lo evitano, si accerta di ciò che già da un bel po' temeva: casa Sberi è un bordello e Giovanna una prostituta. E proprio allora "vide crollare tutti i suoi calcoli" del giorno prima per un proprio futuro migliore.

Così Cummeo ritrova di colpo la propria dignità di uomo e, dopo aver schiaffeggiato la sorella sorpresa in flagrante con un ricco giovane nella cabina sulla spiaggia, torna nel suo casale, dove viene accolto benevolmente dalla gente. Con una conclusione ottimistica e positiva, quasi una sorta di finale fiabesco, il racconto si chiude con il riavvicinamento tra padre e figlio, accompagnato dal tenero pianto materno, con la possibilità per entrambi di una nuova speranza di lavoro affidata alla forza di volontà e al senso del dovere soprattutto del figlio. Lavoro che diviene categoria pedagogica dell'evoluzione di un ambiente altrimenti condannato ad una inevitabile e chiusa circolarità (Mazzini, 2022).

Bibliografia

Acone L. (2018). *Bambini e ragazzi tra bande e paranze. Pedagogia della narrazione a Sud dell'infanzia*. Lecce: Pensa MultiMedia.

Acone L. (2022). *Pedagogia interdisciplinare. Storie, narrazioni, arti, scuole, scritture, assenze ed "essenze"*. Avellino: Sinestesie.
Benevento A. (2006). *Scrittori del sud*. Napoli: Esi.
Brugnolo S. (Ed.). (2015). *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. Pisa: Pacini.
Forte G. (2021). *Domenico Rea nel canone del Novecento*. Nocera Inferiore: Oedipus.
Mazzini A. (2022). *Da un lavoro al proprio lavoro. Una teoria dell'educazione e formazione nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*. Venezia: Marcianum Press.
Pascale V. (2003). Rea e la radice del raccontare, *Misure critiche*, 1-2, 104-118.
Rea D. (1999). *I ragazzi di Nofi. Racconti*. Roma: Avagliano.

“Ha un impiego alfin trovato”. La rappresentazione del lavoro nelle tavole di Rubino sul “Corriere dei piccoli”

Elena Surdi
Responsabile di laboratorio - Università Cattolica del Sacro Cuore
elena.surdi@unicatt.it

Nelle tavole a colori pubblicate da Rubino per il “Corriere dei Piccoli” tra il 1909 e il 1940 il lavoro si inserisce da una porta secondaria. Pochissimi sono i protagonisti lavoratori e quei pochi sostengono in modo ludico la finzione narrativa piuttosto di rappresentare la necessità lavorativa. Sorge dunque un quesito: Rubino si limitò a narrare il lavoro ai giovani lettori o seppe anche educare ad esso? Scorrendo i contributi di quegli anni appare evidente che il tema del lavoro possa essere raggruppato in tre fasi che delineano una progressiva e crescente attenzione verso di esso.

Tra il 1909 e il 1913 Rubino pubblica sul Corrierino numerosi personaggi infantili. Molti di loro sono lo specchio letterario del giovane lettore al quale il periodico si rivolge: bambini della medio-alta borghesia, la cui infanzia, rispetto a quella di tanti coetanei, è tutelata e garantita: vanno a scuola, godono di spazi di gioco e di crescita, è incentivata l’amena lettura. È un’infanzia che gode del privilegio di essere considerata come tale e per la quale il tempo libero è un diritto acquisito. Rubino offre così le ridanciane imprese di *Pierino*, di *Pino e Pina*, di *Cirillo e Sor Tranquillo* e di *Lola e Lalla*. Sono bambini alle prese con piccole disavventure quotidiane che ne caratterizzano l’identità. Ciascuno di loro ha una molla narrativa che tavola per tavola permette di inscenare situazioni diverse, incastonate però su di un medesimo canovaccio. Questi personaggi sono accomunati da uno *status* elevato, ben separato dalla vita lavoratrice e dalle esperienze di personaggi più umili. Nelle loro storie i lavoratori sono sovente personaggi secondari, di contorno, che inquadrano la scena (spesso ambientata in contesti cittadini) o fungono da pretesto per concludere la storia.

È il caso di *Pierino*. Innanzitutto l’agiatezza del bambino e la sua estraneità da qualsiasi mansione sono snocciolate dalle figure che lo circondano nell’ambiente domestico: la mamma, dal profilo Liberty nei lineamenti del volto e nelle volute degli abiti, incarna una dama di inizio Novecento, mai dedita ad alcun tipo di faccenda. La casa di Pierino è invece popolata da numerose figure incaricate di portare avanti lavori e mestieri, come la fantesca[1] o i materassai incaricati di risistemarne il letto[2].

1 Rubino A. (1909, September 19) *Corriere dei piccoli*, p.16.
2 Rubino A. (1909, December 12) *Corriere dei piccoli*, p. 16.

Tale visione è perpetrata in molte tavole. In una di queste Pierino cerca di disfarsi del burattino rifilandolo a un cenciaiuolo. In una catena di eventi gli stracci di quest'ultimo vengono acquistati da una cartiera e proprio tra questi si rinviene il burattino. Caso vuole che proprietario della fabbrica sia proprio il papà di Pierino[3], il quale immediatamente lo chiama (al telefono, oggetto testimone del benessere della famiglia) per riconsegnargli il pupazzo. Se questa è la storia narrata dai versi, le immagini ne illustrano una versione più realistica. L'ordine del padre di Pierino di acquistare gli stracci dal robivecchi, per esempio, fattivamente viene messo in atto da due nerboruti e affaticati operai: la tavola li illustra mentre trasportano in cartiera il pesante carico[4]. Infine, sebbene le parole dichiarino che il padre "tra gli stracci che ha comprato il pupazzo ha ritrovato"[5], il disegno mostra un lavoratore della cartiera, con indosso grembiule da lavoro e zoccoli di legno, quale vero artefice della scoperta. I piani sono ben distinti: da un lato il padre e Pierino, dall'altro alcuni anonimi lavoratori che, come comparse, permettono il passaggio dell'odiato burattino e il progredire della storia.

Un'analoga separazione dei piani si ritrova in una tavola a tema pasquale. Pierino si sbarazza del pupazzo regalandolo "al figliuol d'un pasticcere vanto e gloria del mestiere"[6], piccolo tirocinante i cui natali già lo destinano ad una precisa strada lavorativa. La differenza tra i due coetanei è insita in questo dono: per Pierino il pupazzo è oggetto tanto superfluo da volersene sbarazzare, mentre il ragazzo accoglie con così tanta gioia quel regalo da ritenerlo motivo di vanto: "Il fanciul d'un tanto onore va a far parte il genitore"[7] e da bisticciare con il fratello per averlo. La zuffa si risolve con il pupazzo che cade nel pentolone della glassa. Sarà Pierino a ritrovarlo dentro al suo uovo a fine del pranzo imbandito per Pasqua, dopo aver passato la mattinata col papà "per la città, visitando anche per via quella tal pasticceria"[8]. Pierino festeggia innervosendosi per ciò che ha e non vorrebbe, mentre il figlio del pasticcere, probabilmente dedito al lavoro anche nel giorno di festa, non ha più ciò che lo aveva reso felice.

Al rientro dalla Prima Guerra Mondiale Rubino si scosta da tale visione. Sebbene i lavoratori nelle storie continuino a giocare un ruolo secondario, si nobilita la loro rappresentazione e di conseguenza la loro percezione. Non si tratta più di lavoratori umili dei quali si mostra solo il faticare, ma spesso si rappresentano ingegneri[9], dottori[10] e veterinari[11] ai quali si aggiunge una schiera di uomini di sapere

3 Rubino A. (1909, August 22) *Corriere dei piccoli*, p. 16.
4 *Ibidem.*
5 *Ibidem.*
6 Rubino A. (1909, April 11) *Corriere dei piccoli,* p.1.
7 *Ibidem.*
8 *Ibidem.*
9 Rubino A. (1919, April 11) *Corriere dei piccoli*, p.1.
10 Rubino A. (1920, March 28) *Corriere dei piccoli*, p.8 e Rubino A. (1920, May 8) *Corriere dei piccoli*, p.8.
11 Rubino A. (1932, October 16) *Corriere dei piccoli*, p.1.

e di cultura: critici musicali[12], giornalisti[13], maestri[14], professori[15].

Così, parallela a una rappresentazione dei lavori più umili (camerieri[16], lavandaie[17], domestiche[18], impiegati[19], postini[20], agenti[21]e pompieri[22], orologiai[23], vetturini[24], contadini[25], legnaiuoli[26], maniscalchi[27], cacciatori[28], venditori[29] e cuochi[30]), cresce un'attenzione al lavoro colto nella sua creatività e costruttività, in particolar modo quello che richiede un'alta formazione culturale.

Spesso per esempio i medici dimostrano una propria cifra inventiva nel lavoro, ricercando cure originali e alternative per portare sollievo ai pazienti[31]. Analogamente in una delle tavole di Pierino si immortala un ingegnere che trovatosi accidentalmente tra le mani il famigerato burattino "[..]col migliore materiale costruir simile a quello fa un giocattolo modello"[32]. L'uomo di ingegno è immortalato nel suo ruolo di rilievo all'interno di un'industria del legno e nel guizzo geniale del lavoro creativo.

Infine giungendo alle ultime battute di Rubino sul "Corriere dei piccoli" si incappa in *Girondello* (1940). Lo sfortunato protagonista è perennemente alla ricerca di un impego, con la sola motivazione di trovarne sostentamento: "Girondel, poeta nato, ha un impiego alfin trovato"[33]. Di tavola in tavola egli si imbatte in lavori asettici e un po'alienanti: incollare indirizzi per un giornale[34], spellare polli e galline[35], incartare caramelle[36].

Immancabilmente però, la monotona attività è interrotta da Pegasetto, allegoria

12 Rubino A. (1920, April 11) *Corriere dei piccoli*, p.8.
13 Rubino A. (1922, February 12) *Corriere dei piccoli*, p.1.
14 Rubino A. (1925, March 29) *Corriere dei piccoli*, p.1.
15 Rubino A. (1923, April 29) *Corriere dei piccoli*, p.1.
16 Rubino A. (1920, May 16) *Corriere dei piccoli*, p.8.
17 Rubino A. (1921, November 13) *Corriere dei piccoli*, p.1.
18 *Ibidem.*
19 Rubino A. (1921, November 20) *Corriere dei piccoli*, p.12.
20 *Ibidem.*
21 Rubino A. (1925, February 15) *Corriere dei piccoli*, p.1.
22 Rubino A. (1925, June 21) *Corriere dei piccoli*, p.1.
23 Rubino A. (1925, March 1) *Corriere dei piccoli*, p.1.
24 Rubino A. (1925, October 11) *Corriere dei piccoli*, p.1.
25 Rubino A. (1925, October 25) *Corriere dei piccoli*, p.1.
26 Rubino A. (1926, August 8) *Corriere dei piccoli*, p.1.
27 *Ibidem* e Rubino A. (1932, September 12) *Corriere dei piccoli,* p.1.
28 Rubino A. (1926, August 8) *Corriere dei piccoli,* p.1.
29 Rubino A. (1934, October 14) *Corriere dei piccoli*, p.1.
30 *Ibidem.*
31 Rubino A. (1920, March 28) *Corriere dei piccoli*, p.8 e Rubino A. (1920, May 2) *Corriere dei piccoli,* p.8.
32 Rubino A. (1919, March 9) *Corriere dei piccoli*, p.1.
33 Rubino A. (1940, July 7) *Corriere dei piccoli*, p.1.
34 *Ibidem.*
35 *Ibidem.*
36 Rubino A. (1940, August 4) *Corriere dei piccoli*, p.1.

della vocazione artistica di Girondello e rappresentazione della sua estasi poetica, che lo porta a sognare ad occhi aperti, in una meravigliosa esperienza onirica di trasfigurazione del reale. L'idillio finisce bruscamente quando un particolare riporta il poeta alla realtà, scoprendo che il lavoro è stato assegnato ad un altro[37].

I sostituiti sono meri esecutori, senza personalità, banalizzati dai loro colori piatti e dai lineamenti geometrici palesemente in contrasto con l'abito *bohémien* di Girondello, tanto che in una tavola la sostituzione dell'inadatto lavoratore avviene addirittura con un automa, senza cervello e senz'anima[38].

L'arte è dunque l'unico lavoro capace di gratificare l'esigenza umana di creare e di dare vita ad un un'opera nata dall'ingegno personale. Una vocazione apparentemente perdente sul piano esplicito (Girondello perde sempre il lavoro). Sul piano implicito però la storia viene narrata proprio da chi, scrittore e illustratore per l'infanzia, è riuscito a fare dell'arte il proprio lavoro.

In conclusione nelle tavole per il Corrierino Rubino non educa al lavoro, quanto piuttosto lo rappresenta in un modo che via via rispecchia il contesto storico- sociale di riferimento e il valore dato all'arte. Rimane abbozzato e non preso in considerazione in modo serio il pensiero che qualsiasi lavoro, anche il più umile, possa essere svolto con passione e con una profusione del proprio inestimabile e irripetibile apporto personale, scaturito dall'unicità della nostra essenza.

Bibliografia

Filippi N. (2017). Infanzia, lavoro ed emigrazione nel "secolo breve". In M. Gecchele, S. Polenghi, P. Dal Toso (Eds.), *Il Novecento: il secolo del bambino?* (pp. 329-346). Parma: Junior.

Mazzini A. (2022). *Da un lavoro al proprio lavoro: una teoria dell'educazione e formazione nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*. Venezia: Marcianum Press.

Surdi E. (2015) *Fantasia e buonsenso. Antonio Rubino nei periodici per ragazzi (1907-1941)*. Lecce-Brescia: Pensa MultiMedia.

37 Rubino A. (1940, June 23) *Corriere dei piccoli,* p.1.
38 Rubino A. (1940, August 4) *Corriere dei piccoli,* p.1.

Bambole a transistor. La pedagogia del lavoro e gli stereotipi di genere in Gianni Rodari tra passato e presente

Maria Teresa Trisciuzzi
Professoressa Associata - Libera Università di Bolzano
mariateresa.trisciuzzi@unibz.it

1. Il contributo sociale al lavoro di Gianni Rodari

Gianni Rodari è stato uno dei più grandi autori del Novecento italiano e le sue idee di pace, solidarietà e uguaglianza sono state espresse attraverso numerosissimi racconti, filastrocche e poesie, a partire dagli anni '50 e '60, fino a tutti gli anni '70. Le sue opere non solo si rivolgono al mondo dell'infanzia ma anche a quello degli adulti, continuando ad indicare un percorso di consapevolezza pedagogica e introducendo nuovi contenuti e nuovi metodi nell'educazione civile e morale dell'infanzia (Argilli, 1990; Cambi, 1994; Boero, 2020; Roghi, 2020).

Primo fra gli scrittori per l'infanzia, Rodari ha portato nelle sue rime e nelle sue storie i *mestieri* più diversi, dal pescatore al cuoco, dal muratore al maestro di scuola, dal medico allo scienziato e a tanti altri (Boero, Fochesato, 2019). Al maestro di Omegna interessava mostrare due aspetti del lavoro: la diversità, l'importanza, la bellezza del lavoro come anche l'ingiustizia, ancora oggi presente, di chi il lavoro non lo trova o lo perde, o di chi è costretto a vivere in miseria. Il contributo sociale che ognuno è chiamato a dare con il proprio lavoro trova ampio spazio nelle sue opere, infatti, Rodari ne parla come qualcosa che dovrebbe suscitare orgoglio nei bambini, mettendo anche in evidenza le difficoltà economiche e le ingiustizie ad esso collegati.

Gianni Rodari, portavoce di una pedagogia civile e libertaria, grazie al suo contributo sociale diventa costruttore di un nuovo modello antropologico divergente, libero e non allineato, e artefice di una teoria dell'infanzia centrata sulla dialettica tra gioco e impegno, fantasia e coscienza etico-sociale (Filograsso, 2012, p. 160).

Rodari è stato uno scrittore per l'infanzia significativo perché impegnato ed intimamente legato a un giornalismo rivolto soprattutto agli adulti, un giornalismo concepito come orientamento educativo all'interno di un progetto di educazione verso l'emancipazione, un progetto di rinnovamento sociale e culturale del ruolo dell'infanzia (Cambi, 1994).

2. Bambine, bambini e bambole

Il tema degli stereotipi di genere era già caro a Rodari, in anticipo su tanti suoi contemporanei. La critica alla tradizione e agli stereotipi e il suo sguardo anticipatore, fiducioso verso il futuro, porta Rodari a criticare sempre più apertamente, nel tempo, la divisione dei ruoli rispetto al genere (Bigli, 2020). Come nella risposta alla domanda, tratta da *Il libro dei perché*: "Perché la mia mamma deve andare a lavorare tutti i giorni, invece di restare a casa come piacerebbe a me e ai miei fratellini?". Rodari, infatti, sottolinea il fondamentale contributo sociale del lavoro delle donne e critica i limiti dei ruoli tradizionali femminili e l'educazione delle bambine improntata a replicarli. Lo scrittore propone un'idea di parità tra donne e uomini, non solo nello spazio pubblico, politico, del lavoro, ma anche tra le mura domestiche, nel matrimonio, nel lavoro casalingo e nella cura dei bambini.

La domanda e la sua conseguente risposta sono state ripresentate nelle pagine l'albo illustrato da Chiara Carrer, le cui immagini accompagnano le parole saggie di Gianni Rodari. L'album, uscito non a caso l'8 marzo 2022 in libreria, rivela il pensiero libero, sempre originale e lungimirante dell'autore:

> Ho un po' idea che ti piacerebbe tanto se la mamma restasse sempre a casa a fare la domestica a te e ai tuoi fratellini, a lucidare le vostre scarpine, a lavare i vostri fazzolettini, e tanti altri eccetera, ecceterini. Non so che lavoro faccia la tua mamma ma sarà certo un lavoro utile: utile a voi (per i soldi che può guadagnare) e utile a tutta la società. E voi dovreste ammirarla ancora di piú, non soltanto perché è la vostra mamma, ma perché è una donna che lavora: una donna importante, e brava. Le scarpe le potete lucidare da soli, i fazzoletti li potete dare alla lavandaia, poi vi potete mettere alla finestra ad aspettare che la mamma torni per domandarle: «Che cos'hai fatto oggi? Parlaci del tuo lavoro e insegnaci a diventare bravi come te» (Rodari, 2022, s.i.p.).

Nel 1973 Rodari pubblica le sue *Novelle fatte a macchina*, un insieme di racconti divertenti ed innovativi, tra cui *La bambola a transistor*. Il testo racchiude critiche sociali non solo agli stereotipi trasmessi da giochi e attività considerati adatti solo "alle bambine", ma anche a quella che oggi vieni definita pedagogia nera. In un dialogo esplicativo tra la bambina e la sua bambola, si legge:

> «Perché non vai in cortile a giocare con gli altri bambini?» – domanda la bambola, mettendosi le dita nel naso per sottolineare la propria indipendenza.
> «Sono tutti maschi», – dice Enrica, mortificata.
> «Fanno giochi da maschi. Le bambine debbono giocare con le bambole. Debbono imparare a fare le brave mammine e le brave padrone di casa, che sanno mettere a posto i piattini e le chiccherine, fare il bucato e lucidare le scarpe della famiglia» (Rodari, 1994, p. 146).

Giocare con le bambole per la bambina "viene considerato un vero e proprio addestramento alla futura funzione materna" (Belotti, 1974, p. 85), mentre per il maschietto, quando pretende di giocare con le bambole in gruppetti misti di bambini e bambine "la cosa viene tollerata perché in questo caso gli sarà dato modo di assumere i ruoli di padre, marito, figlio, approvati e riconosciuti come maschili" (ibidem). Nel caso in cui abbia desiderio di giocarci singolarmente, il bambino "verrà dissuaso e spinto verso tipi di giochi aggressivi e competitivi". Il tentativo che viene compito anche, ad esempio, nella storia scritto da Charlotte Zolotow ed illustrata da William Pène Du Bois*, William's Doll* (1972). Questo *picturebook*, uno tra i primi più ricordati casi editoriali a livello internazionale, propone, narrando alcuni sentimenti sottaciuti, un tema ormai noto e diffuso, e nel 1972 ha costituito una svolta assoluta di tipo pedagogico, sociale e culturale (Trisciuzzi, 2020, pp. 59-63). L'albo dà voce a tematiche per una educazione di genere paritaria (Biemmi, Leonelli, 2017; Lopez, 2017), contro gli stereotipi e i pregiudizi. La storia di William arriva in Italia solo quarantadue anni dopo, nel 2014, edito dalla casa editrice Giralangolo con il titolo *Una bambola per Alberto* ed illustrato da Clothilde Delacroix. Infatti, grazie alla pubblicazione italiana, è entrato nelle librerie, nelle biblioteche, nelle case e nelle scuole, aprendo una finestra su tematiche su cui ancora si sente il bisogno di parlare.

La bambola a transistor di rodariana memoria farà parte dei "ricordi materiali" (Becchi, 2011, p. 75) dell'infanzia al femminile. Afferma Egle Becchi, che è "nella concretezza dei loro attrezzi esistenziali, che maschio e femmina si distinguono, come sembra scontato che sia; è il colore, il rosa e il celeste che nella culla, nelle vestine, distingue bambina e bambino, evidenziando la loro identità sessuale e sociale. […] E se oggi, molto precocemente, la bimba viene vestita con pantaloni, come per il maschietto, una volta, la piccola gonna era tassativa e semmai – lo testimoniano fotografie e ritratti – era il maschietto che da piccolo veniva ingolfato in bustine unisex e indossava i pantaloni molto più tardi" (Ibidem). Continua: "anche se vestita analogamente al maschietto, la bambina ha degli attrezzi ludici *sui generis*, dalla bambola a ciò che sottolinea la sua funzione di mamma della bambola […]. Le bambole sono certamente attrezzi ludici che legano la piccola di oggi alla sua mamma, alla sua nonna, al modello di donna che una certa società vuole che lei impari a realizzare" (Ivi, pp. 75-76). Becchi sottolinea che la bambina gioca con le bambole e in questo gioco apprende ed esercita modelli culturali che le sono imposti, per sostenerla e stimolarla nel suo farsi donna. Ma, ci chiediamo a questo punto, cosa significa essere donna oggi? Vi è un solo e unico significato o possiamo ritenere che possa essere più ampio, più libero, meno omologato ed omologante? Riprendendo le parole di Egle Becchi. "anche qui si tratta di questioni che non credo siano state affrontate in modo sufficiente" (Ivi, p. 76).

Bibliografia

Argilli M. (1990). *Gianni Rodari. Una biografia*. Torino: Einaudi.

Barsotti S. (2006). *Le storie usate. Calvino, Rodari, Pitzorno: riflessioni pedagogiche e letterarie tra mitologia e fiaba*. Milano: Unicopli.

Becchi E. (2011). *Maschietti e bambine. Tre storie con figure*. Pisa: ETS.

Benetton M. (2020). *Il cielo è di tutti, la terra è di tutti: Gianni Rodari, l'educazione e i diritti dell'infanzia*. Pisa: ETS.

Beseghi E., Telmon V. (Eds.). (1992). *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*. Firenze: La Nuova Italia.

Biemmi I., Leonelli S. (2017). *Gabbie di genere. Retaggi sessisti e scelte formative*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Bigli A. (2020). *La scintilla dell'utopia. Rileggere Gianni Rodari con i bambini*. Milano: San Paolo.

Boero P., Fochesato W. (Eds.). (2019). *L'alfabeto di Gianni*. Belvedere Marittimo (CS): Coccole books.

Boero P. (2020). *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Trieste: Einaudi Ragazzi. (edizione aggiornata).

Cambi F. (1994). *Rodari pedagogista*. Roma: Editori Riuniti.

De Luca C. (Ed). (1983). *Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari.* Milano: Juvenilia.

Fava S. (2013). Nell'officina creativa di Gianni Rodari: dal quaderno di fantastica al 'Pioniere'. *HECL – History of Education & Children's Literature*, VIII, 1, 581-596.

Filograsso I. (2012). *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia.* Milano: FrancoAngeli.

Filograsso I. (2020). *Orizzonti di ricerca. Il pensiero e l'opera di Gianni Rodari tra passato e presente*. In M.T. Trisciuzzi (Ed.), *Sentieri tra i Classici. Vecchie e nuove proposte della Letteratura per l'infanzia e per ragazzi*. Lecce: Pensa MultiMedia.

Ghilardi F. (Ed.). (1982). *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*. Firenze: Nuova Guaraldi.

Gianini Belotti E. (1974). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.

Lopez A.G. (Ed.). (2017). *Decostruire l'immaginario femminile. Percorsi educativi per vecchie e nuove forme di condizionamento culturale*. Pisa: ETS.

Rodari G., Carrer C. (2022). *Perché la mia mamma deve andare a lavorare tutti i giorni, invece di restare a casa come piacerebbe a me e ai miei fratellini?* Trieste: Emme Edizioni.

Rodari G. (1994). *Novelle fatte a macchina*. Trieste: EL.

Roghi V. (2020). *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*. Roma-Bari: Laterza.

Todaro L. (Ed.). (2020). *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*. Roma: Anicia.

Trisciuzzi M.T. (2020). Nuovi alfabeti familiari. La *Family Story* attraverso i *picturebooks*. In Id. (Ed.), *Frontiere. Nuovi orizzonti della Letteratura per l'infanzia*. Pisa: ETS.

Zolotow C., Pène Du Bois W. (1972). *William's Doll*. New York: Harpercollins Childrens Books.

Zolotow C., Delacroix C. (2014). *Una bambola per Alberto*. Torino: Giralangolo - Sottosopra.