

Per un'idea di infanzia (e dell'età adulta): immagini del bambino nella narrativa europea dell'Ottocento

Daniela Marcheschi
Fondazione Nazionale Carlo Collodi

Abstract

Il bambino come incarnazione di una libertà nuova a cui aspira l'uomo dell'Ottocento. Alla luce di tale evidenza, a partire dal valore nuovo che Rousseau attribuisce all'educazione del bambino e dalla creazione, da parte di Hugo, del personaggio di Gavroche, «gamin de Paris», birichino o ragazzo di strada autonomo e sovversivo, ma innocente e libero, sono qui analizzate diverse immagini o figure trasgressive del bambino nella narrativa europea dell'Ottocento: da Twain alla Sand, da Flaubert a Dickens, da Andersen a Collodi e al suo immortale, monello per eccellenza, Pinocchio.

Parole chiave

Bambino, ragazzo di strada, Pinocchio, sovversione, tradizione umoristica

Contatti

daniela.marcheschi@alice.it

1. Il bambino e l'educazione naturale in Jean-Jacques Rousseau¹

È noto che, grazie a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e alla sua riflessione filosofica, nell'Europa moderna si forma un'immagine nuova del bambino e dell'infanzia destinata ad avere una profonda influenza sulla cultura – non solo pedagogica e letteraria – successiva. Rousseau riconosceva infatti il diritto del bambino ad essere tale, a crescere nella libertà e nell'indipendenza vivendo gioioso e forte all'aria aperta, a formarsi attraverso la propria esperienza nel contatto immediato o nello scontro con le cose, «mentre l'attività riflessiva, il ricorso ai concetti saranno sollecitati più tardi», quando «potrà dominarli in modo attivo», come ha notato Jean Starobinski (1036). Il bambino andava, in breve, trattato da bambino; non solo, ma diventava anche un valore in sé, un essere umano da assecondare nella sua maturazione quanto all'insieme delle facoltà conoscitive e pratiche cui era inclinato dalla Natura.

Secondo Rousseau il primo fondamento del processo educativo consisteva nel porre un argine all'influenza sul bambino della società, ovvero degli adulti, per impedire che le passioni e le sovrastrutture errate lo corrompessero per sempre. Ritenendo che solo i selvaggi fossero liberi, sani, buoni e felici, nell'opuscolo *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini* [*Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*, 1754],² il filosofo ginevrino aveva non a caso avanzato l'idea di un «état de nature», ossia uno stato di natura nel senso di una condizione originaria in cui l'uomo

¹ Riproponiamo qui – con alcune essenziali aggiunte bibliografiche (fra parentesi quadre) – il testo integrale della prolusione per il Convegno *A Letteratura e as Artes em torno da Criança* [*La Letteratura e le Arti intorno al bambino*, Università di Madeira, 27-29 ottobre 2005], una cui breve parte è variamente confluita nel saggio *In Italia con Collodi e i suoi amici. Un'idea di infanzia*.

² In versione italiana in Jean-Jacques Rousseau, *Opere*.

non era guastato in alcun modo giacché soggetto solo alla Natura. Un simile stato di natura – una situazione ipotetica, perché tale condizione naturale perduta non si può ritrovare – era opposto allo stato di socialità o dell'uomo civilizzato, corrotto da esigenze smodate, da impulsi coercitivi e di dominio, dalle istituzioni autoritarie; e concretamente induceva a presupporre che gli uomini delle origini avessero al contrario goduto di una condizione contrassegnata da pochi bisogni e desideri, dall'indipendenza e dall'autosufficienza, per un rapporto senza mediazioni con il mondo. L'essere umano avrebbe insomma condotto una vita perlopiù animale, con il suo corpo robusto e agile, coi sensi esercitati e poca o nessuna attività intellettuale. Nel 1762, nella sua celebre opera *Emilio o dell'educazione* [*Emile ou de l'Éducation*], Rousseau proponeva un'educazione naturale in obbedienza alla natura psichica del fanciullo e dichiarava pertanto che la sola abitudine che si doveva lasciar prendere al bambino era quella di non prenderne nessuna, perché lo scopo ultimo dell'educazione era quello di creare una coscienza libera. Per giunta, una simile formazione del fanciullo avrebbe di necessità dovuto implicare la contemporanea auto-formazione dell'adulto. Il bambino – libero di muoversi e in contatto diretto con le cose attraverso i sensi nella scoperta del mondo – si sarebbe formato attraverso la propria esperienza, dal momento che la Natura, così come la concepiva il pensatore ginevrino, è il precettore migliore. L'attività manuale e l'indipendenza del lavoro artigianale erano poi da lui particolarmente esaltate come una sorta di arrivo-ritorno a certe caratteristiche di autosufficienza e libertà dello stato di natura; e così Emilio concluderà la sua educazione e maturazione diventando falegname. Non è allora un caso che, nelle *Avventure di Pinocchio* (1883), il padre Geppetto sia un falegname e che Pinocchio giunga alla fine delle sue mirabolanti avventure comprendendo e accettando la dura realtà, ma anche la forza liberatoria, del lavoro. Pinocchio, in cui Luigi Volpicelli ha visto una sorta di anti-Emilio, giacché è l'amore per Geppetto e la Fata che finisce con l'educarlo più della ragione (Volpicelli 42), è per altri versi erede autentico del celebre protagonista dell'*Emilio* di Rousseau e del simbolo di libertà che questo rappresentò per tanto Ottocento. Il burattino-bambino Pinocchio – come l'uomo all'irrecuperabile stato di natura – viaggia a piedi (nel libro V dell'*Emilio* se ne fa l'elogio), ha scarsi, essenziali, bisogni, vive *en plein air* come Tom Sawyer, cerca la libertà e l'indipendenza, e ha, per l'appunto, una vita perlopiù animale: è forte, agile, va «a salti come una lepre» o corre «come un barbero» ecc. Carlo Collodi (pseudonimo di Carlo Lorenzini, 1826-1890) riconosce pertanto al suo personaggio quel «diritto di essere bambino», di cui abbiamo parlato in precedenza, ovvero di formarsi attraverso la propria esperienza senza costrizione alcuna. Del resto, lo ribadiamo, l'*Emilio* era diventato nell'Ottocento «un simbolo di libertà per il pubblico borghese», che non poteva non apprezzare in esso l'esaltazione della Natura (cfr. Blazina 534). Nemmeno Sigmund Freud se ne sarebbe dimenticato...

2. Victor Hugo e il «gamin de Paris» Gavroche

Ben presto, grazie a Victor Hugo (1802–1885) e al successo dei suoi *Miserabili* [*Les Misérables*] editi nel 1862, nell'immaginario o nella cultura liberale più avanzata l'idea del fanciullo autonomo di Rousseau confluisce in quella del «gamin de Paris»: ossia il birichino o monello di Parigi, libero, avverso ai borghesi, povero, innocente. Figlio autentico della città moderna, personaggio tipicamente parigino, Gavroche [su Gavroche cfr. anche Vargas Llosa 99 e *passim*], la cui età è di 11-12 anni, ha un grande cuore – è una «petite grande âme», come scrive Hugo –; è allegro, indipendente e autosufficiente. Gavroche è addirittura eroico: muore cantando, mentre, incurante del pericolo, lascia la sua barricata

per recuperare le pallottole dalle cartucchiere dei soldati morti; cade anzi con un'aria di sfida verso la Guardia Nazionale appostata davanti alla barricata dove si trovano riuniti dalla sorte alcuni grandi protagonisti dei *Miserabili* come Jean Valjean, Javert e il giovane Marius. Gavroche, perfetto birichino, fuma la pipa (come faranno Tom Sawyer e lo scimmiettino Pipi), frequenta le bettole, conosce ladri e prostitute, ma resta mondo dalla colpa perché fanciullo.

Non per nulla, anche Carlo Collodi farà più volte l'elogio del «ragazzo», pronto a «fischiare un codino conosciuto» o a «rompere le finestre a qualche reazionario» (Collodi, *Opere* 673-674)³ e sempre alle prese con la fame. Grazie a Collodi, nel «giornalismo umoristico» o letteratura comico-umoristica e nella cultura risorgimentale italiana più aperta, quel ragazzo che schernisce, motteggia, ride irriverente dei valori della società borghese incapace di schiacciarlo in quanto è non adulto, diventa il «discendente diretto del genovese Balilla» (ivi 179-188), dunque un personaggio collettivo e ideale, in grado di combattere contro l'oppressione straniera, il dispotismo, l'ingiustizia. D'altra parte i «Martinitt», gli orfanelli milanesi, durante l'insurrezione contro gli Austriaci non avevano fatto i portaordini fra una barricata e l'altra, nelle Cinque Giornate di Milano del marzo 1848? [Cfr. *I Martinitt alle 5 giornate di Milano* e Isnenghi 62.] Facile comunque riconoscere in questo ragazzo di strada il Pinocchio che comincia in modo insolente a irridere il padre Geppetto, dall'antiquata parrucca gialla, quand'egli non ha ancora finito di fabbricarlo o, all'opposto, quello che ha ad esempio la nobiltà d'animo – da piccolo eroe – di chiedere a Mangiafoco la grazia per Arlecchino, oppure di tacere la frode che il cane Melampo ordiva con le faine ai danni del padrone.

D'altronde, di contro a Gavroche troviamo in una parte dei *Miserabili* un'altra incarnazione dell'infanzia: la piccola Cosette, tempestate di bòtte, trattata senza pietà e «prigioniera» della «tela di ragno» degli avidi e snaturati Thénardier. «Passiva» e spesso «tremante», Cosette ha otto anni soltanto, ma medita «con l'aria lugubre d'una vecchia» (vol. I, 432 e ss.); ed è il simbolo dell'infanzia negata e sfruttata, cioè di una delle ferite sociali più atroci del mondo fra prima e seconda rivoluzione industriale, per non dire anche di oggi. Cosette è obbligata a salire, scendere, lavare, spazzolare, fregare, scopare, correre, faticare, ansare, smuovere oggetti pesanti come Cenerentola: ma la favola non è realtà, e la realtà è senza favola... Cosette incarna in breve quell'«atrofia dell'infanzia nelle tenebre», forma della «dannazione sociale», «con la degradazione dell'uomo nel proletariato, la decadenza della donna nella fame», che Hugo intendeva denunciare nella sua opera monumentale fin dall'epigrafe posta in apertura, da cui sono tratte proprio le citazioni poco sopra.

Possiamo forse dire che solo grazie alla fortuna delle opere di Charles Dickens (1812-1870) e ai *Miserabili* l'infanzia esce dall'ombra, e l'infelicità infantile diventa un peso insopportabile. La morte infantile di Gavroche è una pagina ricca di *pathos*, perché nel XIX secolo la morte dei bambini, prima a lungo accettata quando non addirittura causata, «è diventata assolutamente intollerabile» (Ariès, *Infanzia* 441). Inoltre, se Cosette è la bambina rimasta orfana per crudeltà del fato, quindi senza tutela e sola, Gavroche è il bambino non amato, quindi abbandonato. Nell'Ottocento industriale lo sfruttamento e l'abbandono dei bambini erano del resto frequenti; e Victor Hugo arriva addirittura a fornire delle statistiche (vol. II, 659-681) – in particolare sui piccoli vagabondi o bambini senza domicilio, che si muovevano in Francia spesso in gruppi anche molto ampi – accusando la «vecchia monarchia» di «incoraggiare» il drammatico fenomeno. Era poi

³ Le citazioni sono tratte dall'articolo *Il ragazzino* uscito anonimo nel «Lampione» del 3 marzo 1849; ma cfr. ad esempio anche *Il ragazzino di strada*, da cui è tolta la citazione che segue qualche riga sotto. I testi sono ora raccolti in Collodi, *Opere*.

una piaga anche il lavoro minorile, e basti pensare che si lavorava più di 12 ore, senza differenze di età e di sesso: non a caso una delle battaglie politiche del 1848 fu volta ad introdurre la giornata lavorativa di dieci ore.

Quanto all'Italia, nonostante la Legge Coppino per l'istruzione obbligatoria del 1877, solo nel 1886 si riuscì almeno a stabilire per legge (la n. 3657, dell'11 febbraio 1886) che i bambini sotto i nove anni non dovessero essere utilizzati nel mercato del lavoro. Inutile precisare che si trattò di una legge ampiamente inapplicata (Merli, 212 e ss.).

Parigi stessa pullulava di bambini di strada, e Hugo ne parla estesamente nel libro I della Parte III dei *Miserabili*, offrendone quella che nella tradizione della letteratura comico-umoristica e della «presse humoristique», nata nel 1830, era una vera e propria «Fisiologia», ovvero la descrizione ironica e satirica di un tipo sociale. Il «gaio» bambino di strada ha fra i sette e i tredici anni (come Pinocchio o lo scimmiettino Pipì), vive in gruppi, gironzola per le strade e «non mangia tutti i giorni e va a teatro, se gli garba tutte le sere». Non ha scarpe ai piedi, non ha un tetto sul capo e alloggia all'aria aperta, non ha la camicia indosso e porta «un vecchio paio di calzoncini del padre che gli scendono oltre i talloni, un vecchio cappello di qualche altro papà che gli ricopre le orecchie, una sola bretella di stoffa gialla, corre, spia, questua, perde tempo, fuma la pipa». Non solo, ma «bestemmia come un dannato, frequenta la bettola, conosce dei ladri, dà del tu a delle prostitute, parla in gergo, canta canzoni oscene, e non ha nulla di cattivo nel cuore». Al contrario, «ha nell'anima una perla, l'innocenza; e le perle non si sciolgono nel fango. Finché l'uomo è fanciullo, Dio vuole che sia innocente» (vol. II, 659). Gavroche è uno dei figli spirituali di Rousseau: libero, povero, vagabondo, selvatico, innocente, insomma allo stato di natura di contro e dentro la metropoli moderna, che nella sua dismisura è l'insegna medesima dello stato dell'uomo civilizzato. Nel 1848 la capitale della Francia superava il milione di abitanti in un processo di espansione e accrescimento rapidi (agli inizi del XIX secolo aveva 500.000 mila abitanti circa; nel 1914 saranno 3.500.000) per l'attrazione esercitata principalmente sui contadini del bacino parigino e sulla gente di Normandia, dell'est e del centro del paese (cfr. Benjamin, *Parigi capitale del XX secolo e I «Passages» di Parigi*). Non per nulla «il birichino di Parigi è il nano della gigantessa» (Hugo, vol. II, 660), la capitale appunto, e alla casa e alla mamma «preferisce la strada, perché vi trova la libertà»; inoltre, pronto a diventar monello, ha «i suoi giuochi particolari, delle birichinate tutte sue proprie al cui fondo è sempre l'avversione per i borghesi» (*ibidem*).

È del resto Walter Benjamin a osservare che Parigi era la città della classe media per eccellenza, connotata dal conservatorismo sociale e politico, e che vi dominava lo strapotere dell'alta finanza, di cui racconta Balzac in tanti suoi romanzi. La città – nel periodo della monarchia di Luigi Filippo – aveva visto l'impoverimento progressivo dei quartieri del centro, tanto che nel 1848, a causa dell'estrema povertà, ben i 2/3 della popolazione parigina non erano soggetti al pagamento delle imposte: ciò spiega la grande partecipazione popolare ai moti rivoluzionari del febbraio di quell'anno. Hugo stesso sarà eletto deputato alla nuova Costituente e ben presto si opporrà a Luigi Napoleone contro cui, nel 1852, scriverà in esilio a Bruxelles il celebre pamphlet *Napoléon le petit*, divenendo l'idolo della sinistra repubblicana. Le pagine dei *Miserabili* dedicate al «birichino» formano un insieme armonico con quelle su Parigi, la città che «non ha limiti», è fatta di «coraggio», «temerarietà», «progresso» tanto che «i fumi dei suoi tetti sono le idee dell'universo» e il suo popolo è pronto a ricevere la «luce» dell'«ideale» e della «verità» (vol. II, 676-679). Allora Gavroche, che vive dentro l'elefante, simbolo stesso di Parigi, e ne è figlio, può essere il «filosofo del diciannovesimo secolo», altro personaggio ideale e reale in quanto precisamente 'collettivo': popolo e voce dei «miserabili» nella capitale del lusso e della moda. Se, come riteneva Benjamin, il *flâneur* è ancora sulla soglia sia della

grande città sia della classe borghese, il birichino-monello ne rappresenta l'antitesi: è fuori della classe borghese, del mercato, ma è dentro la città, è la città.

3. Il ragazzo di strada – «Rabelais enfant», ovvero sovversione e tradizione umoristica

Hugo dice però anche altro del birichino: egli «sbalordisce il bottegaio con la sua matta risata», «schiamazza, motteggia, schernisce [...] estrae l'allegria dall'immondizia [...] sogghigna e morde, fischia e canta, acclama e colma d'improperi [...]. Il birichino è Rabelais fanciullo» (vol. II, 661-662). E questo «Rabelais enfant» (ricordato anche in Camerini 169), pronto a irridere tutto e tutti, con una carica di sovversione 'carnevalesca' che risulta incontenibile tanto è potente, non è ricordato invano. Si tratta di un vero e proprio nume della tradizione comico-umoristica, così come questa si era codificata ed era praticata nell'Ottocento (cfr. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, XII-LXII) sui «petits journaux» e non solo. Fogli di costume, critica sociale e politica, i giornali satirici avevano i nomi più buffi – «La Caricature» (1830), «Le Charivari» (1832), «Robert Macaire» (1839), «Le Journal pour Rire» (1849) ecc. – ma fondatori o collaboratori formidabili, come ad esempio Philipon, Daumier, Gavarni e Grandville. Quanto alla letteratura comico-umoristica, Balzac fu tra l'altro un interprete eccelso del genere delle «fisiologie»: basti pensare alla sua celebre *Fisiologia del Matrimonio* [*La Physiologie du Mariage*], che, pubblicata nel 1829, ebbe fortuna e tanto influenzò anche gli scritti del giovane Lorenzini-Collodi; lo stesso si può dire dell'altrettanto giovane Baudelaire dei brillanti *Salons*, in specie del *Salon caricatural* del 1846, pubblicato a Parigi da Charpentier. Nella tradizione e negli stili dell'umorismo confluivano il modello ispirato alla scrittura narrativa di Sterne (parodia, registri verbali plurimi, citazioni e inserti meta-narrativi, digressioni, enumerazioni facete, ricorso all'epigramma, ritagli di silhouettes, ironia fino all'assurdo ecc.), un'ottica giocosa, comico-parodica appunto, e il magistero ironico e paradossale di altri autori come Diderot, Swift, Rabelais, Merlin Cocai, Petronio, Luciano, andando a ritroso lungo la genealogia di esempi fornita nel 1854, con *Le Figlie del Fuoco* [*Les Filles du Feu*], da Gérard de Nerval (1808-1855), proprio uno degli amici del celebre «cenacolo» di Hugo. La stampa e la letteratura comico-umoristica – accadrà lo stesso anche in Italia, e Collodi ne sarà protagonista straordinario e maestro – satireggiavano, criticavano, mettevano in caricatura tipi sociali della moderna classe borghese, personaggi della politica o figure istituzionali: in breve, ogni sorta di espressione del conservatorismo del tempo. Non a caso Hugo, ancora nello stesso capitoletto (Parte III, libro I, III) dei *Miserabili*, dice del birichino che si «meraviglia poco, si sgomenta ancora meno, canzona le superstizioni, sgonfia le esagerazioni, sbugiarda i misteri, mostra la lingua agli spiriti, spoetizza i saccenti e introduce la caricatura nelle iperboli epiche». E non «perché egli sia prosaico, tutt'altro, ma sostituisce la visione solenne con la fantasmagoria burlesca». Il birichino «ironico ed insolente», desidera sempre due cose senza riuscire ad ottenerle: «rovesciare il governo e farsi cucire i calzoni» (vol. II, 670).

Del resto già Jean de La Bruyère (1645-1696) aveva osservato che i «fanciulli non hanno né passato né avvenire; e, cosa che a noi non capita spesso, gioiscono del presente» (*Caratteri* § 51); in aggiunta all'altra annotazione che i «bambini sono altezzosi, sprezzanti, collerici, invidiosi, curiosi, interessati, pigri, volubili, pavidi, intemperanti, bugiardi, finti; ridono e piangono con facilità; hanno gioie smodate e amare afflizioni per inezie; non vogliono soffrire fisicamente, e piace loro far soffrire: sono già uomini» (§ 50). Singolare mescolanza di bambino e uomo esperto, il birichino, eppure non adulto:

per questo, lo ripetiamo, «la macina dell'ordine sociale» non riesce a schiacciarlo. Allora si salva e trionfa la potenza del suo diletto, del suo scherno. Hugo ribadisce non a caso il legame fra il birichino – folle fino alla saggezza e «figlio dell'ideale» (vol. II, 672) – e la critica irridente della società organizzata; come egli rappresenti la libertà dell'individuo non inquadrato: «Tutta la monarchia è nell'alocco e tutta l'anarchia è nel birichino», capace di ridere, farsi beffe e agire contro «Pregiudizio, Abuso, Ignominia, Oppressione, Iniquità, Dispotismo, Ingiustizia, Fanatismo, Tirannia» (662).

Una volta appurata l'origine democratica di una simile «fisiologia» del birichino, ecco saldato il patto fra infanzia e sovversione! L'infanzia è dunque tutt'altro che il mito regressivo, decadente, della fine Ottocento e degli inizi del Novecento, per intendersi quello incarnato in particolare dal «fanciullino» dell'omonimo testo di poetica di Giovanni Pascoli (1855 - 1912):⁴ colui che vede ciò che gli adulti non vedono, che trasale per nulla, che ha una sensibilità acuita e continua a parlare dentro il poeta, l'unico adulto in grado di intenderlo ancora.

4. Come le parole «gamin» e «enfant», «birichino» o «monello» e «bambino» diventano sinonimi

La parola «gamin» («birichino» o «monello», lo ripetiamo) fece la sua prima apparizione nella letteratura quando fu pubblicato dal solito Hugo, nel 1834, l'opuscolo dal titolo *Claude Gueux*. In quest'opera l'autore disegnava il tragico percorso di un uomo dalla miseria alla ghigliottina, entro una società spietata che travolge spesso e volentieri vittime innocenti. Nei *Misteri di Parigi* [*Les Mystères de Paris*], editi nel 1842 a Bruxelles, compare ovviamente il ragazzo criminale, che non è però «gamin»: si tratta di Tortillard, figlio di un locandiere disonesto, un ragazzo cinico, malvagio – crudele fino al sadismo tanto da torturare il Maestro di scuola – e più simile a certi giovanissimi delinquenti dell'orribile sfruttatore Fagin nell'*Oliver Twist* (1837-1838) di Dickens. Al contrario, Gavroche – anche lui figlio di un taverniere perfido e corrotto, il Thénardier – ha senso della giustizia e l'animo buono tanto da aiutare i bambini più piccoli, deboli, affamati, soli e respinti dalla società. Gavroche è un eroe positivo, come lo sarà Pinocchio, sempre di cuore e generoso, giova ribadirlo; e Pinocchio è stretto parente di un'altra creatura collodiana, che abbiamo già menzionato: quel «ragazzo di strada» dalla natura libera e trasgressiva, dallo spirito selvatico irriducibile, che lo scrittore fiorentino tornava a disegnare anche nelle figurine di *Occhi e Nasi*. Non è un caso che nella lingua francese di oggi «gavroche» sia sostantivo maschile e aggettivo, per indicare il monello o birichino burlone, ma spirituale. Ciò che conta rilevare, comunque, è che in un contesto come quello che abbiamo delineato il termine «gamin» o birichino e il termine «enfant» o ragazzo, bambino, sono perfetti sinonimi. Il bambino – maschio, si intende – è elemento di per sé dirompente l'ordine costituito, appunto quel ragazzo «rivoluzionario per essenza» di cui scriveva Collodi, come abbiamo già accennato, nel 1849.

George Sand (1804-1876) si diceva e chiamava con piacere «enfant», per gli aspetti di gioco, di buffoneria, travestitismo e trasgressione della sua giovinezza, narrati nella *Storia della mia vita* [*Histoire de ma vie*], pubblicata per la prima volta nel foglio «La Presse», fra il 5 ottobre del 1854 e il 17 agosto del 1855. La Sand – all'età di cinquanta anni – amava

⁴ Il *Fanciullino* uscì nel 1897 nel «Marzocco» con il titolo *Pensieri sull'Arte poetica*; in una seconda stesura, con il titolo *Miei pensieri di varia umanità*, a Messina, presso Vincenzo Muglia, nel 1903 e, in forma definitiva, nel volume *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1907. Tra le fonti erano com'è noto gli *Etudes sur l'Enfance* di James Sully.

aggiungere: «Sono esattamente come ero allora» (12) e «è necessario che mi soccorra l'allegria» (43). Anche nella Sand appare dunque rilevante la saldatura fra bambino e scherzo, fra allegria e burla delle convenzioni sociali, fra infanzia e indipendenza, fra libertà e ribellione all'autorità. Quando, negli anni 1817-1820, è in convento per completarvi la propria educazione, è inclusa fra «des diables» e per pura irrisione non manca di scrivere confessioni parodiche e canzonatorie della religione: «J'ai dormi au catéchisme et j'ai ronflé à la messe [...]. C'est ma faute, ma faute» ecc. (Maurois 42-43). In breve si esercita scrivendo secondo il più consolidato genere della tradizione comico-umoristica: quello parodico, per la precisione! Nel 1821 è «illuminata» dall'*Emilio* di Rousseau, che paragona a Mozart e nel 1831 vivrà «gaiement au milieu des baïonnettes», divertendosi di tutto questo. Non dimentichiamo che il «gamin» – principalmente maschio, lo ripetiamo, sebbene Hugo dica che fra i birichini vi sono anche alcune bambine – partecipa alla Rivoluzione di luglio. È d'altronde nel 1830-1831 che nasce il mito del «piccolo eroe», di cui proprio in quel periodo celebra l'epopea il famosissimo quadro di Delacroix, *La Libertà che guida il popolo* [*La Liberté suivant le peuple*]. Di piccoli eroi sarà poi stracolma la letteratura per ragazzi, e anche Pinocchio lo sarà, quando conduce il padre a nuoto fuori dalle fauci del terribile pesce-cane ad esempio, come lo saranno molti personaggi di *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis (1846-1908) o dei *Ragazzi della Via Pál* (1907) – l'opera di Ferenc Molnár (1878-1952), il cui triste finale appare una sorta di premonizione di quanto avverrà nella I Guerra Mondiale, dove i ragazzi cesseranno di esserlo per diventare carne da macello: basti pensare ai nostri «Ragazzi del '99»... In corrispondenza con Giuseppe Mazzini, più tardi la Sand nutrirà grandi simpatie per Louis Blanc e diventerà la «Musa» della rivoluzione del 1848 (Maurois 122-123). Non meraviglia allora che al de Musset, il quale dichiara d'amarla «comme un enfant», la Sand dedichi *Lélia*, pubblicato in quel periodo, scrivendo di suo pugno sul primo volume: «A Monsieur mon gamin d'Alfred, George» (Maurois 187-188).

5. Flaubert e «Le Garçon»

Gustave Flaubert (1821-1880), per parte sua, legge con passione il *Don Quichotte*, un altro testo esemplare, con il *Gargantua et Pantagruel* di François Rabelais, della tradizione comico-umoristica; e del capolavoro di Cervantes – in una lettera a Louise Colet del 12 giugno 1852 – confessa: «Je [y] retrouve toutes mes origines». Non per nulla, in un'altra lettera giovanile del 13 settembre 1838 a Ernest Chevalier, aveva significativamente scritto: «Vraiment, je n'estime profondément que deux hommes, Rabelais et Byron, les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire à la face. Quelle immense position que celle d'un homme ainsi placé devant le monde» (cfr. in merito Dumesnil 58, 72; per gli altri riferimenti e notizie dati in questo paragrafo rimandiamo anche alle pp. 89, 90-93). Dalle parole di apprezzamento, Flaubert decide di passare ai fatti e nel 1839 inizia un saggio su Rabelais; pochi anni dopo inventerà addirittura un personaggio immaginario, «Le Garçon», a cui attribuirà una personalità completa, come testimoniano i Goncourt: una forza erculeo, la capacità di gesticolare come un automa e di ridere con una risata stridula e a scatti. Ancora nel 1874, viaggiando in Normandia per raccogliere materiale in merito a *Bouvard et Pécuchet*, nelle mentite spoglie di «Le Garçon», Flaubert rallegrerà con le sue facezie e le sue crasse risate i compagni di viaggio. «Le Garçon» è un'astrazione «rabelaisienne» – una sorta di ibrido, prodotto da Gargantua e Panurge messi insieme – creata per ridicolizzare il romanticismo, per la demolizione di certa sua filosofia e del mondo intero, osserveranno i Goncourt nel loro *Journal* il 10 aprile 1860. Infatti «Le Garçon» ha tutte le manie

complicate da ogni sorta di sciocchezza borghese e, personaggio collettivo e generico anch'esso, scrive poesie, è specializzato nelle parodie, ha un Hotel des Farces dove si fa la Festa della Merda e via discorrendo: uno spirito burlone, insomma, e, per parte sua, così si manterrà lo stesso Flaubert durante tutta la vita. Il medesimo spirito dissacrante e ironico del *Dizionario dei luoghi comuni* [*Dictionnaire des Idées reçues*] è figlio di simili scelte culturali e di tali atteggiamenti, tant'è che l'idea di progettare quest'opera era già vecchia nel settembre del 1850! (Cfr. Flaubert, *Carnets de travail*, 71.) «Le Garçon» è parte integrante di Flaubert, uno dei suoi stessi volti, e così importante che egli manterrà sempre viva dentro di sé la tensione della ricerca, la curiosità di conoscere senza porsi confini, quella curiosità aperta alle cose più disparate propria dell'infanzia e testimoniata dalla straordinaria ricchezza dei suoi *Carnets* – quei taccuini straripanti di osservazioni, informazioni, riflessioni serie, annotazioni erudite, ma anche pieni di battute fulminanti, di aforismi, di motti arguti e facezie: un vero e proprio trionfo dell'eteroclitico, in linea con la tradizione comico-umoristica, oppure, come ritiene Pierre-Marc de Biasi, un modo per «réintroduire la liberté du rêve» attraverso le ricerche documentarie per la stesura dei suoi libri (cfr. Biasi 11).

Il ragazzo di strada o il ragazzo *tout court* – per la sua stessa povertà in un mondo di pochi ricchi e privilegiati, per la sua stessa sensibilità in un mondo cinico, incapace di sentimento autentico ma incline al sentimentalismo che ne è la falsificazione ipocrita e caricaturale – è comunque in uno stato di minorità. Per tutto questo il ragazzo è pronto al rovesciamento carnevalesco (nel senso di Michail Bachtin) della comune razionalità, del comune 'ordine' di pensiero e di vita, attraverso l'ilarità, l'aggressione comico-satirica, il grottesco. Del riso beffardo non per niente parlerà nel 1848 Charles Baudelaire (1821-1867) nel saggio *Dell'essenza del riso* [*De l'essence du rire*], in cui fruttuoso seguito ha la constatazione, già presente in Hugo, che riso e pianto sono «figli della sofferenza» e che il primo in particolare «è legato intimamente all'evento di un'antica caduta, di una degradazione fisica e morale» (Baudelaire, *Scritti sull'arte* 141) [Quanto al riso in Baudelaire, si veda ora anche Marcheschi, *Introduzione a L'umorismo* di Luigi Pirandello, XXV].

A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento il ragazzo, il bambino, il birichino, il monello, sono dunque in modo interscambiabile l'incarnazione stessa della libertà d'espressione e realizzazione, della satira di una cultura conservatrice, di ottusi valori sociali, di una troppo stanca politica borghese. È lo stato nascente di una rinnovata società libera e felice della propria libertà, con uno slancio utopico straordinario. Il fanciullo sapiente nella sua ironica e scanzonata allegrezza è il paradosso di un mondo dove l'adulto è conformista, reativo, pauroso, impotente, incapace di progettare il mondo, come vorrebbe invece la grande cultura da Victor Hugo – e prima ancora da Rousseau – in poi. Il ragazzo è il nuovo che avanza – si pensi al rapporto di Gavroche con Parigi –; è una classe informe, quella dei poveri e degli oppressi, che preme alle porte della storia; ma è anche l'infanzia in sé che chiede il suo pieno riconoscimento in quel secolo e che rivendica identità e dignità con forza inaudita. In questa infanzia l'innocenza è pur sempre unita alla monelleria, alla possibilità di trasgressione: e ciò potrebbe fra l'altro ulteriormente spiegare la continua dialettica fra buoni propositi e deviazioni dall'ordine in cui prendono forma le avventure del burattino inventato da Collodi. È l'innocenza – appunto il *non nuocere* – l'andare leggero e forte di chi è d'alto sentire ed è disposto ad aiutare sempre i deboli, gli oppressi, i bisognosi, in una società che invece non solo rifiuta la libertà, ma respinge anche i «miserabili» o addirittura li uccide, come capita a Gavroche. Una siffatta innocenza non è la condizione eterea e in qualche modo distaccata dalle brutture del mondo caratteristica di una natura angelicata, astrattamente pura, vergine, perciò eventualmente capace di cogliere le segrete corrispondenze delle

cose, come riteneva certa cultura simbolista e decadente. L'infanzia di Gavroche o di Pinocchio è immersa nelle contraddizioni del mondo e non è, né può essere, un rifugio astorico, una fuga consolatoria, una dimensione involutiva dell'essere, magari innalzata come un vessillo dal poeta o dall'artista. Si tratta di un'infanzia considerata come l'utopia stessa di un cambiamento politico e sociale, ma anche come fondazione di un nuovo mondo morale nel senso auspicato da Robert Owen (1771-1858). È, ancora, l'infanzia medesima di un mondo nuovo per tutti coloro che non suppongono la verità, ma la affrontano con incondizionato rispetto, come pensava Thomas Carlyle (1795-1881), a proposito degli interrogativi posti dagli effetti dell'industrializzazione; e l'infanzia in grado di dirigere in qualche modo se stessa, di salvarsi e di salvare, come appunto farà Pinocchio con la nobile impresa dell'evasione dal ventre del pesce-cane e lavorando per aiutare il padre Geppetto.

6. L'infanzia in Manzoni e Nievo

Se nella narrativa europea del primo Ottocento il bambino diventa l'emblema del moderno dinamismo individuale e popolare, in Italia una simile presenza, zampillante di vitali significati culturali, sembra meno consistente. Nei *Promessi Sposi* (1827, 1840) di Alessandro Manzoni (1785-1873) il ragazzo – il «garzoncello» Menico, «di circa dodici anni» – appare poco più che una mera funzione narrativa nel momento in cui Renzo e Lucia tentano il matrimonio segreto e i bravi del tristo Don Rodrigo, per parte loro, il rapimento della giovane. La sua connotazione è tutta nella caratterizzazione contadina; ed è una figurina che compare brevemente nei capitoli VII e VIII a mo' di mero raccordo narrativo. Tuttavia, un punto del capitolo VII è particolarmente degno di nota, e vi ha richiamato l'attenzione Policarpo Petrocchi, proprio nel suo *Commento ai Promessi Sposi* del 1893. La madre di Lucia, Agnese, dialoga con Menico e gli raccomanda:

- Appunto, Menico [...] non ti sviare: bada di non andar, con de' compagni, al lago, a veder pescare, né a divertirti con le reti attaccate al muro ad asciugare, né a far quell'altro tuo giochetto solito...
- Bisogna saper che Menico era bravissimo per fare a rimbazello; e si sa che tutti, grandi e piccoli, facciam volentieri le cose alle quali abbiamo abilità: non dico quelle sole.
- Pohl zia; non son poi un ragazzo.
- Bene, abbi giudizio; e, quando tornerai con la risposta... guarda: queste due belle parpagliole nuove sono per te.
- Datemele ora, ch'è lo stesso.
- No, no, tu le giocheresti. Va, e portati bene; che n'avrai anche di più (123-124).

Di fatto, queste poche battute fanno sembrare Menico un birichino, come osservava puntualmente il Petrocchi; e richiamano subito alla memoria quelle di Pinocchio nel capitolo XVII delle sue *Avventure*, quando il burattino, «travagliato da un febbrone» e restio a prendere una salutare purga, vorrà invece prima le palline di zucchero dalla sua buona Fata. Per il resto, Manzoni propone una serie di infanti e bambine abbandonati, morti o morenti, come nel capitolo XXVIII quando, riferendo un passo del Ripamonti, parla del «cadavere di una donna» che aveva «un fagottino in ispalla, e attaccato con le fasce al petto un bambino, che piangendo chiedeva la poppa»; oppure nel capitolo XXXIV dove compare una «povera donna, con una nidiata di bambini intorno» a cui è stato inchiodato l'uscio di casa. Per non dire del suggestivo sguardo su Cecilia morta, una bambina di «forse nov'anni», in braccio alla madre che la depone, composta, sull'orribile carro dei monatti; la madre riapparirà poi alla finestra con in braccio la figlia più piccola,

e tutte e due oramai con gli identici segni di una morte non lontana (Alessandro Manzoni 661-662). Nel romanzo manzoniano il bambino o la bambina sono insomma usati in scene patetiche per sottolineare la potenza distruttiva della peste e della morte; si tratta di una figuratività ancora neoclassica e di suggestione poetica, sottolineate dalla similitudine che chiude l'episodio giustamente celebre della madre di Cecilia: «come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato» (663). Del resto Manzoni conosceva purtroppo cosa significhi la morte infantile, e per giunta non furono sempre facili i suoi rapporti personali con i numerosi figli (cfr. Matilde Manzoni).

Molto più viva e moderna, invece, la presenza dell'infanzia nel romanzo di Ippolito Nievo (1831-1861) *Le Confessioni di un Italiano*, pubblicato postumo a Firenze nel 1867 ma risalente agli anni 1857-1858. Immaginato come narrazione autobiografica di Carlo Altoviti – che, «pur giovane di cuore», è arrivato agli ottantatré anni e vuole raccontare la sua vita spesa tra Settecento e Ottocento, in un'epoca di grandi rivolgimenti – il romanzo si apre con il racconto dell'infanzia di Carlino, orfano di madre e abbandonato dal padre, nel castello di Fratta in Friuli. La sua condizione di bastardo gli consente di guardare con una certa distanza il mondo piccolo e arretrato di Fratta – luogo soggetto ancora al dominio di Venezia – e di scoprire a poco a poco l'orizzonte più ampio del vivere e dell'Italia ancora da unificare. Accanto alla maturazione umana e politica ci sono però anche gli esplosivi spazi culturali dell'umorismo, della satira di un mondo ripiegato in se stesso, e dello sguardo libero e curioso, stupito e pronto dell'infanzia, non esclusi quelli dell'amore per la Pisana, la cugina di Carlino. Quest'ultimo, che ama rifugiarsi nell'enorme cucina del castello di Fratta, è un bambino definito storicamente e psicologicamente a tutto tondo, nei suoi slanci – l'amore, da subito, per la Pisana –, nei suoi difetti – da birichino verace, fa dispetti ai figli spioni e servili del sacrestano –, nelle sue «illusioni purissime» (così definite, ovviamente, non senza ironia!). Accanto al piccolo Carlo vi è però una bambina del tutto nuova, nell'energia del carattere e nell'indipendenza, appunto la Pisana: una «bimba vispa, irrequieta, permalosa», una figura già moderna, ribelle e autonoma, dallo spirito forte e ricco di luci e ombre. Potremmo dire che il 'rivoluzionario' personaggio della Pisana annuncia con singolare anticipo la Bibi di Karen Michaelis, l'Emilia di Monteiro Lobato. Anche la Pasionaria di Guareschi o Pippi Calzelunghe di Astrid Lindgren, insomma tutte le fanciulle compiute in se stesse, libere, autosufficienti e piene di voglia di avventura reale e fantastica, disegnate nella letteratura, specialmente quella per l'infanzia, del Novecento, hanno un loro ideale antecedente nella Pisana: esempio di quelle donne appassionate e indipendenti (oggi spesso dimenticate a torto) [ma si veda ora Mori] di cui il Risorgimento fece emergere le istanze di emancipazione.

7. Charles Dickens e il bambino-allegoria

Più lontano dal realismo di Nievo era invece Charles Dickens con il suo *Oliver Twist* (1837-38), il primo dei grandi romanzi sociali del geniale scrittore inglese. Oliver cadrà preda del ripugnante Fagin e della sua banda di piccoli delinquenti, vivrà mille peripezie, ma la sua innocenza non ne sarà contaminata. Sulla sua scia saranno creati diversi personaggi infantili fino, ad esempio, al piccolo Remy del romanzo *Senza famiglia* [*Sans Famille*], pubblicato da Hector Malot (1830-1907) molti decenni dopo, nel 1878. Oliver ha nove-dieci anni e lo sguardo candido; è gentile, solo e triste perché non ha nessuno da amare e che lo ami (capp. III e IV); reagisce con orrore alle malefatte della banda di Fagin (cap. X) e, abituato a soffrire, è come un santo e prega (cap. XX). Oliver è un

angelo, un puro, non un monello come Gavroche, bensì una vera e propria allegoria del bene, disegnata da Dickens non senza dei toni patetici e accattivanti (forse anche memori di certo Wordsworth) ma, in conclusione, senza soverchi pietismi, sentimentalismi o ipocrisie. Il piccolo Twist è destinato alla vita e allo scampo dal mondo abbruttito e ostile in cui si trova anche per la sua provenienza sociale borghese, mentre il beffardo Gavroche appartiene al popolo dei reietti, e il suo riscatto necessita pertanto di un prezzo molto alto: la vita. Nell'*Oliver Twist*, il fanciullo protagonista sembra piuttosto somigliare all'archetipico fanciullo divino che comanda «alle potenze della metamorfosi» (Jesi 10), ed è una figura continuamente in bilico fra dimensione mitica e religiosa incarnando simbolicamente la potenza metafisica del Bene in perenne lotta contro il Male, come avvertì esplicitamente Dickens nella prefazione alla terza edizione del romanzo: «I wished to show, in little Oliver, the principle of Good, surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last» (cit. in Bloom, 29). Per tutto questo Oliver appare il predestinato alla salvezza, una specie di «Unto del Signore», secondo un certo modo di vedere dell'etica protestante, puritana in particolare. È anche vero che Dickens conosceva bene le teorie politico-sociali di Owen, pertanto l'*Oliver Twist* si proponeva anche la critica del sistema sociale britannico, considerato l'incarnazione dell'anti-educazione per eccellenza, dell'iniquità organizzata contro il bambino indifeso che doveva invece essere, agli occhi del borghese dell'Ottocento, fra i primi e più grandi beni affettivi, morali e materiali della famiglia in uno stato moderno e civile (cfr. in merito i classici testi di Philippe Ariès, *Padri e figli nell'Europa medioevale e moderna*, e Agopik Manoukian, *Famiglia e matrimonio nel capitalismo europeo*). Tutto ciò spiega il rapido, notevole successo del romanzo, superato comunque dal *David Copperfield* (1849-1850), in cui l'infanzia del protagonista è prima avvolta dalla tenerezza, diventa poi amara se non crudele a causa dello spietato patrigno, per tornare di nuovo serena grazie alla dolce e affettuosa accoglienza presso l'amata zia Betsy. In ogni caso anche il piccolo David farà un «viaggio purificatore attraverso l'inferno della realtà» in cerca dei valori autentici (cfr. D'Agostino 110). Raymond Williams ha sostenuto che nell'opera di Dickens l'«innocente fa vergognare il mondo adulto, ma anche lo rifiuta nella sua essenza» (Williams 129) violenta, impietosa, corrotta e disumana. E forse aveva ragione György Lukács a osservare che Dickens, pur grande narratore, difetta del respiro storico, della capacità di individuare i rapporti fra destino collettivo e destino individuale e viceversa (332-335), come fa invece Nievo con Carlo Altoviti. Tuttavia lo scrittore inglese denuncia pur sempre con forza l'umiliazione, l'offesa e lo sfruttamento bieco dell'infanzia della propria epoca – un'infanzia che deve essere riscattata dai soprusi e dalla miseria, ma anche dall'ipocrisia e dalle ingiustizie della società vittoriana: si pensi anche al carattere e alle vicende vissute dalla bambina protagonista della *Piccola Dorrit* [*Little Dorrit*], romanzo edito fra il 1857 e il 1858.

Una rappresentazione dell'infanzia offesa e tradita e una singolare figura di bambina, poi giovane donna, che rimane «innocente» sebbene conosca l'infelicità, l'avvilimento, l'onta e la totale sconfitta, si trova anche nel romanzo sociale *Ginevra o l'Orfana della Nunziata*, che lo storico e politico napoletano Antonio Ranieri (1806-1888) pubblicò nel 1839 e dedicò «alla memoria del suo immortale maestro Giacomo Leopardi», al quale era stato legato in un noto e discusso sodalizio di vita e letteratura. Vissuto a Roma e a Firenze, Ranieri aveva viaggiato anche in Svizzera e in Francia, dove aveva preso parte alla Rivoluzione del luglio 1830, nonché in Inghilterra, nei Paesi Bassi e forse in Germania. Per il suo romanzo – che intendeva essere una denuncia del malgoverno borbonico e delle condizioni del sistema assistenziale con particolare riguardo all'Ospizio della Nunziata, amministrato dal fratello del Ministro Santangelo – il patriota napoletano conobbe perfino il carcere (cfr. Piergili 288-291). D'altronde la denuncia di Ranieri – in

vicinanza con il pensiero dell'ultimo Leopardi e con l'idea di un alto apostolato civile e di solidarietà sociale – era molto concreta e pertinente, giacché alla Nunziata moriva ben l'ottantadue per cento dei fanciulli lì ricoverati (cfr. Portinari 39). Le vicende di Ginevra, presentate sotto forma di confessione epistolare, sono angosciose: è l'orfana che vive la dolorosa condizione di fanciulla sola e derelitta, quindi subisce la violenza sessuale di un prete che la rende madre, per diventare infine concubina di un pittore, ma senza mai essere sposa. Nonostante tutto, l'animo di Ginevra resta puro e la giovane donna morirà innocente, dopo aver conosciuto l'orrore della fame, dei maltrattamenti e dell'assenza d'amore.

Le fiabe di Hans Christian Andersen (1805-1875), che in danese hanno il titolo *Eventyr og Historier* – «*Avventure e storie*», si noti –, sono in realtà racconti e avvenimenti, casi della sorte singolari e strani, in cui si fondono liberamente reale e fantastico, bene e male, malinconia e ironia. Le fiabe dello scrittore scandinavo erano destinate ai grandi prima ancora che ai piccoli, e in esse possiamo ritrovare modi di affrontare l'infanzia in piena sintonia con le maggiori esperienze europee di cui abbiamo discorso fino a qui. Nella consueta vivezza della rappresentazione, le fiabe di Andersen restituiscono allora l'immagine di un'infanzia che, da un lato, è costretta a muoversi tra umiliazioni e povertà in un mondo arcigno, malvagio o indifferente – come accade ad esempio con *La piccola fiammiferaia* –; e, dall'altro, mettono in rilievo la potenza dell'irrisione zampillante dallo sguardo del bambino ingenuo e schietto, capace di riconoscere la verità e smascherare le menzogne del potere costituito e del conformismo, da autentica 'voce dell'innocenza' qual è, nella divertente storia *I vestiti nuovi dell'Imperatore*.

Come avevano partecipato ai moti e alla rivoluzione del 1830-31 e del 1848, i «birichini» di Parigi nel 1870 parteciparono attivamente alla rivolta della Comune e ai fermenti sociali e politici che le furono legati. Sappiamo come andarono le cose; ma fu questo anche il 'canto del cigno' del monello, perché poco dopo nuove leggi sul vagabondaggio posero un solido freno al triste e pericoloso fenomeno dei ragazzi di strada (cfr. Yvorel). L'imperialismo napoleonico aveva favorito il capitale finanziario, la borsa, le speculazioni; inoltre vi era stato un cospicuo aumento della popolazione a cui era corrisposto un altrettanto considerevole aumento dei fitti. Il proletariato si era trovato letteralmente spinto nei sobborghi, tanto che Benjamin osservava che l'urbanista Haussmann, dando il via allo sventramento massiccio dei quartieri poveri e facendo costruire i grandi *boulevards*, aveva estraniato «ai parigini la loro città» (Benjamin, *Parigi capitale del XX secolo*, 15-16) a scopi strategici: quelli di evitare nuove barricate e rivolte, per la precisione. Eppure la Comune le aveva fatte sorgere di nuovo, anche se per poco. Dopo un simile tentativo di riappropriazione di Parigi messo in atto dal popolo, ci fu purtroppo l'espulsione definitiva dei ceti meno abbienti dal centro storico della metropoli francese.

Finiva così «la città di sogno», mentre a Londra le cose non stavano andando, purtroppo, molto diversamente (ivi 137, 154-155); e finendo anche la figura del «birichino» storicamente inteso, veniva a cambiare la figura stessa del bambino nella letteratura. D'ora in avanti troveremo spesso e volentieri l'infanzia senza riscatto alcuno dei Naturalisti, destinata allo sfruttamento disumano e alla miseria nella spietata schiavitù del lavoro senza diritti, in cui nulla può il fantastico, oppure alla morte come succede nell'opera di Giovanni Verga (1840-1922) e, in particolare, nella novella *Rosso Malpelo* (1881). Rosso Malpelo è un ragazzo inasprito, che conosce soltanto la violenza e la malignità degli adulti; e sfiancato dal suo crudele destino di solitudine decide di morire, per non lasciare la miniera dove è deceduto in un incidente sul lavoro il padre amatissimo – l'unico che gli abbia voluto bene davvero. Muore anche il suo unico amico, il piccolo Ranocchio: un bambino malato e sfruttato, ma amato dai suoi famigliari. Ancora, in

piena reazione autoritaria, troviamo l'infanzia conformista e controllata di *Cuore*, fra eccessi di «sentimentalismo lacrimoso» e di paternalismo sapientemente, anzi magistralmente, dosati, come già si avvide Giorgio Pasquali (cfr. Pasquali 415). In questo libro (cfr. in merito anche Cambi) – che rappresenta comunque il tentativo di proporre un modello di vita civile e di etica laica per l'Italia post-unitaria – resta qualche traccia del birichino originario, monello e sovvertitore oppure piccolo eroe. Si pensi, da un lato, alle diverse variazioni sul tema del fanciullo indomabile e coraggioso, come negli episodi *La piccola vedetta lombarda* o *Il tamburino sardo*; e, dall'altro, al personaggio di Franti, sarcastico e irriguardoso di tutto e tutti, dei più elevati, o presunti tali, valori borghesi. Tuttavia, nel primo caso si tratta di figure talora edulcorate in un patriottismo tinto di patetismo, nell'altro di personaggi in qualche modo 'censurati'. Franti è «l'infame» che «sorride» delle pene e dell'amore della propria madre; e il vecchio birichino appare oramai, alla maniera di Cesare Lombroso, un delinquente nato, irrecuperabile agli affetti e a una positiva vita sociale.

8. Per finire con Charlot e Giamburrasca (e non solo)

Eppure quel «birichino» con la sua carica anticonformista non muore del tutto e diventa il moderno ragazzo avventuroso che si mette per via, ad esempio nelle strade in gran parte ancora da scoprire degli Stati Uniti. Alludiamo alle creature inventate dal giornalista e scrittore americano Mark Twain (1835-1910), che fu lui stesso un ragazzo avventuroso, in quanto a dodici anni abbandonò la famiglia per vagare negli stati del suo paese: insomma, Tom Sawyer, protagonista del romanzo *Le Avventure di Tom Sawyer* [*The Adventures of Tom Sawyer*, 1874-1876], o Huckleberry Finn protagonista dell'altro romanzo *Le Avventure di Huckleberry Finn* [*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1876-1885]. Non per niente nelle *Avventure* di Tom Sawyer e di Huckleberry Finn, oltre alla mescolanza di generi, troviamo anche una brillante vena comico-umoristica in perfetta sintonia con l'esperienza letteraria che più di ogni altra aveva fatto del ragazzo di strada o del birichino canzonatore uno dei propri emblemi. Anche Tom e Huck Finn sono eroi-ragazzi, una sorta di «Gavroche» americani che devono tra l'altro fronteggiare la terribile minaccia del malvagio indiano Joe. Huckleberry Finn, moderna parodia del filosofo Diogene, vive addirittura in una botte da zucchero, abbandonato a se stesso come lo era stato il più verace «gamin de Paris». Ha poi, ovviamente, un grande buon cuore e aiuta lo schiavo nero Jim; non solo ma il giovanissimo protagonista conclude le sue *Avventure* dichiarando - come aveva già fatto Pinocchio e come farà lo scimmiettino Pipì nel corso delle sue incredibili vicende - la sua preferenza per una vita di libero vagabondaggio, di certo più attinente a un paese dalla frontiera ancora mobile: le guerre indiane non vi erano ancora terminate, e quello del Far West era un mito attivo che suggeriva all'individuo speranze di libertà, di autonomia, insomma di piena realizzazione rispetto alla società e alle sue leggi. I ragazzi avventurosi di libri celebri come *L'Isola del Tesoro* [*Treasure Island*] di Robert L. Stevenson (1850-1894), pubblicata negli anni 1881-1883, o *Kim* (1901) di Rudyard Kipling (1865-1936), a cui si aggiunge l'aura dell'esotica India, appaiono in vario modo frutti di quella lunga onda narrativa e interpretativa di cui dicevamo; anche se in *Kim*, ragazzo selvaggio, c'è una dimensione dell'infanzia che si arricchisce di significati simbolici e sapienziali più novecenteschi.

L'altra forma in cui sopravvive il birichino è quella del burattino-bambino Pinocchio, vagabondo, povero, non amante del lavoro ecc.; ed è questa forma a salvaguardare la portata dirompente e rivoluzionaria dell'immagine del bambino, di un'infanzia dai bisogni elementari che però incarna l'utopia dell'avventura, della conoscenza, del nuovo.

L'irriverente Pinocchio – che è nel corpo in quanto bambino e come corpo (per tale problematica antropologica cfr. Marcheschi, *Introduzione* a Collodi, *Le avventure di Pinocchio* V-XXI) in quanto burattino di legno, natura vegetale e animale – resta infatti anche il «gamin», o piuttosto il monello, il ragazzo di strada, antiborghese, anarchico, irriducibile nel suo amore per la libertà e nella sua alterità rispetto all'ordinata vita del potere degli adulti. In *Occhi e Nasi* – lo ribadiamo – Carlo Collodi apriva le sue prose o divagazioni satiriche con *Il ragazzino di strada*, in cui notava come le definizioni di «birichino o sbarazzino» fossero «due nomi [...] ingentiliti» e come il ragazzo di strada non avesse «più da veder nulla con loro», in quanto questi era «una tinta più forte, un tipo più canaglia». E Collodi non era certo scrittore da edulcorare la realtà, da renderla più innocua anche nella arabescata filigrana del suo stile comico-umoristico: il ragazzo di strada è da lui descritto come povero, sudicio, come un «filosofo per indole e per educazione», che «due cose sole cerca di scansare: le carrozze e il lavoro». Dunque ci sono la trasgressione, l'anarchia, ma in positivo... Questo ragazzo di *Occhi e Nasi* è infatti fratello di quello che Collodi – quando era ancora Carlo Lorenzini – descriveva nel già citato articolo *Il ragazzino* del marzo 1849, nel pieno della I Guerra d'Indipendenza: il fanciullo «rivoluzionario» (o popolo), che partecipa alla vita politica, grida «Evviva» o «Abbasso» ed è contro i codini e i reazionari. Allo stesso modo Pinocchio ha qualcosa di selvaggio e non riesce mai a 'liquidare' la sua profonda natura di birichino-monello; tanto che è difficile pensarlo ragazzino «perbene». Lo stesso Collodi termina *Le Avventure di Pinocchio* apponendo dopo quel «perbene» un punto esclamativo e tre puntini di sospensione: adopera cioè una punteggiatura in linea con gli usi canzonatori e non naturalistici della scrittura comico-umoristica che intesse tutto il capolavoro. Né si dimentichi che Collodi pensò esplicitamente un seguito: il romanzo *Pipì o lo scimmiottino color di rosa*, uscito a puntate nel «Giornale per i Bambini» fra il 1883 e il 1885 e raccolto nel volume *Storie Allegre* del 1887; e che si trattasse anche di una parodia intenzionale e vivace del *Pinocchio* lo dichiarò lo stesso scrittore in una nota apparsa nel «Giornale per i Bambini» dell'8 gennaio 1885. Collodi vi informava i suoi lettori, fra l'altro, che il piccolo Alfredo, proprietario del simpatico e avventuroso scimmiottino Pipì, era stato un tempo un burattino di legno e che la mamma di Alfredo si firmava come la «buona fata dai capelli turchini». Lo scimmiottino, per parte sua, deve rimanere selvaggio, tenacemente animale, altro; infatti, ogni volta che vorrebbe diventare come gli uomini – appunto li 'scimmiotta' – è punito dalla sorte. Alfredo e Pipì sono amici fraterni, inseparabili: l'uno ha bisogno dell'altro. Collodi sembra dirci che il bambino e l'uomo devono in breve custodire la propria dimensione selvaggia, la propria autonomia e indipendenza dalle consuete e trite norme sociali. Non a caso Alfredo e Pipì si riconoscono con una grande risata, con quel riso dello sberleffo comune al «gamin» e a Pinocchio. Così è la stessa natura duplice e inquietante del burattino-bambino ad essere legittimata; e Pinocchio diventa il potente archetipo di un'infanzia che non può sopportare chiusure né neutralizzazioni, bensì solo l'acquisizione di ulteriori spazi di azione e d'intima libertà. L'innocenza di Pinocchio e di Pipì è ancora quella del «gamin»; l'innocenza dei protagonisti di *Cuore* è invece più simile a quella di *Oliver Twist*, di chi non può né pensare né compiere una birichinata o addirittura il male: la loro è la bontà assoluta, la purezza rispetto agli istinti, che invece affermano prepotentemente se stessi nella vita di Pinocchio.

Sigmund Freud smaschererà per l'appunto una simile idea di innocenza del bambino, sottolineando come l'esperienza edipica e gli istinti a ciò connessi siano l'esperienza fondante dell'essere umano, adulto o bambino che sia. Il bambino come perturbante – quello che salvaguarda la complessa natura del burattino-bambino e che ritroveremo nel 1921, non solo nel film *Il Monello* [*The Kid*] del clown o maschera Charlot (1889-1977), il

cui protagonista è un orfano, vagabondo, povero ecc., ma anche nel *Giornalino di Gian Burrasca* di Vamba (pseudonimo di Luigi Bertelli, 1860-1920). Editto in volume nel 1920, ma apparso a puntate diversi anni prima (1906) nel «Giornalino della Domenica», tale libro famoso e amato si inserisce entro quella letteratura infantile d'ispirazione collodiana, che discende direttamente dagli statuti originari dell'incontro fra tradizione comico-umoristica e contenuti didattico-pedagogici alla base della medesima letteratura per l'infanzia (cfr. Marcheschi, *La Letteratura per l'Infanzia* 516-551). Giannino Stoppiani, il protagonista, fa letteralmente saltare, con le sue monellerie da birichino incorreggibile, l'ipocrisia di cui sono intessuti i rapporti sociali anche all'interno della propria famiglia e la falsità delle convenzioni borghesi, smascherando l'inadeguatezza degli adulti, asserragliati dentro la cadente fortezza dei loro pregiudizi. Giannino sembrerebbe tuttavia un monello fine a se stesso; un bambino iperattivo, potremmo dire in termini contemporanei, e in qualche modo patologico, perché le sue iniziative, sempre esagerate, nascono dal bisogno di emulare gli adulti, non di fronteggiarli o vincerli per l'affermazione di un diritto proprio e *altro* alla vita. Pinocchio fa appunto questo e resta burattino-bambino con una sua speciale qualità e in antitesi al resto del mondo degli uomini: quando vuole arricchire, trova pertanto gli Assassini (capp. XIV-XV), viene cioè punito. Proprio la dialettica fra il burattino – *la silhouette* – e il bambino – di carne e ossa – lo àncora alla complessità della stessa vicenda umana, a quella realtà dell'umanesimo antropologico (che esiste, eccome, anche se una cultura vecchia e pavida continua ad ignorarlo) aperta alla conoscenza e all'esperienza del mondo.

Bibliografia

- Ariès, Philippe. *Padri e figli nell'Europa medioevale e moderna*. Bari: Laterza, 1968. Stampa.
- Ariès, Philippe. "Infanzia." *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 7. Torino: Einaudi, 1979. 431-442. Stampa.
- Baudelaire, Charles. *Scritti sull'Arte*. Torino: Einaudi, 1981. Stampa.
- Benjamin, Walter. *Parigi capitale del XX secolo. Progetti, appunti e materiali 1927-1940*. Ed. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1986. Stampa.
- Benjamin, Walter. *I «Passages» di Parigi*. Ed. Enrico Ganni. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- Biasi, Pierre-Marc de. Avant-propos. *Carnets de travail*. Di Gustave Flaubert. Paris: Balland, 1988. Stampa.
- Blazina, Sergio. *Dizionario dei capolavori*. Vol. I. Milano: Garzanti, 1994. Stampa.
- Bloom, Harold. *Charles Dickens*. New York – Philadelphia, 1987. Stampa.
- Cambi, Franco. *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*. Bari: Dedalo, 1985. Stampa.
- Camerini, Eugenio. *Nuovi profili letterari*. Milano: N. Battezzati e B. Saldini, 1875. Stampa.
- Collodi, Carlo. "Il ragazzo di strada." *Occhi e nasi*. Firenze: Paggi, 1881. Stampa.
- Collodi, Carlo. *Opere*. Ed. Daniela Marcheschi. Milano: Mondadori, 1995. Stampa. I Meridiani.
- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*. Illustrata da Enrico Mazzanti, con sette note di Carlo Fruttero e Franco Lucentini. Milano: Oscar Mondadori, 2004. Stampa.
- D'Agostino, Nemi. *Enciclopedia Europea*. Vol. IV. 109-112. Stampa.
- Dedola, Rossana e Casari, Mario eds. "In Italia con Collodi e i suoi amici. Un'idea di infanzia." *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*. Milano: Bruno Mondadori editore, 2008. 159-177. Stampa.

- Dumesnil, René. *Gustave Flaubert. L'Homme et l'oeuvre*. Paris: Desclée de Brouwer et Cie, 1932. Stampa.
- Flaubert, Gustave. *Carnets de travail*. Ed. Pierre-Marc de Biasi. Paris: Balland, 1988. Stampa.
- Hugo, Victor. *Miserabili*. Introduzione di Augusto Donaudy. 4 voll. Milano: BUR, 1963. Stampa.
- I Martinitt alle 5 giornate di Milano 150 anni dopo: 18 - 22 marzo 1998*. Milano: Lucini, 1998. Stampa.
- Isnenghi, Mario. *L'Italia in piazza: i luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*. Bologna: Il Mulino, 2004. Stampa.
- Jesi, Furio. *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 1968. Stampa.
- La Bruyère, Jean de. *Caratteri*. Introduzione di Gian Carlo Roscioni. Torino: Einaudi, 1981. Stampa.
- Lukács, György. *Il romanzo storico*. Introduzione di Cesare Cases. Torino: Einaudi, 1965. Stampa.
- Manoukian, Agopik, ed. *Famiglia e matrimonio nel capitalismo europeo*. Bologna: Il Mulino, 1973. Stampa.
- Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII [...]*. Milano: Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1840. Stampa.
- Manzoni, Matilde. *Journal*. Ed. Cesare Garboli. Milano: Adelphi, 1992. Stampa.
- Marcheschi, Daniela. *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*. Introduzione. *Opere*. Di Carlo Collodi. Milano: Mondadori, 1995. XII-LXII. Stampa.
- Marcheschi, Daniela. "La Letteratura per l'Infanzia." *Storia della Letteratura Italiana*. Eds. Nino Borsellino e Walter Pedullà. Vol. XII *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*. Milano: Federico Motta, 2000. 516-551. Stampa.
- Marcheschi, Daniela. Introduzione. *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*. Di Carlo Collodi. Milano: Oscar Mondadori, 2004. V-XXI. Stampa.
- Marcheschi, Daniela. Introduzione. *L'Umoreismo*. Di Luigi Pirandello. Milano: Oscar Mondadori, 2010. V-XXXII. Stampa.
- Maurois, André. *Lélia ou la vie de Gorge Sand*. Paris: Hachette, 1952. Stampa.
- Merli, Stefano. *Proletariato di fabbrica e capitalismo industriale: il caso italiano 1880-1900*. Firenze: La Nuova Italia, 1984. Stampa. Ristampa anastatica dell'edizione Firenze: la Nuova Italia, 1972.
- Mori, Maria Teresa. *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma: Carocci Editore, 2011. Stampa.
- Pasquali, Giorgio. "Il «Cuore» di De Amicis." *Pagine stravaganti*. 2 voll. Firenze: Sansoni, 1968. Vol. II. 410-423. Stampa.
- Piergili, Giuseppe. *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di Giacomo Leopardi*. Firenze: Le Monnier, 1892. Stampa. Terza edizione notevolmente accresciuta.
- Portinari, Folco. "Protopopulismo italiano." *La parabola del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Opere*. Ed. Paolo Rossi. Firenze: Sansoni, 1972. Stampa.
- Sand, George. *Storia della mia vita*. Eds. Marina Piazza e Paola Forti. Milano: La Tartaruga, 1994. Stampa. II edizione.
- Starobinski, Jean. "Jean Jacques Rousseau." *Enciclopedia Europea*. Vol. IX. Milano: Garzanti, 1979. 1034-1037. Stampa.
- Vargas Llosa, Mario. *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e i «Miserabili»*. Ed. Antonella Ciabatti. Milano: Libri Scheiwiller, 2011. 99 e *passim*. Stampa. Edizione originale Madrid: Alfaguara, 2004.

Immagini del bambino nella narrativa europea dell'Ottocento

Daniela Marcheschi

- Volpicelli, Luigi. *La verità su Pinocchio e saggio sul «Cuore»*. Roma: Armando, 1959. Stampa. II edizione.
- Williams, Raymond. *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1850*. Trad. Maria Teresa Grendi. Torino: Einaudi, 1968. Stampa.
- Yvrel, Jean-Jacques. *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière". Le Temps de l'histoire* 4 (2002). Web. Ora su <http://rhei.revues.org/131>. Consultazione del 19 giugno 2012.