

Dante per i bambini: percorsi tra riduzioni e riscritture nella prima metà del Novecento

Sabrina Fava

Università Cattolica di Milano

Abstract

Si è iniziato ad adattare la *Divina Commedia* per i ragazzi nel corso del XX secolo, grazie anche all'affermazione dell'industria culturale. Essa ha dato impulso all'editoria per ragazzi e, con il processo di educazione popolare, ha portato a valorizzare la divulgazione della cultura per l'infanzia.

Il contributo ripercorre la storia letteraria di riduzioni e trascrizioni di Dante e dimostra che la qualità stilistica ha permesso di sviluppare interesse nei giovani lettori e, una volta diventati adulti, ha favorito il loro accesso all'opera integrale. La bellezza della *Divina Commedia* si può chinare verso l'infanzia senza perdere se stessa e, anzi, gli adattamenti e le riscritture sottolineano le potenzialità del testo originale e le diverse modalità per continuare a formare future generazioni di lettori adulti più consapevoli e motivati.

During the XX century the adapted texts for young people of *the Divine Comedy* started when cultural industry has affirmed. It has given impulse to the publishing industry for youth and thanks to the process of popular education it has developed the popularization of the culture to the infancy. The essay presents the literary history of reductions of *the Divine Comedy* and it highlights that the stylistic quality has allowed to develop interest among the young readers. Growing up, the stylistic quality introduces to the reading of the original text. The aesthetic beauty of *the Divine Comedy* can approach to the childhood without losing itself. The adapted texts underline the potentialities of the original text and they show the different way of educating future adult readers.

Parole chiave: Letteratura per l'infanzia, Scrittura, Critica letteraria, Italia, XX secolo

Keywords: Children's and youth literature, writing, Literary criticism, Italy, XX Century

Conoscenza infantile di Dante fino all'Ottocento

L'accostamento di Dante all'infanzia può apparire paradossale e provocatorio soprattutto a un pubblico adulto, magari di specialisti e cultori dell'inviolabile bellezza poetica della *Commedia*. Come è possibile che la scrittura complessa e allegorica del Sommo Poeta si chini verso il bambino senza perdere se stessa?

Nella storia della letteratura per l'infanzia non sono infatti visibili tracce di adattamenti della *Divina Commedia* per una fruizione giovanile almeno per tutto l'Ottocento. Invece erano state adottate già da tempo forme di contaminazione di testi appartenenti alla mitologia classica, come avvenne per le celebri *Avventure di Telemaco* (Fénelon, 1699), che tra l'altro, a giudizio della critica, sancirono la nascita di una produzione letteraria destinata all'educazione giovanile (Bernardinis, 1994)¹. Non si trattava però di una riduzione o di

un adattamento, quanto semmai dell'ideale prosecuzione del IV libro dell'*Odissea*, immaginando dunque una storia non scritta.

È nota invece la propensione educativa del passato ad accostare precocemente l'infanzia ai grandi capolavori letterari senza alcuna mediazione scritta², ma semmai lasciando alla sfera dell'oralità possibili adattamenti adulti nel raccontare.

E in particolare era pratica assai diffusa l'abitudine a mandare a memoria testi di eccezionale esemplarità per fissare in modo puntuale modelli formali di scrittura volti ad affinare il pensiero e il linguaggio. È singolare a tal proposito la testimonianza autobiografica riferita da Antonio Rubino (1888-1964) circa l'apprendimento mnemonico precoce della *Divina Commedia*. Il celebre artista per ragazzi e autore del primo fumetto all'italiana sul "Corriere dei Piccoli" costituito anche da quartine di endecasillabi diceva:

Avevo quattro anni, non sapevo leggere, ma i libri colle figure erano la mia passione. Quello che mi divertiva di più era la Divina Commedia illustrata da Gustavo Dorè. Non mi contentavo di sfogliare quel librone, ma costringevo mio padre a ripetermi i versi stampati sotto le figure. Sentì oggi, senti domani, quei versi mi rimasero impressi nella memoria: imparai a ripeterli pappagallescamente parola per parola. Fiero e solenne, con quel pesante librone sotto l'ascella, uscii di casa. Davanti alla baglia della mia sorellina Adelina, davanti allo zio Ratto, davanti ai nonni, davanti all'Osteria del Cianciarin sfogliai la Divina Commedia, fingendo di leggere le parole. Avevo persino la furberia di seguire col dito le parole, intanto che le pronunciavo. Gongolavo dalla gioia: lo spettacolo di un bimbo di quattro anni che leggeva correntemente dei versi così difficili fermava i passanti ed otteneva un grande effetto. Mio padre trovò la burla divertentissima e lasciò credere che io avessi imparato a leggere da solo. Dirò di più: la mia passione per Dante Alighieri piacque tanto a mio padre ch'egli fece questo ragionamento: "Perché insegnare ai ragazzi soltanto le poesie ingenuie come -La Vispa Teresa- ? perché non s'insegna loro qualche poesia famosa? Toni ha una buona memoria: proviamolo!". Con una straordinaria pazienza mio padre si mise all'opera. Poco tempo dopo sapevo a memoria buona parte del terzo canto dell'Inferno. Davanti agli attoniti commensali, alla fine dei pranzi, mi rizzavo in piedi sulla seggiola e declamavo colla massima serietà le immortali terzine. (citato da Surdi, in corso di stampa, pp. 22-23)³.

In un contesto culturale borghese di tardo Ottocento dove l'avvicinamento dei bambini alla letteratura faceva parte del quotidiano e la poesia rimaneva un territorio aulico largamente praticato, era fuor di dubbio che la celebre e popolare *Vispa Teresa* di Luigi Sailer (1859)⁴, scritta appositamente per l'infanzia, apparisse ben poca cosa a fronte delle immortali terzine dantesche il cui apprendimento poteva emblematicamente partire dal potere evocativo di quelle famose incisioni di Gustavo Dorè⁵ che rapivano lo sguardo già acuto e precocemente portato ad affinare il gusto estetico del futuro artista. La testimonianza dunque aiuta ad esemplificare, seppure nell'eccezionalità del caso, la consuetudine di pratiche di apprendimento mnemonico oggi quasi del tutto scomparse. E in secondo luogo l'aneddoto lascia affiorare la presenza di un sotterraneo "sedimento dantesco" (Vagliani, 1995, p. 10)⁶ nella formazione di Antonio Rubino. Le terzine di Dante lo avrebbero condotto a cogliere la musicalità del verso che adoperava con assoluta naturalezza come forma d'espressione funzionale all'apprendimento dell'*usucapione* durante gli studi in giurisprudenza (Surdi, p. 35). Più tardi lo orientarono a prediligere la poesia nella scrittura per ragazzi e ad accompagnarla, come da bambino, al potere onirico e a tratti grottesco delle immagini che lui stesso dipingeva riuscendo a sorprendere ogni volta il proprio pubblico.

La sostanziale inviolabilità della *Divina Commedia* ha accompagnato dunque l'educazione elitaria dei bambini italiani per tutto l'Ottocento.

Si osservano invece sensibili cambiamenti nei primi decenni del Novecento. L'affermarsi dell'industria culturale ha infatti dato impulso allo sviluppo dell'editoria per ragazzi. Sempre più attenta alle diversificate esigenze di lettura dei bambini, l'editoria ha offerto una produzione più articolata e strutturata in collane capaci di intercettare il favore della borghesia e delle nuove fasce di pubblico divenute alfabetizzate. All'inizio del Novecento si va delineando uno scenario mutato dove, come sottolineava Guido Biagi, i ragazzi potevano dirsi "più fortunati, perché c'è chi pensa a donar loro dei volumi scritti con garbo e bene illustrati" (Biagi, 1922) come *Il cinco di Meleseche* che Renato Fucini aveva composto attingendo alla tradizione poetica per ragazzi inglese insieme a narrazioni ironiche più tipicamente nostrane. Nel tessere le

lodi di quest'opera, l'attento bibliofilo Biagi si rivolgeva ai bambini lettori degli anni Venti per far loro comprendere i sorprendenti cambiamenti intervenuti nel panorama editoriale italiano di quegli anni rispetto a quanto accadeva nell'Ottocento, quando si era imposta una certa scarsità di opere narrative divertenti e quasi l'assoluta assenza di testi poetici, se si eccettuava la già ricordata *Vispa Teresa*:

Chi non aveva la fortuna di poter leggere su quei libri inglesi di cui vi parlavo, si doveva contentare di quelli italiani, come *Il Giannetto*, come i *Racconti* della Massimina Rosellini e del canonico Schmidt, come gli scritti di Pietro Thouar, illustrati con certe figure che oggi vi farebbero passare la voglia di leggere. Più tardi i libri per i ragazzi migliorarono, quando gli autori più famosi cominciarono a degnarsi di scrivere per loro. Fu uno dei primi il Collodi, il babbo di *Pinocchio* e dopo di lui il De Amicis che regalò ai bambini italiani il suo libro intitolato *Cuore*. Ma poesie per ragazzi non abbondavano; e se mai, quelle che si scrissero erano, come la *Vispa Teresa* di Luigi Sailer, piuttosto sciocchine e smorfiose (Biagi, 1922).

Dante nel panorama degli adattamenti per ragazzi di primo Novecento

Il processo di educazione nazionale messo in atto dalla classe dirigente liberale a partire dal Risorgimento acquisisce una fisionomia consolidata in età giolittiana che vede l'allargamento dell'alfabetizzazione popolare e con essa anche la necessità di offrire nuove forme di mediazione del sapere, compreso il valore della divulgazione della cultura all'infanzia. Si trattava di avvicinare con profitto alla tradizione letteraria infanzia che non necessariamente avrebbero poi potuto accedere agli studi classici rimanendo altrimenti sprovviste del tutto di tali conoscenze. Sono dunque coinvolti primariamente i lettori dei corsi popolari e di riflesso la classe magistrale che avrebbe opportunamente potuto favorire tali letture tra gli scolari. Con l'andar del tempo sarebbero state in primo luogo la bellezza e l'originalità di tali adattamenti a imporsi per prime e a coagulare attorno ai testi lettori eterogenei per provenienza socio-culturale e sempre più svincolati dalla preoccupazione per l'apprendimento di contenuti, ma sempre più attratti dal valore del leggere per la formazione della propria interiorità⁷.

Entro questa nuova cornice di significato è stato inaugurato un filone assai ricco di riprese, adattamenti e riscritture della produzione favolistica, della mitologia classica e dei poemi cavallereschi che ha attraversato tutto il Novecento. Dopo l'avvio in questa direzione con *Storie della storia del mondo* di Laura Cantoni Orvieto (1911), si ricordano a titolo esemplificativo i numerosi adattamenti realizzati da Gherardo Ugolini tra gli anni Venti Trenta e le riscritture ariostesche elaborate da Daria Banfi Malaguzzi per proseguire fino ai giorni nostri con le belle narrazioni di Mino Milani e di Roberto Piumini⁸.

L'accesso mediato alla *Divina Commedia* si può far partire non casualmente dal 1921. I festeggiamenti danteschi per il sesto centenario dalla morte del Sommo Poeta furono infatti l'occasione per una ripresa degli studi anche nella direzione dell'avvicinamento all'infanzia di un pilastro della nostra identità nazionale. Lungo questo crinale si situa infatti *In picciotta barca* di Ettore Janni (1921). Per primo si cimenta nella narrazione celebrativa e nazionalistica della figura di Dante ritenuto "figlio glorioso" (Janni, 1921, p. 6) della nazione che "non fu mai avvolto dall'ombra" della dimenticanza "perché aveva le ali della Poesia che lo portavano" (Janni, pp. 13-14). Il medesimo tono, per lo più propenso a esaltare le virtù e a deprecare i vizi umani, si registra nella narrazione del viaggio "in picciotta barca" - per l'appunto - compiuto da Dante e Virgilio nel regno degli inferi, dove le scelte operate mettono in risalto di preferenza i personaggi pubblici, coloro che hanno lasciato tracce imperiture di se stessi nella storia ufficiale. Questo sguardo un po' aulico e retorico sulla *Divina Commedia* si inseriva indubbiamente in un panorama culturale che dopo la vittoria mutilata della Grande Guerra era alla ricerca di punti fermi attorno ai quali costruire il futuro assai incerto alla vigilia della Marcia su Roma. Questa inquietudine è palpabile nell'opera di Janni, allora giornalista del "Corriere della Sera" e dannunziano per inclinazione letteraria. Diversamente da quanto si potrebbe dedurre, tale atteggiamento non pare preludere ad alcuna vicinanza al fascismo, se, come è dato sapere, Janni avrebbe rassegnato le dimissioni dal quotidiano nel 1925 insieme al direttore Luigi Albertini proprio per posizioni antifasciste (Ja., 1949).

La narrazione di Janni lascia indubbiamente un nervo scoperto egregiamente sanato da Dino Provenzal nel 1922 con il suo *Dante dei piccoli* che uscì per le edizioni della fiorentina "La Voce", collegata all'omonima

rivista d'avanguardia letteraria diretta da Giuseppe Prezzolini⁹. Negli anni Trenta il testo sarebbe stato riedito dalla Sei (Provenzal, 1931), per poi passare a Paravia restando in catalogo almeno fino agli anni Sessanta (Provenzal, 1950).

La fortuna di questo adattamento è in buona parte dovuta alle scelte adottate da Provenzal nel narrare con garbo e semplicità l'avventura di Dante senza scadere mai nella banalizzazione. Emerge infatti la maestria nell'aver saputo trascogliere gli episodi del poema dantesco ritenuti maggiormente comprensibili e apprezzabili dai giovani lettori, mettendo persuasivamente in pratica la convinzione espressa in apertura dell'opera: "Io credo che ogni cosa possa diventar facile, e se non ci si riesce la colpa è di chi spiega" (Provenzal, 1931, p.16). Così l'anima del goloso Ciaccio, gli alberi parlanti dei suicidi, Ulisse e altri personaggi infernali, del Purgatorio e del Paradiso sono presentati attraverso il velame fantastico in grado di far cogliere semplicemente il significato allegorico riposto. Una scelta felice fu poi la cornice dialogica entro la quale Provenzal inserì la narrazione sotto forma di racconto. La costruzione del testo s'incentra attorno al dialogo tra uno zio dantista e i suoi vispi nipoti i quali sono avvicinati a poco a poco alla *Commedia* facendo leva sulla possibilità dell'opera di soddisfare interessi diversi, di offrire risposte attorno a tematiche e a problemi dell'uomo di ogni tempo. La curiosità infantile è sollecitata ponendo domande e accogliendo le intuizioni che di tanto in tanto i ragazzi esprimono. Questa interazione è l'anima del meccanismo narrativo che permette di sciogliere con naturalezza anche nodi formali piuttosto ostici come nel caso della spiegazione dell'allegoria.

Quanto vi ho detto fin qui, l'avrete capito è un'allegoria... Un'allegoria? – domandò Federico sgranando gli occhi. – Hai ragione – riprese lo zio - e fate bene tutti e tre a correggermi se mi succede di dire una parola troppo difficile. A voi pare che v'abbia raccontato il principio di una favola, non è vero? Proprio come vi avevo promesso. Ma anche le favole vogliono significare qualcosa che non è espresso chiaramente, bensì è, per così dire, coperto da un velo. [...] Tutto il viaggio di Dante è allegorico, cioè esprime un concetto volendo significarne un altro nascosto (Provenzal, 1931, p. 42).

Diversamente da esempi classici di utilizzo della cornice narrativa, come il *Decamerone* di Boccaccio oppure, per venire nel territorio vicino all'infanzia, il *Pentamerone* di Basile o le ottocentesche *Novelle della nonna* di Emma Perodi (1892) dove la Regina Marcucci narra e introduce nel fantastico, o ancora la stessa Laura Orvieto con *Storie della storia del mondo* (1911), nel *Dante dei piccoli* il dialogo non rimane esterno al racconto ma entra nel racconto, lo interrompe e ne muove il meccanismo pigro. La relazione dialogica è il motore che dà impulso alla narrazione del poema dantesco e che ne facilita la comprensione infantile.

Dal punto di vista linguistico Provenzal era inoltre maestro proverbiale di chiarezza arguta e fine ironia nel dosare le parole mantenendole accattivanti, nel provocare l'interesse del lettore adottando espressioni calde ma non superficiali. Così per definire i Guelfi e i Ghibellini adottò la definizione di "partigiani del Papa e dell'Imperatore" (Provenzal, 1931, p. 5) e se ciò avrebbe fatto storcere il naso a un dantista, poteva tuttavia adattarsi alla possibilità giovanile di penetrarne il significato con maggiore immediatezza. E si colloca lungo il medesimo asse di mediazione il ricorso a presunte immagini per chiarire la struttura dei luoghi danteschi o ancora ad un così definito *Album dantesco* per attivare la narrazione del testo. Ritorna dunque la centralità dell'incisione come via culturale propedeutica alla conoscenza della *Commedia*. Muta però il fine, poiché si predilige la conoscenza dei contenuti dell'opera e non tanto la memorizzazione precoce volta al riconoscimento della qualità estetica.

Nel 1928 fece la propria comparsa un'altra riscrittura della *Divina Commedia*. In questo caso si trattava del *Piccolo Dante* elaborato da Gherardo Ugolini, il quale aveva già al suo attivo per i tipi de La Scuola Editrice diversi adattamenti dei poemi omerici di grande successo (Lollo, 2013)¹⁰. Ci si può chiedere quale esigenza editoriale vi fosse per pubblicare un nuovo adattamento, se è vero che il testo di Provenzal era caratterizzato da una notevole qualità estetica.

La vicinanza temporale delle due edizioni non portò in realtà a una sovrapposizione, poiché il volume edito da La Voce in breve tempo andò esaurito e la ristampa giunse solo negli anni Trenta. Quindi il *Piccolo Dante* di Ugolini intercettava una crescente esigenza divulgativa che si imponeva nella scuola italiana riformata nel frattempo da Gentile e che prevedeva un'articolazione in corsi popolari per i quali l'accesso ai

classici non era proprio previsto. Il volume infatti recava un'indicazione interna di destinazione d'uso congiunta per i fanciulli e per il popolo sottolineando dunque l'esigenza di fornire ai piccoli, non orientati verso una formazione classica, una conoscenza letteraria semplificata attorno ai "Grandi poemi dell'umanità" che era proprio la denominazione della collana alla quale *Il Piccolo Dante* di Ugolini apparteneva. L'opera, illustrata da Carlo Salodini, divenne molto nota e ottenne ben sette ristampe fino al 1952 per poi essere riedita nel 1954 e rielaborata nella forma con il nuovo titolo *Dante il mistico pellegrino*. In questa veste l'opera proseguì ad essere pubblicata per oltre un ventennio e così contribuì complessivamente ad avvicinare al testo dantesco generazioni di giovani lettori per più di cinquant'anni¹¹.

L'adattamento elaborato da Ugolini si differenzia dai precedenti per la forte tensione spirituale verso il trascendente, per la lingua cristallina non riduttiva o semplificatoria, seppure soggetta a una maggiore linearità nel passaggio dal testo poetico al testo narrativo. E poi risulta molto accentuato l'afflato autoriale, radicato nel primo incontro, felice e straziante al tempo stesso, avvenuto con Dante nell'infanzia. Ugolini dice di aver ascoltato il padre narrargli "i versi danteschi della *Vita Nuova*" (Ugolini, 1928, p. 1) all'età di sei anni e di aver provato un'emozione fortissima di gioia ma anche di sofferenza perché di lì a poco avrebbe perso la mamma e avrebbe riscontrato nel proprio dolore lacerante quel dolore provato da Dante per la morte di Beatrice. Questo rispecchiamento avrebbe generato un attaccamento particolare all'opera a tal punto che, come Ugolini ebbe a dire "Dante divenne il mio poeta, e perché in famiglia se ne parlava, il primo libro che io lessi, compitando, fu proprio la *Divina Commedia*" (Ugolini, 1928, p. 2).

È singolare dunque la relazione stretta tra il ruolo formativo che la *Divina Commedia* ha avuto per Ugolini giovane lettore e poi, una volta diventato un adulto e stimato maestro elementare, la propensione a ritornare a quello stesso testo dal valore paradigmatico per donarne la profondità ad altre infanzie.

Lettori bambini degli adattamenti di Dante: la testimonianza di Antonio Faeti

Come in un ideale passaggio di testimone di generazione in generazione la conoscenza della *Divina Commedia* ritorna ad essere una tappa ineludibile nella crescita dei lettori bambini nell'ormai consolidata forma della riscrittura, se, come ricorda Antonio Faeti, proprio *Il piccolo Dante* di Gherardo Ugolini fu il primo libro in assoluto letto durante l'infanzia all'età di cinque anni (Faeti, 2010, p. 25). Non è messo in discussione nemmeno per un attimo che quel primo incontro con il Sommo Poeta fosse impoverente e riduttivo nel senso negativo del termine. Si trattava di una scrittura altra, bella e apprezzabile in sé per il suo straordinario potere immaginifico in grado di donare il sogno dell'avventura misteriosa e dell'introspezione profonda. La scrittura limpida di Ugolini non aveva guastato nulla del testo originario. Aveva invece saputo ricreare un tessuto narrativo adatto alla comprensione infantile e così, mentre Faeti bambino si era sentito traghettare verso un mondo invisibile di avventure e di ricerca di sé, nel contempo andava silenziosamente formandosi in lui la passione duratura per la lettura e per la ricerca. La testimonianza di Antonio Faeti è singolare, poiché consente di cogliere cambiamenti intervenuti nelle pratiche di lettura e di conseguenza lascia emergere in controluce esigenze e tendenze destinate a loro volta a sollecitare trasformazioni nella produzione editoriale. Negli anni Quaranta infatti pare che lo stesso testo, in origine rivolto ai ragazzi in un contesto scolastico di apprendimento, passi a occupare un tempo gratuito del leggere sottratto all'accertamento delle conoscenze da parte degli insegnanti. Quindi tale mutamento nella destinazione d'uso sembra qualificare il valore formativo dell'opera per la persona in quanto tale che liberamente ne scopre il valore per sé.

All'interno di questi passaggi che traghettano poco per volta la *Divina Commedia* da un apprendimento infantile immediatamente dotto del testo originario verso forme di mediazione propedeutiche, fino a giungere a poter ritagliare attorno al testo spazi narrativi destinati primariamente all'essere e non al conoscere, si inserisce un'ulteriore riscrittura che in tale percorso può rappresentare un esempio emblematico di lettura di intrattenimento. Nell'ottobre del 1949 sul già noto settimanale di fumetti "Topolino", che dal 1932 aveva accompagnato le letture infantili disimpegnate e che proprio nel 1949 aveva assunto il nuovo formato tascabile, comparve a puntate *L'inferno di Topolino* (Martina, 1949, pp. 3-15). Si trattava dell'esilarante "verseggiatura" a fumetti di elaborazione totalmente italiana realizzata da Guido

Martina è disegnata da Angelo Bioletto che parafrasava con molta libertà e ironia l'inferno dantesco. In questa reinventata forma che conserva le terzine di endecasillabi per creare il tessuto narrativo e si avvale del *balloon* e del disegno come testo parallelo, sono enfatizzati i doppi sensi e l'attualizzazione dei contenuti a scapito della tensione alla verticalità del messaggio dantesco. Ne nascono versi gustosi e divertenti come ad esempio quelli che segnano l'incontro tra Dante – Topolino e Virgilio - Pippo:

Ma poi che fui ai piè d'un colle giunto
Ove finia la valle maledetta
Che m'aveva di paura il cor compunto
Alzai lo sguardo e, giuso dalla vetta
Vid'io calare in corsa ratta e folle
Un tal che pedalava in bicicletta.
Tosto che innanzi a me fermarsi volle
Con parolette dolci e faccia lieta
Gridommi: "Benvenuto a questo colle"
Io son nomato Pippo e son poeta
Or per l'inferno ce ne andremo a spasso
Verso un'oscura e dolorosa meta:
Laggiù poi pregheremo Satanasso
Acciocché sia con noi tanto cortese
Da farci uscir dal doloroso passo.
Indi una mano fra la sua mi prese
Con lieto volto e con parole alate
Aggiunse: "Vieni, andiamo a quel paese
(Martina, 1949, p. 5).

Non mancano dunque riferimenti puntuali al poema dantesco, ma certo l'insieme è svuotato di *pathos* e riempito di trovate paradossali e parodistiche, come quella dell'utilizzo della bicicletta per intraprendere un viaggio definito come una passeggiata "a quel paese" dal voluto doppio significato derisorio e di ignota lontananza. Così l'entrata nel limbo dove si trovano "color che son sospesi" (Martina, 1949, p.10) tra il desiderio di veder Dio e l'impossibilità di poterlo mai vedere, diventa nel testo di Martina lo spunto perché i sospesi siano le anime degli scolari allontanati dalla scuola per mancanza di impegno e all'inferno, applicando fantasiosamente la legge del contrappasso, condannate a pencolare per aria legate ad una corda.

Giunti a questo passaggio estremo di riscrittura parodistica della *Divina Commedia* è spontaneo chiedersi quale significato originario del testo sia rimasto e quali altri significati possano essere racchiusi in tale operazione culturale. Pare di poter distinguere un livello di primo e ingenuo avvicinamento all'opera, più genericamente fondato attorno all'azione narrativa e all'immersione in essa, rispetto a un livello di più profonda comprensione non digiuna della *Commedia* che consente di apprezzare l'uso ironico del linguaggio e di operare opportuni raffronti altrimenti incomprensibili come il passaggio

"Papè Satan, Papè Satan Aleppe":
Queste parole dai concetti bui
Per seicent'anni niun spiegare seppe (Martina, 1949, p. 106).

Ma alla luce dell'intero percorso tratteggiato nell'ambito di alcuni tra i più rilevanti adattamenti, si può parlare di Dante violato? Con l'andare del tempo il mutato obiettivo di non privilegiare più una prima conoscenza della *Divina Commedia* a memoria per apprezzarne la perfezione estetica, ma di gustarne quei contenuti particolarmente immaginifici, evocativi e icastici, conduce ad assegnare un ruolo positivo specifico alle riscritture narrative di Janni, Provenzal e Ugolini. L'anticipo di intrecci di elevato spessore culturale non si prefigge di scoraggiare la lettura integrale del testo. Presentando la dimensione avvincente delle storie, si creano piuttosto le premesse di una *curiositas* che possa stimolare successivamente l'accesso all'opera

originaria attivando un processo di comprensione più profondo. Perché la prima esperienza di conoscenza di una storia susciti il durevole coinvolgimento del lettore è necessario che, nel rispetto sostanziale del testo da cui proviene, la proposta sia raffinata sotto il profilo estetico. L'originalità stilistica appare dunque il discrimine principale che fa distinguere iniziative scadenti di riduzione da altre qualitativamente valide in sé e in grado di dare vita a un processo virtuoso di passione per la lettura. Nel caso della riscrittura a fumetti di Guido Martina siamo di fronte a un prolungamento del testo dove il valore conoscitivo si stempera nella valenza dell'intrattenimento e il filo sottile con l'opera originaria esiste ma rimane paradossalmente di più difficile e matura decifrazione. Si presenta quindi un percorso ancora diverso e nuovo di avvicinamento per gradi al poema originario oppure di ripresa e di distanza da esso una volta conosciuto.

Si ritiene dunque che la bellezza della *Divina Commedia* si possa chinare verso l'infanzia senza perdere se stessa ma, anzi, proprio in virtù della sua eccedenza di senso (Lollo, 2000, p. 420), abbia dato vita nella prima metà del Novecento a una pluralità di itinerari di mediazione del testo e abbia contribuito anche per questa via a formare generazioni di lettori consapevoli e motivate. Si tratta di un processo che ha interessato dapprima l'alfabetizzazione popolare con un suo andamento dinamico ma sostanzialmente omogeneo fino al secondo conflitto mondiale, mentre verso gli anni Cinquanta l'orizzonte Disney ha contribuito a orientare le reinterpretazioni della *Divina Commedia* nella direzione dell'intrattenimento. Topolino rappresenta dunque un punto d'arrivo ma anche una nuova partenza di un percorso tutt'altro che concluso in vista di successive riscritture possibili.

Notes

¹ A tal riguardo si fa riferimento agli studi elaborati da Anna Maria Bernardinis circa la nascita della letteratura giovanile nei diversi contesti europei. In riferimento alla Francia ella nomina proprio *Le avventure di Telemaco* di Fénelon perché ritiene che “per la prima volta l'autore si manifesta come educatore, utilizzando la letteratura in uno dei suoi generi classici, l'epica dell'odissea di viaggio, ed immettendo lo scolaro, anzi l'educando, considerato nella sua adolescenza psicologica e pratica, nel tessuto dell'opera, non solo come controfigura del protagonista, ma anche, e soprattutto, come destinatario del dialogo formativo”. Bernardinis A.M., Letteratura giovanile, (ad vocem), in Laeng M. (Ed.), *Enciclopedia pedagogica*, Brescia, La Scuola, 1994, col. 6721.

² Sul tema della formazione del lettore nel rapporto tra oralità e scrittura si può vedere l'inquadramento storico offerto da Cavallo R., Chartier R., *Storia della lettura nel mondo Occidentale*, Bari, Laterza, 2009. Invece si rinvia agli studi condotti da Giorgio Chiosso in riferimento al rapporto tra cultura scritta ed editoria scolastica. In particolare: Chiosso G. (Ed.), *Il libro per la scuola tra Sette e Ottocento*, Brescia, La Scuola, 2000; Chiosso G., *Alfabeti d'Italia*, Torino, Sei, 2011.

³ Surdi E., *Fantasia e buonsenso. Antonio Rubino nei periodici per ragazzi (1907-1941)*, Lecce, Pensa Multimedia, (in corso di stampa), pp. 22-23 e ripreso da Rubino A., *La Divina Commedia* in Id., *Vita, personaggi, racconti e leggende della mia terra*, manoscritto conservato dagli eredi e da Id., *Curriculum ridiculum* (1958): “A quattro anni, prima di saper leggere, recitavo già il canto terzo della Divina Commedia e fingevo di saper leggere ripetendo a memoria i versi stampati sotto le illustrazioni di Gustavo Doré, con grande meraviglia di tutti”. Cfr., Rubino A., “*Curriculum Ridiculum*” in Pallottino P. (Ed.), *La matita di zucchero: Antonio Rubino, conversazione con Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 15.

⁴ Per un inquadramento sulla storia del testo conosciuto come *La vispa Teresa*, (ma in realtà composto in origine con il titolo *La farfallotta* nel 1859 ed entrato a far parte dell'antologia *L'arpa della fanciullezza* a partire dal 1865) e sul ruolo esercitato dal testo poetico sulla formazione dei lettori bambini nel corso dell'Ottocento si rinvia a Lollo R., La poesia per l'infanzia nel secolo XIX, *History of education & children's literature*, 2006, n.1, pp. 231-266.

⁵ Il riferimento all'artista francese Gustave Doré è particolarmente importante poiché testimonia storicamente il ruolo centrale esercitato dall'immagine nel mediare l'apprendimento infantile circa i capolavori della letteratura. Le incisioni realizzate per *L'inferno* di Dante nel 1861 e la monumentale illustrazione della *Sacra Bibbia* nel 1866 hanno avuto un ruolo pervasivo nello strutturare l'immaginario e nel dare un volto a scenari e personaggi di fondamentale importanza nella cultura e nella spiritualità di tutti i tempi. L'illustrazione delle fiabe di Perrault, delle opere di Cervantes e di La Fontaine resero Doré un imprescindibile riferimento negli sviluppi dell'illustrazione per l'infanzia. Nel contempo si sottolinea l'importanza formativa dell'arte di Gustave Doré nella cultura dell'Ottocento destinata a modellare l'immaginario collettivo di svariate generazioni di bambini e di adulti. Se gli scenari dell'inferno dantesco di Doré hanno contribuito a orientare buona parte dell'arte illustrativa grottesca e surreale di Rubino di primo Novecento, una recente mostra sull'artista francese allestita al

Musée D'Orsay ben chiarisce e documenta i processi artistici generati da Doré nell'influenzare lo sviluppo di altri codici comunicativi e tra tutti si segnala la macchina dei sogni del cinema. Uno dei primi e più noti esperimenti di pellicole primo novecentesche è rappresentato dal celebre *Viaggio nella luna* di Georges Méliès del 1902 che indubbiamente presenta una chiara ripresa di diversi paesaggi danteschi abilmente resi nelle incisioni ottocentesche di Doré. Cfr., Kaenel P. (sous la direction de) *Catalogue officiel de l'exposition Gustave Doré - L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Musée D'Orsay, Flammarion, 2014. Questo percorso sull'influenza di Doré nell'immaginario collettivo ci può portare fino ai giorni nostri con le rivisitazioni narrative e illustrative per ragazzi del volume di Selznick B., *La straordinaria invenzione di Hugo Cabret*, Milano, Mondadori, 2007 e con la relativa trasposizione cinematografica. In queste opere il riferimento al regista Méliès e al suo *Viaggio nella luna* è esplicito, ma l'arte illustrativa risulta implicitamente debitrice a Doré e ai suoi paesaggi lunari confermando il lungo percorso sotterraneo di influenza rappresentativa che Doré continua a esercitare.

⁶ Vagliani P., *Rubino artista multimediale*, in Bertieri C. (Ed.), *Antonio Rubino: l'amico delle nuvole*, Sanremo, Comune di Sanremo, 1995, p. 10.

⁷ Su questo tema dell'alfabetizzazione popolare in età giolittiana si rinvia alle autorevoli ricerche contenute in: Chiosso G., *Alfabeti d'Italia*, Torino, Sei, 2011, pp. 21-57; Ghizzoni C., Polenghi S. (a cura di), *L'altra metà della scuola*, Torino, Sei, 2008.

⁸ Si può qui richiamare la ricerca sugli adattamenti per ragazzi in campo mitologico effettuata da Grandi W., *La musa bambina: la letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Unicopli, 2011.

⁹ Per un inquadramento su Dino Provenzal si rinvia a: Fava S., *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2004; Cantatore L., *Dino Provenzal*, in Chiosso G. & Sani R. (a cura di), *Dizionario biografico dell'educazione*, vol. II (L-Z), Milano, Editrice Bibliografica, 2013, pp. 375-376.

¹⁰ Tra i poemi omerici in particolare si segnalano: *Il paziente Odisseo* (1925); *Achille e Patroclo* (1926); *Il padre Enea* (1926).

¹¹ Per indicazioni dettagliate circa la fortuna del *Piccolo Dante* di Ugolini si rinvia alla scheda dell'opera riportata in Pazzaglia L. (Ed.), *Editrice La Scuola. 1904 – 2004. Catalogo storico*, Brescia, La Scuola Editrice, 2004, pp. 225-226. Nulla del genere è attribuibile alla riduzione della *Commedia* elaborata nel 1932 dalla poetessa e scrittrice Arpalice Cuman Pertile, già molto nota come autrice di fortunati testi scolastici, ma certamente non per *La vita di Dante e la Divina Commedia narrate ai piccoli italiani* che, nonostante fosse edita da un editore di prima grandezza come Bemporad, non aveva quegli elementi di originalità e di mediazione per l'infanzia da consentire una visibilità e longevità del testo come si verificò per le riduzioni di Provenzal e di Ugolini. Cuman Pertile, A., *La vita di Dante e la Divina Commedia narrate ai piccoli italiani*, Firenze, Bemporad, 1932. Per uno sguardo critico sull'opera si veda AA.VV., *Atti del Convegno - Arpalice Cuman Pertile marosticense scrittrice e poetessa per l'infanzia*, Marostica, Comune di Marostica, 1986, pp. 48 -60.

References

- AA.VV. (1986). *Atti del Convegno - Arpalice Cuman Pertile marosticense scrittrice e poetessa per l'infanzia*. Marostica: Comune di Marostica.
- Bernardinis, A.M. (1994). Letteratura giovanile. in M. Laeng (Ed.). *Enciclopedia pedagogica*. Brescia: La Scuola.
- Bertieri, C. (Ed.). (1995). *Antonio Rubino: l'amico delle nuvole*. Sanremo: Comune di Sanremo.
- Biagi, G. (1922). Prefazione a Fucini R. *Il ciuco di Melesecche*. Firenze: La Voce.
- Cavallo, R. Chartier, R. (2009). *Storia della lettura nel mondo Occidentale*, Bari: Laterza.
- Cantatore, L. (2013). Dino Provenzal, in Chiosso G. & Sani R. (Eds.), *Dizionario biografico dell'educazione*, vol. II (L-Z). Milano: Editrice Bibliografica, 375-376.
- Cantoni Orvieto, L. (1911). *Storie della storia del mondo*. Firenze: Bemporad.
- Chiosso, G. (Ed.). (2000). *Il libro per la scuola tra Sette e Ottocento*, Brescia: La Scuola.
- Chiosso, G. (2011). *Alfabeti d'Italia*, Torino: Sei.
- Cuman Pertile, A. (1932). *La vita di Dante e la Divina Commedia narrate ai piccoli italiani*. Firenze: Bemporad.
- Faeti, A. (2010). *La prateria degli asfodeli*. Bologna : Bononia University Press.
- Fava, S. (2004). *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*. Milano: Vita e Pensiero.
- Fenelon, S. (1982). *Le avventure di Telemaco*. Marocco G. (Ed.). Napoli: Guida Ed.
- Ghizzoni, C., Polenghi, S. (Eds.) (2008). *L'altra metà della scuola*, Torino: Sei.
- Grandi, W. (2011). *La musa bambina: la letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*. Milano: Unicopli.
- Kaenel, P. (Ed.). (2014). *Catalogue officiel de l'exposition Gustave Doré - L'imaginaire au pouvoir*. Paris: Musée D'Orsay, Flammarion.

- Janni, E. (1921). *In piccoletta barca. Libro della prima conoscenza di Dante*. Milano: Alpes.
- Lollo, R., (2000), Lo spazio del leggere come crocevia di relazioni. *Studium Educationis*, 3, 419-428.
- Lollo, R. (2006). La poesia per l'infanzia nel secolo XIX. *History of education & children's literature (HECL)*, 1, 1, 231-266.
- Lollo, R. (2013). Gherardo Ugolini. In Chiosso G.& Sani R. (Eds.), *Dizionario biografico dell'educazione*, vol. II (L-Z). Milano: Editrice Bibliografica, 610-611.
- Martina, G. (1949 -1950, Ottobre - Marzo). L'inferno di Topolino. *Topolino*. 7, pp. 3-15, (12), pp. 503-515.
- Pallottino, P. (Ed.). (1978). *La matita di zuccherò: Antonio Rubino, conversazione con Federico Fellini*. Bologna: Cappelli.
- Pancera, C. (1991). *Il pensiero educativo di Fénelon*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pazzaglia, L. (Ed.). (2004). *Editrice La Scuola. 1904 – 2004. Catalogo storico*. Brescia: La Scuola Editrice, 225-226.
- Perodi, E. (1892). *Le novelle della nonna*. Roma: Perino.
- Provenzal, D. (1922). *Il Dante dei Piccoli*. Firenze: La Voce.
- Provenzal, D. (1931). *Il Dante dei Piccoli*. Torino: Sei.
- Provenzal, D. (1950). *Il Dante dei Piccoli*. Torino: Paravia.
- Sailer, L. (1859). *L'Arpa della fanciullezza*. Milano: Agnelli.
- Selznick, B. (2007). *La straordinaria invenzione di Hugo Cabret*. Milano: Mondadori.
- Surdi, E. (in corso di stampa). *Fantasia e buonsenso. Antonio Rubino nei periodici per ragazzi (1907-1941)*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Ugolini, G. (1928). *Il piccolo Dante*. Brescia: La Scuola.

Sabrina Fava is assistant professor of History of Education at the Faculty of Education of the Catholic University of the Sacred Heart. She is teaching "Children's Literature" and "History of reading and Children's Literature" at Milan, "Children's Literature" and "History of educative systems" at Brescia. She is member of the scientific board of the international review "History of Education and Children's Literature". She develops her academic research in the following scientific fields: History of Children's Literature; History of Children's Publishers; Reading Education; History of Women's Education. Among her research : *Emilia Formigini Santamaria. Dagli studi storici alla letteratura per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 2002; *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2004; *Dal "Corriere dei Piccoli" Giana Anguissola scrittrice per ragazzi*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.

Sabrina Fava è ricercatrice di Storia della Pedagogia presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Insegna "Letteratura per l'infanzia" e "Storia della lettura e della letteratura per l'età evolutiva" a Milano, "Letteratura per l'infanzia" e Storia dei sistemi educativi e formativi" a Brescia. È membro del comitato scientifico della rivista internazionale "History of Education and Children's Literature". Sviluppa le sue ricerche principalmente nei seguenti ambiti: Storia della letteratura per l'infanzia; Storia dell'editoria per ragazzi; Educazione alla lettura; Storia femminile dell'educazione. Tra le sue ricerche si segnalano: *Emilia Formigini Santamaria. Dagli studi storici alla letteratura per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 2002; *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2004; *Dal "Corriere dei Piccoli" Giana Anguissola scrittrice per ragazzi*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.