

Che belle figure!



di Paolo Repetto, 8 gennaio 2021

Ho pensato questo intervento come un modestissimo omaggio a Mario Mantelli, per fargli sapere, dovunque sia ora, che mi manca molto la sua compagnia ma che la sua lezione non è andata del tutto perduta. L'argomento di cui parlo ricorreva puntuale nei nostri incontri e nelle lunghe flâneries pomeridiane, e la naturalezza e l'umiltà con la quale Mario mi faceva partecipe delle sue straordinarie conoscenze e delle riflessioni che ne ricavava riuscivano ogni volta a stupirmi. Provo ad immaginare cosa avrebbero potuto diventare queste considerazioni se filtrate dalla sua penna (perché con quella scriveva rigorosamente le sue cose), solo per rendermi conto che in realtà lo aveva già fatto, e che proprio da ciò discende la mia voglia di riprenderle. Temo che nelle mie mani verrà fuori solo una brutta copia delle nostre conversazioni; ma credo che a Mario non spiacerà comunque.

1. Se vi raccontano che invecchiando si torna bambini, non credeteci. Non so se sarebbe bello, non ne sarei tanto sicuro, comunque non è così. Al più si rimbambisce un po', e i bambini tutto sono tranne che rimbambiti. E poi, il loro sguardo è concentrato per i primissimi anni sul presente e subito dopo sul futuro: mentre il nostro non può che essere rivolto al passato, e non è davvero la stessa cosa.

Accade semmai di ripensare molto più spesso alla propria infanzia, mentre si tende a dimenticare tutto ciò che c'è in mezzo. A me, almeno, capita questo. E non credo si tratti di infantilismo. Non rievoco quel periodo sull'onda della malinconia nostalgica, o perseguitato da cupi retaggi del passato: per quanto ne ricordo è stata un'infanzia serena, non ho nulla da recriminare, mi è andata bene così. No, torno invece volutamente indietro per cercare spiegazione del mio modo successivo di por-mi nei confronti della vita. In realtà, ho l'impressione di non fare altro da sempre. Insomma, provo a capire quanto e come una disposizione naturale, genetica, senz'altro già molto forte (anche quella, peraltro, tutta da indagare) sia stata rafforzata e implementata, o magari per certi aspetti anche frenata, dalle esperienze "culturali" (libri, film, incontri, accadimenti) maturate in quel primo periodo della mia esistenza.

Le rimpatriate infantili mi hanno convinto che un peso decisivo sullo sviluppo di un'attitudine sognatrice e anarchica (intesa però alla Reclus: per il quale *"l'anarchia è la più alta espressione dell'ordine"*) lo abbiano avuto le immagini. Lo hanno per tutti, naturalmente, ma credo che nel mio caso siano state davvero determinanti (al contrario, ad esempio, dei suoni). Da piccolo sognavo di diventare un disegnatore – oggi si direbbe un grafico – e provavo nei confronti delle illustrazioni e delle immagini in genere un'attrazione straordinaria e minuziosa: non ne ero semplicemente affascinato, le guardavo già con occhio istintivamente critico. Prima ancora che il soggetto, a colpirmi era il modo in cui veniva trattato, "lo stile" della rappresentazione (e successivamente, col fumetto, la congruenza tra questa e la narrazione). Ci sono favole di Andersen, ad esempio, che non ho letto fino a trent'anni solo perché le illustrazioni che le accompagnavano mi riuscivano indigeste. Quando invece trovavo di mio gradimento un tratto particolare, o l'uso del colore, a partire da quelle figure immaginavo tutto il resto della storia, o ne costruivo una mia, intervenendo anche pesantemente sul soggetto, sulla trama e sulla sceneggiatura. E a volte non mi limitavo ad immaginarla, ma le davo corpo nei di-

segni “neolitici” che ho sparso per anni a margine dei miei primi libri e in una infinità di quaderni.

La fascinazione poteva nascere da qualsiasi tipo di immagine: quelle sulle scatole tedesche di biscotti della zia, quelle che illustravano il primo libro di lettura o le favole dei Grimm, quelle dei primissimi fumetti, o delle raccolte di figurine, o dei manifesti dei film. Le ho tutte ancora ben presenti, nitide: e il criterio estetico di fondo è rimasto anche in seguito pressoché invariato: volevo contorni netti e ben definiti, colori uniformi. Addirittura non mi spiaceva un certo calligrafismo. Col tempo quelle scelte di gusto si sono poi tradotte in una attenzione persino maniacale alle “confezioni” (le copertine e il tipo di rilegatura dei libri, ad esempio), ma anche alla sobrietà e all’equilibrio negli arredi, nell’abbigliamento, nei comportamenti. Sono l’opposto del dandy, vesto anzi in maniera ordinaria, abito in una casa spartana (nel senso che oltre ai miei scaffali e ai volumi che ospitano – parecchi – c’è ben poco) e reputo sacrosanta la regola per la quale la vera eleganza si definisce in negativo, sta in ciò che non si nota affatto, anche se inconsciamente lo si percepisce.

Le immagini che si sono scolpite nella mia memoria avevano quindi queste caratteristiche: erano precise, chiare, semplici, dirette, e malgrado ciò, anzi, proprio per questo, possedevano una grande forza evocativa. Come ho già detto, non volevo che mi raccontassero una storia: dovevano soltanto darmi le coordinate di base per un percorso che poi sarebbe stato tutto mio. Ho addirittura scoperto, a distanza di sessanta e passa anni, che alcune fiabe non erano affatto come le ricordavo: in realtà ricordavo la rielaborazione che ne avevo tessuto io.

Non sto però accampano una sensibilità anomala alle immagini (semmai, come vedremo, solo un po’ particolare, e comunque precoce). Non era eccezionale perché la mia generazione, e le ultime due o tre che l’hanno preceduta, quelle per intenderci che hanno vissuto l’infanzia tra l’esplosione della letteratura popolare illustrata, nel diciannovesimo secolo, e l’ultima stagione pre-televisiva, si sono formate essenzialmente attraverso quelle, sono state sommerse dalla loro crescente offerta, dal moltiplicarsi delle fonti dalle quali arrivava lo stimolo visivo: testi scolastici, manifesti, libri e giornali sempre più illustrati, diorami, mostre ed esposizioni. Ho quindi sognato sulle figure assieme a moltissimi altri.



Abituati come siamo, oggi, a vivere costantemente immersi nello scorrere delle immagini, dubito che ci rendiamo davvero conto di quanto tutto questo abbia cambiato (e continui a cambiare) la nostra percezione del mondo. Ogni rappresentazione figurativa (un disegno, un dipinto, a volte anche una fotografia) semplifica e al tempo stesso enfatizza la realtà: nel senso che deve per forza schematizzarla e “addomesticarla”, ma al tempo stesso la apre ad una gamma infinita di interpretazioni, mentre la realtà ne impone una sua. Ora, la rappresentazione è il fondamento stesso della “cultura”: la storia di quest’ultima è tutto sommato la storia di come l’uomo si è rappresentato il mondo, ovvero di come si è posto “fuori” dal mondo, per coglierlo dall’esterno (magari poi continuando a cercare di rientrarci, attraverso modalità di conoscenza magiche e intuitive), per anticiparlo, per memorizzarlo, per rappresentarlo, per sopravviverci e da ultimo per arrivare a dominarlo. L’evento “rivoluzionario” si è dato una volta per tutte al momento del distacco originario, quando gli uomini hanno cominciato a porre tra sé e il mondo una distanza che consentisse di “guardare” quest’ultimo, e tutto quel che è venuto dopo è sviluppo, o se si vuole deriva, di questo atto primigenio (il “peccato” biblico).

Nel corso della storia umana questa attitudine ha conosciuto vari “perfezionamenti”, e in alcuni momenti in particolare il cambiamento è stato radicale. Il più prossimo a noi tra questi momenti risale alla seconda metà del quindicesimo secolo, quando sono comparse le mappe e i libri a stampa. Le prime, che si portavano immediatamente appresso il reticolo delle coordinate geografiche, il mondo cercavano di descriverlo per ingabbiarlo: ma nel contempo individuavano ampi spazi bianchi, inesplorati, paurosi e invitanti al tempo stesso. I secondi allargavano in maniera esponenziale gli utenti delle nuove conoscenze. E introducendo apparati iconografici sempre più accattivanti ampliavano gli orizzonti della fantasia: l’immaginazione ha bisogno dell’immagine, che apre ad una infinità di universi e storie paralleli.

Fino a tutto il Settecento, però, a godere di questa rafforzata stimolazione visiva erano pochi fortunati, coloro che avevano accesso ai testi miniati, o vivevano in palazzi con gli interni affrescati, o ricchi di quadri: a tutti gli altri rimanevano solo la statuaria pubblica e l'iconografia religiosa – e rispetto a queste è evidente che gli spazi di libera interpretazione erano pochini (e a coloro che magari se li ritagliavano non conveniva farne parola). In genere chi deteneva il potere era anche in grado di dettare la direzione nella quale la fantasia doveva muoversi. In sostanza: le immagini miravano ad imitare il più possibile la realtà, anche quando si voleva rappresentare una trascendenza. Era un modo per legittimare l'esistente, l'ordine e i rapporti vigenti. Ancoravano il trascendente al reale, e anche se talvolta il genio artistico le faceva staccare da terra creavano una connessione diretta e obbligata tra il visibile e l'invisibile. O almeno, l'intento era quello. Ai fini del mio discorso, però, la cosa più rilevante è che non si trattava ancora di immagini mirate alla gioventù.



Le cose sono cambiate nel periodo cui accennavo più sopra. La coscienza del fascino che le figure riescono ad esercitare c'era già da un pezzo – ne sa qualcosa la Chiesa, che in questo campo è sempre stata all'avanguardia, e ne sono testimoni le feroci resistenze iconoclaste, fino al Savonarola e alla Riforma. Mancavano invece gli strumenti per una diffusione generalizzata e al tempo stesso tenuta sotto controllo. Nell'Ottocento si danno nuove motivazioni ideologiche (il nazionalismo, il culto dello stato, ecc..) ed economiche (la persuasione alla produttività e al consumo) e si creano le condizioni tecniche per sfruttare appieno questo fascino, esaltandone il potenziale "educativo". Ciò va necessariamente a coinvolgere anche le fasce d'età in precedenza trascurate, l'infanzia e la prima giovinezza, alle quali viene riservato uno specifico spazio iconografico.

Mi occuperò proprio di questo. Ma solo dopo aver anticipato che a partire dalla fine degli anni cinquanta del secolo scorso l'avvento della televisione ha nuovamente del tutto scombussolato le modalità nelle quali percepiamo le immagini, mentre quello della musica "portatile" ne ha scalzato l'assoluta priorità. Le immagini con le quali già i nostri figli sono cresciuti (per non parlare dei nostri nipoti, e dell'ulteriore rivoluzione creata dai nuovi media) trascorrono rapide, non concedono il tempo di fissarle nella mente e nella memoria e costringono a concentrarsi sulla storia narrata, a seguirle passivamente nel loro percorso. Inoltre sono legate costantemente ai suoni, altro vincolo che costringe ad una lettura e ad una interpretazione obbligata; sono recepite principalmente al di fuori di un contesto "sacrale", quale poteva essere ancora, ad esempio, quello della sala cinematografica di un tempo; e infine sono mescolate e sovrapposte ad altre, che appartengono alla dimensione profana della pubblicità, e che spesso sono più suggestive e accattivanti di quelle che si era scelto di vedere, perché create proprio per stordire e calamitare l'attenzione. Insomma, ci sarebbe materia per tutto un trattato di sociologia dell'immagine, e non è certo questa la sede. Era solo per chiarire che ciò di cui vorrei parlare ha un suo contesto temporale limitato e ben preciso.



In realtà, preciso non è forse il termine più adatto. Al di là del fatto che il tipo di attenzione alle immagini al quale mi riferisco è naturalmente variato nel corso di un secolo e mezzo – caratterizzato tra l'altro da innovazioni continue –, perché col mutare delle condizioni materiali e spirituali cambia anche il modo e l'interesse con cui guardiamo le cose, c'erano poi ragioni ambientali oggettive a condizionarlo: vasti strati sociali sono rimasti ad esempio ancora a lungo esclusi da un rapporto intenso con le immagini, mentre taluni ambienti hanno continuato ad osteggiare questo rapporto per preclusioni di carattere religioso o pedagogico. Insomma, anche il periodo aureo della fascinazione delle immagini ha una sua storia, che corre diversa nei tempi e nei luoghi.

Detto questo, rimane fondamentale il fatto che ogni storia individuale predispone poi a cogliere e a vivere le cose in maniera diversa. È una considerazione ovvia, ma è quella che sfugge ai grandi affreschi di costume, nei quali la particolarità è necessariamente sacrificata al quadro generale, e si parla in termini di generazioni o di grandi gruppi: mentre sono proprio le sfumature, all'interno di una attitudine comune, a rivelarci le differenze più significative.

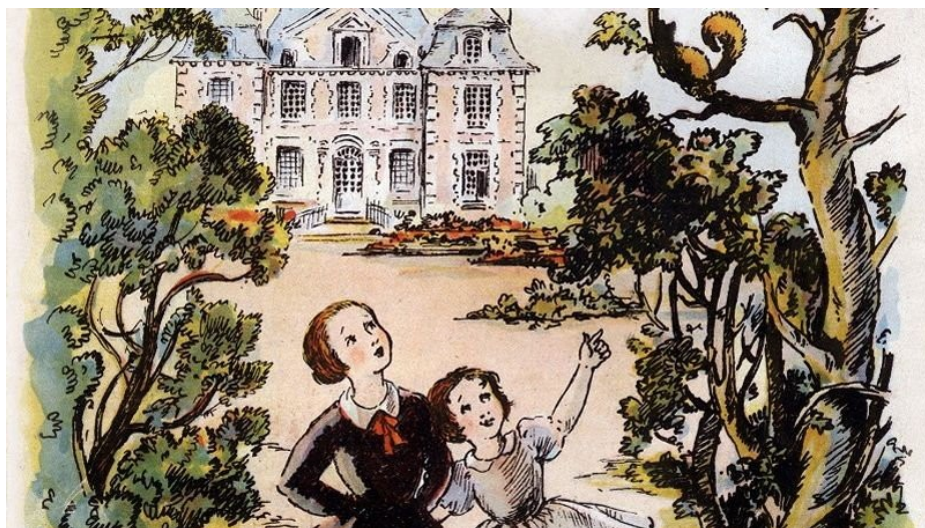
Vorrei soffermarmi appunto su queste, nella fattispecie prendendo le mosse dalla mia singolarità, come essa emerge dal confronto con altre testimonianze di una speciale relazione con le immagini: quelle di autori che tale relazione l'hanno esplicitamente raccontata e analizzata e quelle più dirette di amici come Mario, dalla consuetudine coi quali sono emerse tante condivisioni, a volte inattese e sorprendenti, ma anche le spie di esperienze infantili e di riletture successive decisamente difformi.

Parto dunque da quella che possiamo considerare una attitudine comune transgenerazionale, premettendo che tutto ciò di cui andrò a parlare si iscrive ancora, almeno idealmente, in un contesto che è stato ben riassunto da Bernard Shaw in *Santa Giovanna*: *“Non c'è niente al mondo di più squisito che un bel libro, con colonne ben ordinate di una ricca scrittura nera, con dei bei bordi e delle miniature elegantemente inserite. Ma al giorno d'oggi la gente invece di ammirare i libri, li legge”*.

Io, ancora oggi, i libri prima li ammiro e poi li leggo.



2. A metà Ottocento una scrittrice francese di romanzi e novelle per ragazzi, la Comtesse de Ségur (autrice di almeno venti volumi, che hanno conosciuto una fortuna duratura), già si lamentava col suo editore perché gli illustratori dei suoi libri sembravano viaggiare per conto proprio. (*“A quanto pare non si danno nemmeno la pena di leggerli – scriveva – prima di illustrarli”*). Anche se le sue rimostranze erano dettate da una presunzione di superiorità autoriale, la Ségur toccava un tasto delicato. È senz’altro vero che gli illustratori sono in fondo degli artisti, e ci mettono del loro. Il fatto è che, anche volendo, non potrebbero tradurre pedissequamente in immagini gli intenti dell’autrice, e il decalage che si crea è in fondo la loro firma. Non si tratta, o meglio, non lo è quasi mai, di una intenzionale rivendicazione d’indipendenza. La distanza sta già tutta nella diversa natura dei due strumenti di trasmissione, la parola, sia pur scritta, e quindi visiva, e l’immagine.



Anche se aveva iniziato a scrivere quasi a sessant’anni, la Ségur era tutt’altro che una zitella acida e permalosa: di bambini se ne intendeva, perché aveva otto figli e venti nipoti, le novelle aveva cominciato a scriverle proprio per loro. Nel caso specifico vedeva giusto: le immagini possono anche seguire tutti i crismi della pedagogia dell’epoca e della iconografia specifica per l’infanzia (ad esempio, il senso infantile delle dimensioni, la gestualità enfaticizzata, per rendere esplicite azioni ed intenzioni, la netta distinzione anche nei tratti fisici tra buoni e cattivi, ecc...), ma sono comunque, di per sé, ricche di particolari che rimandano la fantasia ad altro e che in qualche modo contraddicono o si scostano dal discorso del testo. Il che costituisce un valore aggiunto, ma non nella direzione funzionale agli intenti dell’autrice: la quale, ripeto, sia pure entro i limiti della cultura

della sua epoca, non era affatto una cariatide passatista. La sua creatura più famosa, la piccola Sophie, è una simpatica peste, tanto da essere stata paragonata a Gianburrasca: e tutti i protagonisti delle sue storie (sarebbe più corretto dire: le protagoniste) vivono in un mondo che offre degli spazi privilegiati di libertà e di creatività, un mondo nel quale gli adulti sono autorevoli, ma non autoritari, accettano di far correre ai bambini dei rischi, ma intanto vigilano responsabilmente sui pericoli da evitare, sono comprensivi nei confronti della trasgressione, ma non per questo mettono in dubbio la necessità di insegnare, sia pure benevolmente, che tra giusto e ingiusto, bene e male, ci sono dei confini, e che le regole vanno rispettate. Insomma, propugnava dei principi etici, nonché delle pratiche educative, che hanno un valore universale ancora oggi.

E tuttavia, la scrittrice avvertiva la distanza tra ciò che le sue storie volevano trasmettere e quel che i giovani lettori, distolti dalla forza delle immagini, alla fine avrebbero recepito. Naturalmente lo scarto è direttamente proporzionale alla qualità, allo stile dell'illustratore: tanto più forte è la personalità e più efficace è il tratto di quest'ultimo, tanto più le immagini acquisteranno una vita e un potenziale evocativo propri. E paradossalmente questo andrà a contrapporsi a qualsiasi intento pedagogico ed edificante. La Ségur per i suoi libri voleva il meglio, e questo era suo malgrado il prezzo da mettere in conto.



3. Ad esaltare l'aspetto libertario e ribelle dell'illustrazione è, settant'anni dopo, Walter Benjamin, non autore in proprio ma vorace lettore e poi collezionista spasmodico di letteratura per l'infanzia. Recensendo l'opera di un suo amico e grande collezionista, Karl Hobrecker (*Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*) fa propria questa considerazione: *“C'è una cosa che salva persino le opere più antiquate, meno libere dal pregiudizio di quest'epoca: l'illustrazione. Quest'ultima sfuggiva al controllo delle teorie filantropiche, e gli artisti e i bambini si sono messi presto d'accordo alle spalle dei pedagogisti”*. Che è esattamente ciò che diceva la Comtesse de Ségur, quando parlava di “una sotterranea complicità” tra gli illustratori e il mondo dei bambini: soltanto, qui la complicità viene esaltata, mentre la Ségur la deprecava.

Benjamin non fa che applicare ad un contesto particolare una regola generale, che vale per ogni forma di cultura, anche la più istituzionalizzata. Così come l'illustrazione viene introdotta nei libri per potenziare il valore del testo, fornirgli un supporto visivo che esprima ciò che il testo non può dire, ma finisce poi per assumerne uno autonomo, che può rinviare anche ad altro, persino a ciò che il testo non vorrebbe affatto esprimere (non a caso Benjamin rimarca il valore assieme pedagogico e suscitatore di fantasie degli abbecedari), allo stesso modo ogni forma di cultura esce immediatamente dai binari lungo i quali viene trasmessa. È, per intenderci, la contraddizione intrinseca alla scuola, che nasce per irreggimentare i cervelli e finisce per trasmettere i germi di una autonomia culturale (fermo restando che li trasmette solo a chi la scuola prende sul serio, così come le immagini li coltivano solo in chi davvero le ama).

In cosa consiste il potere “eversivo” che Benjamin attribuisce alle immagini? In un *Profilo* dedicato all'amico, T. W. Adorno scrive: *“Ciò che Benjamin diceva e scriveva sembrava far sue le promesse dei libri di favole per l'infanzia, anziché respingerle con la maturità ignominiosa dell'adulto. [...]”*. Ovvero, le immagini secondo Benjamin promettono e consentono assoluta libertà, in ciò contraddicendo le intenzioni e le indicazioni interpretative fornite dal testo stesso, quale esso sia. Quando parla di letteratura Benjamin ribadisce costantemente il concetto che *“nel regno della lettura chi legge è sovrano”*. Tanto più lo è il bambino,



che si immerge interamente nella vicenda, si identifica con i personaggi e varca le porte aperte dalle illustrazioni. *“Il bambino calca la scena dove vive la fiaba, e drappeggiandosi nei colori ch’egli cattura leggendo e guardando, si trova nel mezzo di una mascherata cui anch’egli prende parte”*. Per Benjamin proprio i colori e il linguaggio delle immagini presenti nei vecchi libri illustrati sono decisivi, perché invitano il bambino ad abbandonarsi ai propri sogni. Il che si combina con l’altro grande tema benjaminiano, l’amore per i libri *“vecchi e dimenticati”* (ma anche con le *“rovine”* d’ogni sorta): liberata dalla responsabilità di una interpretazione *“corretta”*, la fantasia può alimentarsi degli *“scarti”* presenti nell’immagine, di quei particolari apparentemente inutili che i bambini salvano dalla cancellazione e riutilizzano in una personalissima operazione di montaggio.



Tutto ciò contraddice clamorosamente il progetto di condizionamento disciplinare ed etico sotteso sin dall’inizio alla creazione dei libri per l’infanzia. Benjamin ricostruisce le tappe di questo progetto: c’è un primo momento, che possiamo definire *“illuministico”*, nel quale si mira ad educare *“dall’esterno”* il bambino guidandone e correggendone passo passo la crescita verso *“l’uomo migliore”*, il cittadino responsabile e obbediente; ce n’è poi uno successivo nel quale si cerca invece di entrare nella mente del bambino predisponendogli un mondo a sua misura (in questo è implicita anche una critica al metodo montessoriano, che stava conoscendo in quel momento un grande successo ed era considerato all’avanguardia). In pratica, col libro e con le immagini che lo illustrano si completa la costruzione di un mondo infantile a se stante (nel frattempo si creano infatti oggetti e ambienti *“adatti”* ai bambini). Ciò significa però che ad un certo punto questa fase dell’esistenza andrà chiusa, e che va usata per acquisire comunque gli strumenti per accedere ad un mondo e a una visione adulta.

Ora, tutto questo rientrerebbe in una normalità pedagogica che risale all’età della pietra, se non fosse che Benjamin coglie nella strategia *“infantilistica”* le spie del modello totalitario: l’identificazione (ma poi, nella sostanza, la creazione) di *“bisogni specifici del bambino”* mira in realtà a coltivare l’educazione al consumo e a sostituire il consenso all’obbedienza.

Per Benjamin i bambini sanno invece benissimo scegliersi gli oggetti adatti a loro e adattarsi agli ambienti, e lo fanno appunto spiazzando l'uso degli oggetti, la lettura delle immagini, l'interpretazione degli ambienti. Certo, lo fanno accedendo ad una esperienza dell'autentico e del diverso che viaggia in direzione diametralmente opposta a quella dell'esistenza borghese: per questo la loro fantasia genuina nasconde un potenziale sovversivo (e qui il potere ci vede altrettanto bene che la Comtesse de Ségur), che appunto va stemperato nelle sdolcinatezze dell'infantilismo.

Benjamin ritiene insomma che la pedagogia moderna miri non a bloccare, ma a incanalare e disinnescare la creatività anarchica del bambino, concedendole una gamma apparentemente vastissima, in realtà pre-selezionata e sterilizzata, di possibilità di esprimersi. Rimane, al di là di tutte le dichiarazioni progressiste di intenti, ancorata all'ideologia dell'"utile", laddove il bambino nel ricombinare la realtà a suo arbitrio esercita il suo fondamentale diritto di sottrarla a quella schiavitù. E una volta che abbia imparato a farlo, difficilmente potrà essere indotto da adulto ad un atteggiamento differente.



Questo potenziale trasgressivo Benjamin lo coglie poi, anche se la cosa potrebbe sembrare paradossale, più nei vecchi libri di favole che in opere moderne in apparenza ispirate appunto alla visione "liberatoria". In fondo, la sua generazione è già cresciuta con Pinocchio, Alice, Peter Pan, quelli più grandicelli hanno letto Huckleberry Finn, tutti testi concepiti in apparenza "dalla parte del bambino". Benjamin avverte però che anche queste sono "intrusioni" in un campo dove la fantasia dovrebbe essere lasciata assolutamente libera e sbrigliata: sono anch'esse un modo per giocare d'anticipo, offrendo le varianti fantastiche più ricche e straordinarie, ma pur sempre pensate da adulti per i bambini, e quindi a loro volta egualmente condizionanti.

Benjamin sa bene di cosa parla. Arriva da una esperienza di iniziale entusiasmo e poi di totale disillusione nei confronti della *Jugendbewegung*, il movimento giovanile, naturista e idealistico, che aveva infiammato i ragazzi tedeschi agli inizi del Novecento e fatto loro intravedere una libera-

torica dimensione di avventura. Il movimento e le sue idealità avevano finito per schiantarsi contro la realtà cruenta della prima guerra mondiale, che i giovani avevano affrontato con un entusiasmo ingannevolmente dirottato dal potere verso il nazionalismo. Di fronte all'assurda carneficina i suoi membri più consapevoli, come appunto Benjamin, si erano resi conto che una vera liberazione poteva arrivare soltanto dal recupero, operato singolarmente e in totale autonomia, dell'innocenza infantile, ovvero di tutto quel potenziale utopico e sovversivo che una pedagogia castrante cercava invece di dissipare o, peggio, di snaturare completamente.

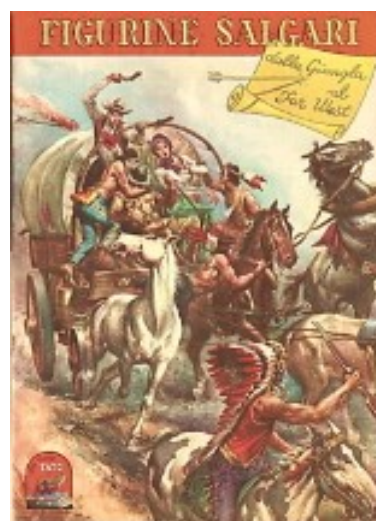
Mi sembra illuminante in proposito il raffronto tra l'idea di una autonomia e centralità dell'esperienza infantile in Benjamin e la "poetica del fanciullino" di Pascoli. Parrebbero esserci diversi punti di contatto, ma a conti fatti risultano ben più significative le differenze. Pascoli afferma, rifacendosi peraltro a Platone, che: *"È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi [...] ma lagrime ancora e tripudi suoi"*. Questo fanciullino si rapporta al mondo attraverso l'immaginazione, e ne scopre quegli aspetti reconditi e misteriosi che *"sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione"*. Conosce cioè in modo autentico ciò che lo circonda, e lo esprime in un linguaggio che è necessariamente poetico, in quanto racconta un mondo che è percepibile solo dall'intuizione, e non dalla razionalità.

Ora, quel che Pascoli attribuisce alla sensibilità infantile è una capacità di comprensione profonda e reciproca, comune a tutti gli uomini, sulla base della quale diverrebbe possibile la pacificazione di tutti i rapporti. In realtà non parla di una specifica (e irripetibile) disponibilità infantile, ma di un infantilismo del sentire che permane negli adulti, e che quando trova espressione genera poesia. Benjamin non intende questo. La sensibilità infantile è a suo parere soprattutto "scorretta", e non rimane inalterata al fondo dell'animo degli adulti ma piuttosto crea una disposizione, li abitua ad una modalità di percezione del reale, di sguardo sul mondo, che li porta a contrapporsi alla mentalità borghese e utilitaristica corrente. È evidente che l'interesse di Benjamin per la letteratura infantile è tutt'altro che frutto della recriminazione nostalgica: c'è dietro una vera e propria filosofia politica, che assume a proprio paradigma e laboratorio il mondo incontaminato dell'infanzia.

4. La lezione di Benjamin è stata raccolta soprattutto da autori nati e cresciuti negli anni trenta: ed è interessante vedere l'uso che ne hanno fatto.

Antonio Faeti è senza dubbio il maggiore storico dell'illustrazione italiana (ma non solo). Esistono studi criticamente più approfonditi (c'è, ad esempio, la *Storia dell'illustrazione italiana* di Paola Pallottino), ma *Guardare le figure* e *La storia dei miei fumetti* rimangono in questo campo due caposaldi. Faeti è riuscito a produrre un lavoro documentario estremamente accurato e al tempo stesso a farci rivivere il modo e l'atmosfera in cui lui stesso aveva colto, da fruitore "innocente", queste immagini. Ci ha poi lavorato sopra per tutta la vita. Leggere i suoi libri significa, anche per chi appartiene alla generazione successiva – quella di chi, come me, è nato immediatamente dopo la seconda guerra –, fare una immersione nel proprio immaginario infantile: è un continuo fuoco d'artificio di riconoscimenti e agnizioni, che permette di rilevare le continuità ma anche le differenze. E dal momento che sono queste a interessarmi, faccio un paio di esempi relativi ai diversi tipi di fascinazione che dalle illustrazioni e dal fumetto possono (potevano?) sprigionare.

Mi ha stupito, in *Guardare le figure*, trovare l'opera del casalese Vittorio Accornero liquidata in sole quattro righe. Io ho conosciuto il mondo fiabesco di Perrault attraverso le sue illustrazioni, ma prima ancora ero stato affascinato dalle immagini di un calendario capitato chissà come in casa mia, che era poi finito nella mia camera e che ho avuto sotto gli occhi lungo tutta l'infanzia (e oltre). Non so di che anno fosse, perché conservo ancora gelosamente solo le dodici illustrazioni, tratte da fiabe di varie raccolte (Accornero ha illustrato almeno una sessantina di volumi, tra cui gli immancabili fratelli Grimm e Andersen). Faeti sembra rimproverargli un taglio da cartone animato disneyano, o forse il fatto che sia diventato un autore di successo, conosciuto e premiato di qua e di là dall'oceano, attivo anche in settori diversi e marginali all'ambito "artistico". Di queste possibili "contaminazioni" sapevo nulla, me le ha suggerite solo la sua lettura, ma facendo quattro conti sulle date verrebbe più immediato pensare che sia stato piuttosto Disney a ispirarsi al tratto di Accornero. E comunque: quando le ho viste per la prima volta avevo tre



o quattro anni, e quelle immagini nitide, caratterizzate da colori pieni e compatti, ma al tempo stesso delicati, quasi stilizzate nei contorni ben definiti, eppure realistiche, sono state le prime a impressionare la mia mente. Il fatto che in quel caso fossero completamente svincolate da un testo, e che per me lo siano rimaste anche dopo, è risultato senz'altro determinante: ho continuato per anni a costruire a mio arbitrio, in versioni molteplici, il prima e il dopo di quei momenti fermati sulla carta, totalmente libero nella mia immaginazione, perché avevo davanti delle figure prototipiche di principi, orchi, principesse e castelli, un mondo essenziale e pulito: il resto, le ombre, le sfumature, potevo aggiungerle io. Anche quando successivamente ho incontrato artisti sui quali Faeti spende giustamente interi capitoli, come il Carlo Chiostri delle illustrazioni per Pinnocchio, il mio immaginario fiabesco è rimasto quello delineato da Accornero. Che era poi del resto lo stesso che ritrovavo negli album delle figurine Lavazza e di quelle Salgari, e poco più tardi in quello delle Giubbe Rosse (rarissimo, a lungo invidiato ad un amico più grande, e avuto poi da lui in regalo quando ha cominciato a coltivare fantasie diverse).



Quasi contemporaneamente agli album è entrato nella mia vita (stavo per scrivere: nella mia vita parallela, ma in realtà i due piani si intersecavano continuamente) un altro protagonista: il *Buffalo Bill* che usciva in dispense, tradotto negli anni venti e trenta dagli originali americani, e che evidentemente aveva incontrato una grossa fortuna anche nel nostro paese, dal momento che di quella serie furono editate diverse centinaia di titoli. Quei fascicoli arrivavano dal passato, e solo per uno strano giro erano approdati nella bottega da calzolaio di mio padre, in mezzo a fasci di vecchi giornali che venivano usati per incartare le scarpe riparate. Riuscii a salvarli (non servivano per incartare) e ci edificai sopra un'altra buona fetta del mio immaginario.

Le illustrazioni di copertina degli albi di *Buffalo Bill. L'eroe del Wild West* erano state affidate dall'editrice Nerbini a Tancredi Scarpelli, e quello di Scarpelli è diventato per sempre il mio West. Bill esibiva cappelli Stetson dai cocuzzoli altissimi e arrotondati, stivaloni alla coscia, giacche con le frange, cavalcava mustang con la schiuma alla bocca. E alle spalle aveva sterminate pianure o canyon ripidi e stretti. Nei tratti fondamentali la sua immagine si poneva in continuità con quelle di Accornero, quindi rispondeva perfettamente a ciò che io esigevo. Per il resto, nell'iconografia della pubblicistica popolare dell'epoca ricorrevano una serie di stereotipi. Le figure dovevano essere nitide, per permettere una immediata distinzione dei ruoli, l'azione veniva congelata nel momento di maggiore drammaticità, con i personaggi colti in posture molto teatrali, simili a quelle dell'opera lirica, gli sfondi stessi rimandavano alle scenografie. Era la stessa impostazione già tipica delle illustrazioni che comparivano sul "*Giornale Illustrato dei Viaggi*" o in quelle dei libri di Verne o di Salgari. Nel caso delle copertine di *Buffalo Bill*, trattandosi di tavole fuori testo, che non dovevano supportare visivamente la narrazione ma riassumerla e anticiparla, l'effetto teatrale era ancora più ricercato. Comunque, quello stile aveva una sua precisa identità: e infatti l'ho poi immediatamente riconosciuto nella mia prima immersione nel mondo salgariano, in quel "*Avventura tra le pelli rosse*" che conteneva addirittura trenta illustrazioni di Scarpelli. Non ne ho trovato invece riscontro nei testi, affrontati pochi anni dopo e abbandonati quasi subito: erano davvero troppo gonfi di retorica e poveri di immaginazione, rischiavano di vanificare tutta la mia opera di costruzione del mondo della frontiera.



Cosa mi rimandavano quelle immagini? Intanto, un mondo ordinato, nel quale le parti erano chiare: i buoni, i giusti, i leali da un lato, i malfattori, i cattivi, i traditori dall'altro. Le distinzioni non tenevano conto dell'età, della razza o del ceto, ma solo del coraggio e della viltà. Era un mondo solo apparentemente semplice, perché le dinamiche che si innescavano potevano poi confondere i ruoli e ribaltare le apparenze: ma offriva l'occasione di scelte etiche non ambigue. Ora, tutto questo potrebbe

sembrare funzionale a quella pedagogia dell'ordine che Benjamin metteva sotto accusa: in realtà io lo sentivo congeniale perché ci riconoscevo qualcosa del mondo contadino nel quale vivevo, un mondo rozzo ma nel quale i valori sembravano ancora chiaramente definiti, e che già vedevo però giorno dopo giorno sparirmi davanti agli occhi. Le immagini di Scarpelli e di Accornero quel mondo non lo creavano, ma in qualche modo lo rispecchiavano. Il che avvalora paradossalmente proprio la tesi di Benjamin, per la quale i bambini sanno benissimo scegliersi da soli, quale che sia l'offerta, ciò è che loro più "adatto".

Un altro esempio lo ricavo da *La storia dei miei fumetti*. Mi ha colpito la lettura che Faeti dà dell'Uomo Mascherato, un personaggio che tanto sembra aver eccitato le fantasie pre-belliche, ma che negli anni cinquanta non era affatto apprezzato, e non solo da me ma un po' da tutti i miei coetanei. Il motivo di questa disaffezione credo sia da cercarsi nell'improbabilità sia del personaggio, perché uno che si aggira per la giungla o nelle metropoli in calzamaglia rossa e mascherina da notte attorno agli occhi qualche perplessità la suscita, anche in un ragazzino, sia delle vicende e delle loro ambientazioni. Lo stesso Faeti scrive: «*Ma "l'Africa fantasma" di Lee Falk o di Ray Moore allude anche alla specificità narrativa di cui è dotato il fumetto in generale: tutte le programmate incongruità che scorgiamo nelle storie dell'Uomo Mascherato, tutti i Bandar che non dovrebbero mai convivere con la Banda Aerea, tutti gli immensi acquari con i pescicani che rimandano ai Sing proprio perché i Sing non dovrebbero possederli, sono l'anima nascosta e vera del fumetto. I buoni frati pellegrini, il buon Togliatti predicatore, le pie signore caritatevoli, gli ispettori scolastici molto aggiornati, insomma, tutte le buone anime che volevano vietarci i fumetti avevano ragione: chi si perde nella savana dei Bandar, la strada di casa non la trova più*». Il che in linea di massima è vero: l'impressione è però che negli anni trenta ai fanciulli un po' più cresciuti andasse davvero bene tutto, purché consentisse loro di distrarsi dai rituali e dall'indottrinamento dei balilla. A noi nati sulle macerie del conflitto si conveniva invece un più sano neorealismo. Ed è anche vero che trasferirsi nella savana dei Bandar è affascinante per chi vive tra l'asfalto e il cemento cittadino, ma lo è già molto meno per chi ha qualcosa di simile attorno a casa. Anziché cercare rifugio in un altro mondo, quello di cui sentivamo noi il bisogno era poter trapiantare, calare le avventure e gli incontri che i fumetti ci pro-

mettevano, nel mondo che ci circondava. Ma su questo torneremo.



Ho salutato invece con gioia l'entusiasmo di Faeti per gli Albi d'Oro di *Oklahoma*. All'epoca sia la vicenda che i disegni mi avevano incantato, malgrado disponessi solo di paio di albi di una serie che ne contava quasi quaranta. Mi mancavano gli antefatti e il prosieguo della storia, e forse proprio questo me li ha fatti amare tanto, così che ho poi continuato a cercarli a lungo (a tutt'oggi: erano molto rari e non sono stati più riediti). In quei due albi, con quei personaggi, c'era però già tanto materiale da imbastirci sopra non una ma mille storie. Ciò che ho fatto regolarmente.

La cosa intrigante è che *Oklahoma* raccontava il travagliatissimo ritorno a casa, alla fine della guerra di secessione americana, di un ufficiale confederato e di un gruppetto molto eterogeneo che gli si era accodato. Il protagonista avrebbe dovuto appartenere quindi, secondo una lettura "politica-mente corretta", alla schiera dei non giusti, degli schiavisti, aristocratici e ribelli. In realtà la sua si rivelava essere un'aristocrazia di spirito, ciò che gli faceva superare ogni differenza formale e lo portava ad affrontare ogni ingiustizia. Credo sia lì che ho imparato che non esistono cause giuste, ma solo uomini giusti. Ed è una lezione che non ho più dimenticato.

Di Faeti ho condiviso anche il fastidio per le inesattezze. Quando, ad esempio, rileva nel numero 65 degli Albi d'Oro, *Il tesoro dell'Isola*, "*un affronto insopportabile alla memoria di Stevenson: ai personaggi era stata aggiunta Anna, data per figlia del capitano Smollett: una donna nell'isola, una rilettura intollerabile*". O quando, a proposito del numero 111, *Tom il vendicatore*, dice: "*non potevo sopportare che qualcuno, senza una folle ragione tattica o strategica, travestisse da Sioux i nobili e sapienti Navajos delle struggenti città costruite al riparo di grotte immense e scaturite dal Mito*". Sono le stesse idiosincrasie che io coltivavo. Solo che nel mio caso le ho poi estremizzate sino a pretendere dai racconti e dalle immagini (anche in quelli cinematografici) una assoluta verosimiglianza per quanto concerneva ad esempio abitazioni, costumi, armi.

La mia scarsa simpatia per l'uomo mascherato, e addirittura l'insofferenza per i primi supereroi che cominciavano, a metà degli anni cinquanta, a circolare anche in Italia, nasce di lì. Per me le strade dell'utopia sono sempre state lastricate di pietre reali, o almeno verosimili.



5. Certe distanze, non solo generazionali, risultano ancora più evidenti dal confronto con Umberto Eco. Si spiegano senz'altro col fatto che l'infanzia di Eco si è svolta tutta nel periodo pre-bellico, anche se credo non sia solo questo. Faeti centra bene il problema quando parla di “ipoteca generazionale”: *“Se questa cui sto lavorando è davvero la storia dei miei fumetti, allora occorre trovare per essa un protettore: è il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, (guarda caso, uno dei miei santini, n.d.a) perché dalle sue opere ho ricavato quel concetto di generazione al quale faccio riferimento quando accenno a certe date”*. Oppure: *“Oreste del Buono apparteneva a un'altra generazione, aveva altri amori”*.

Sulla sensibilità di Eco per le illustrazioni e per il fumetto non ci piove: come semiologo si è occupato di ogni forma di rappresentazione visiva, e con *Apocalittici e integrati* ha “sdoganato” ufficialmente il fumetto come espressione culturale, conferendogli una sua dignità specifica. In realtà questo placet arrivava tardi (non certo per colpa di Eco, ma perché il fumetto stava già perdendo nei primi anni sessanta tutta la sua rilevanza “educativa” – sappiamo a vantaggio di chi) e sanciva appunto la dignità di qualcosa che era stato. Ma, soprattutto, l'analisi semiologica che Eco ne sviluppava aveva suo malgrado il sapore di un'autopsia. Negli anni successivi sono stati fatti goffi tentativi di omologare il fumetto agli strumenti pedagogici d'avanguardia (si è arrivati persino agli albi in latino), e questo ha reso evidente che non si era affatto compreso cosa nell'epoca d'oro le strisce disegnate avevano davvero rappresentato, di quale carica eversiva – quella rivendicata appunto da Faeti – fossero portatrici.

Nella mia distanza da Eco come lettore di fumetti e cultore dell'illustrazione non gioca però solo la differenza anagrafica. Mi rendo conto che quando si parla di queste cose non usiamo la stessa lingua perché abbiamo alle spalle storie e culture, e quindi bisogni e aspettative e punti di vista, decisamente diversi. Ma probabilmente è anche questione di carattere, di una disposizione di fondo.

Ne *“La misteriosa fiamma della regina Loana”* Eco monta un’impalcatura narrativa abbastanza farragিনosa (in effetti, come romanzo non è granché), col vero scopo di allestire una vetrina dell’immaginario iconografico giovanile degli anni trenta. Sotto questo aspetto il repertorio messo in mostra è più che esauriente, ed è anche a mio giudizio l’unico motivo per il quale valga la pena leggere il libro. La debolezza dell’impianto porta però allo scoperto il vero spirito col quale Eco affronta l’argomento, che è quello del collezionista e del semiologo, e in subordine quello del sociologo: al contrario che negli scritti di Benjamin, qui il bambino, a dispetto dei tentativi di evocarlo, non lo vedi mai. L’infanzia è rivissuta tutta col senno di poi: di chi ne è uscito da tempo.

Lo dimostra, ce ne fosse bisogno, l’ennesima dissacrazione del libro *Cuore* (*“Dunque, non solo io ma i miei maggiori erano stati educati a concepire l’amore per la propria terra come un tributo di sangue, e a non inorridire ma anzi ad eccitarsi di fronte a una campagna allagata di sangue. ... Tutti sono contro il povero Franti che viene da una famiglia disgraziata. ... Al muro, al muro. Sono quelli come De Amicis che hanno aperto la strada al fascismo.”*) Non vorrei tornarci su perché l’ho già fatto troppe volte, ma ne *La misteriosa fiamma* mi ha infastidito l’allusione ad una precoce coscienza del carattere fascistoide del libro. Non ci credo. Lo leggevamo anche nel secondo dopoguerra, e nessuno di quelli che conosco lo ha mai interpretato così. Al massimo, se paragonato a Stevenson o a Salgari, era considerato un po’ noioso. Ma tutti parteggiavano per Garrone. *Cuore* era senz’altro tra i libri che non piacevano a Benjamin (non so però se lo conoscesse, non lo cita mai), esemplare di una pedagogia dell’ordine e dell’obbedienza: ma si prestava anche perfettamente ad avvalorare la sua tesi del *“lettore sovrano”*. Come tale ho amato a modo mio la piccola vedetta lombarda, e arrivando da una campagna allagata di sudore non mi sono fatto tentare da alcuna retorica nazionalista e guerrafondaia. Sarei salito sull’albero non per amore della patria, ma per il gusto del rischio e dell’avventura. Cavalcare gli alberi era una mia specialità.



Se poi uno viene a raccontarmi che nella casa di campagna, in solaio, trova i libri che suo nonno ha collezionato, intere serie degli eroi popolari del primo Novecento, da Fantomas a Nick Carter, a Petrosino, all’imman-

cabile Buffalo Bill, comprese le avventure di Sherlock Holmes in inglese, e quelli che lui stesso ha letto da bambino, tutti o quasi i volumi della Biblioteca dei miei ragazzi, tutto Salgari e moltissimo Verne, e poi ancora raccolte del *Giornale illustrato dei viaggi* (con in mezzo, per buon peso, anche qualche numero della *Revue des Voyages*), la collezione completa di *Flash Gordon* e de *l'Avventuroso*, e un sacco di altre chicche del genere, costui mi sta parlando di una dimensione che assolutamente non mi appartiene – ma credo appartenga in realtà a pochissimi. So che si tratta di un pretesto narrativo, che Eco ha voluto trascrivere il sogno di ogni appassionato di immagini e inveterato bibliomane, ma è un pretesto rivelatore d'altro.



In primo luogo, appunto, del fatto che Eco non intendeva scrivere un romanzo, ma redigere una sorta di un compendio enciclopedico dell'immagine tra Otto e Novecento, sul tipo di quei bestiari ed erbari e lapidari medioevali per i quali ha sempre manifestato una grande passione. Basta vedere l'ordine in cui la materia è esposta per renderci conto che stiamo visitando le sale di un museo virtuale dell'illustrazione: le stampe tedesche, le paginate di soldatini, le riviste floreali francesi, le illustrazioni del Novissimo Melzi, gli atlanti, le scatole di dolciumi, i pacchetti di sigarette, gli almanacchi, e via via sino ai manifesti, politici o pubblicitari o cinematografici, ai francobolli, alle copertine dei romanzi d'appendice e a quelle dei dischi, insomma, a tutto quanto rientri nel campo dell'immagine e del suo utilizzo. Il resto, la vicenda, è musica di sottofondo, del genere di quella diffusa a volte nelle sale espositive: o è assimilabile al commento dell'audioguida. Ma l'atmosfera riesce fredda: l'autore si aggira per le sale ufficialmente per una operazione come quella che intendevo fare io (e che mi è subito scappata di mano, andandosene per i fatti suoi), in questo caso ricostruire letteralmente la propria memoria, ma sembra non fermarsi mai con gioioso stupore di fronte a qualcosa, avere una qualche epifania: sembra piuttosto impegnato a redigere un ponderosissimo e ponderatissimo elenco. Come dicevo sopra, questo elenco da solo giustifica il possesso del libro: quindi ben venga, è un ottimo stimolatore della memoria. Ma quanto al significato emozionale che il rapporto con le immagini ha avuto per Eco, dice molto poco.

E questo è a sua volta rivelatore dell'abissale differenza di attitudine che

esiste tra uno che si trova in casa una biblioteca dalla quale può attingere di tutto e chi invece i libri se li propizia e li sospira e li cova con la mente uno ad uno. Voglio precisare subito che non ho alcun motivo di recriminazione o di rivendicazione nei confronti di chi è nato in mezzo ai libri. Anzi, provo nei loro confronti un'invidia tutt'altro che rancorosa, e una profonda ammirazione per chi ha saputo farne buon uso. Ciò non toglie che la differenza oggettivamente esista, e che spieghi preferenze e atteggiamenti. Ad esempio. Una delle sezioni più vive della mia memoria riguarda gli elenchi di titoli che comparivano in genere nella terzultima di copertina, o nella copertina posteriore stessa, sotto la dicitura: *"Sono uscite nella stessa collana"*. È viva perché i libri dell'infanzia li ho conservati – non erano moltissimi –, quelli almeno che sono scampati alla lettura di fratelli o figli, e in tutti ritrovo gli elenchi finali irti di spunte che rimandano ai desiderata, molti dei quali rimasti poi tali per decenni. Ora, quando scorro quegli elenchi rivivo tutta l'ansia e l'aspettativa che caratterizzavano ogni mio Natale (altre occasioni per attendersi regali non c'erano), nella speranza che fosse preso in considerazione dalla zia uno di quei titoli (il regalo era un dono, non un obbligo, per cui era considerato molto sconveniente dare indicazioni su ciò che ci si attendeva). Nel frattempo, se avevo letto l'anno precedente un romanzo del ciclo malese di Salgari, mi era stato concesso tutto il tempo per fantasticarci attorno e scrivere mentalmente tutti i prequel e i sequel immaginabili. Ho potuto leggere I misteri della Jungla Nera e I pirati della Malesia solo a quasi trent'anni, ma ne avevo già elaborato infinite versioni. Per forza poi la mia fantasia, e anche la mia scrittura, sono cresciute così indisciplinate.

Questo intendo quando parlo di diversa percezione. Chi ha già disponibile tutta la collana, o è in condizione di farsi regalare i libri mano a mano che ne finisce uno, è naturale che proceda nelle letture, non ha bisogno di crearsi da sé i seguiti, li trova belli e pronti. Ed è anche meno portato a costruirsi sopra il gioco, se è un lettore appassionato non ne ha nemmeno il tempo. Laddove invece ogni mia lettura diventava il canovaccio con infinite varianti per i giochi di gruppo di tutta la banda, o per quelli solitari in soffitta, con i soldatini e le grette. Lo stesso vale naturalmente per le illustrazioni: le poche cui avevo accesso diventavano delle vere icone, dettavano i gesti, l'abbigliamento, le scelte dei luoghi per le avventure future. Insomma, è tutto un altro modo di viverle, e di questo modo in Eco, giustamente, non ho trovato nulla.



L'altra differenza concerne, al di là della "condizione", della possibilità di accedere al libro, al fumetto, all'immagine, il modo in cui li si "guarda". Che non è in realtà disgiunto dalla condizione "materiale" di cui parlavo sopra, perché la quantità e la disponibilità senza dubbio orientano e focalizzano diversamente lo sguardo: è una legge economica, quanto più l'offerta aumenta, tanto più diminuisce il valore intrinseco degli oggetti, la loro sacralità. Pur senza presumere di aver amato i libri e i fumetti e le immagini in generale più di Eco, sono certo che nei loro confronti il mio sentimento fosse diverso, in quanto dettato dall'assenza anziché dalla presenza. Ciò che Eco sembra maggiormente apprezzare nel fumetto, ad esempio, è la valenza ironica, cioè la capacità del disegnatore di andare al di là di quello che il testo narrativo dice. Bene, questo è significativo di una lettura "adulta" del fumetto, nella quale funziona il gioco delle strizzate d'occhio tra l'illustratore e il lettore, delle citazioni, dei rimandi, dei paradossi, inseriti attraverso elementi che col racconto non avrebbero nulla a che fare (ad esempio, figure che escono dai quadri appesi alle pareti e cose simili): come a dire: prendiamola bassa, stiamo giocando. Ed è un tipo di lettura che ha alle spalle una qualche saturazione, per cui l'effetto "piacevole distrazione", quando non "analisi professionale", ha preso il posto dello stupore commosso. Ma tutto ciò a mio parere non ha a che vedere con la lettura infantile: la lettura infantile non è affatto un gioco, è seria, e ogni intrusione che apra in una direzione diversa sottrae al giovane lettore un po' della sua autonomia, tarpa la sua fantasia facendola polarizzare su quella dell'autore. Quella saturazione io non l'ho mai raggiunta, devo recuperare un sacco di storie o di puntate che mi sono perso sessant'anni fa, e dalle quali ancora mi attendo, a dispetto dell'età, qualche scampolo di sogno.

6. Credo che neppure Mario Mantelli considerasse chiusa la fase “illustrata” della sua esistenza: per questo l’ho sentito immediatamente così affine. Il clima generazionale c’entra senz’altro, perché Mario era un mio quasi coetaneo, ha respirato la stessa aria, letto più o meno le stesse favole e gli stessi fumetti, visti gli stessi manifesti e giornali: ma c’era di più. Anche se non sempre ero d’accordo con lui, e le nostre preferenze divergevano (avrebbe molto da obiettare su quanto ho scritto fino ad ora), avvertivo chiaramente, di qualunque cosa stessimo discutendo, che quell’argomento l’avevamo affrontato con la stessa disposizione d’animo, la medesima “postura interiore”. Questo atteggiamento rendeva possibile il confronto. Parlavamo della stessa cosa, e il fatto di averla vissuta in ambienti e situazioni diverse faceva sì che non si riducesse a un semplice reciproco innesco di nostalgie, ma diventasse uno scambio vero di figure dell’album del passato: ce l’ho, mi manca.

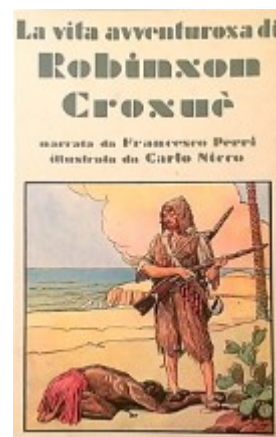
Nel “*Viaggio nelle terre di Santa Maria e san Rocco*” sono le immagini a prendere per mano il bambino e fargli scoprire il mondo attorno. Le immagini segnano le tappe, marciano i luoghi e i tempi del passaggio dall’infanzia all’adolescenza. Ogni etichetta, francobollo, carta da gioco, copertina di Pinocchio, del Principe Valiant o di Topolino, ogni insegna di negozio o pubblicità o cartolina, o immaginina sacra o pagina del Vittorioso, rievoca sogni, speranze, scoperte. E ti stupisci soprattutto quando dal cilindro della memoria vengono poi fuori il volto scarsamente mascherato di “*El Coyote*”, la copertina di *Gim Toro a China Town*, l’albo d’oro di Pecos Bill, le vignette di Tiramolla e il rebus de *La settimana enigmistica*: perché sono segnava anche tuoi, e li ritrovi non esposti come reliquie nelle fredde vetrine di un museo, ma scaldati dalla stessa meraviglia nella quale erano stati originariamente avvolti.



Nella ricostruzione di Mantelli domina un costante senso di stupore. Mario ri-conosce quelle immagini non col senno di poi, attraverso il filtro delle esperienze e delle letture successive, ma calandosi direttamente nei momenti e nei luoghi in cui gli erano apparse la prima volta. Le conosce daccapo. Aziona una perfetta macchina del tempo che riproduce gli sfondi, l’urbanistica, le architetture, i rumori e gli odori e persino i sapori della vita di ringhiera, e quelli delle scampagnate domenicali, appe-

na fuori porta o addirittura nell'oriente magico dei paesini del pavese. Quelle immagini vengono poi trasposte nel quotidiano (le cantine come sotterranei salgariani, le periferie come confini africani), in un andirivieni continuo tra il sogno e la realtà, senza neppure tanto sforzo, perché quella realtà è già di per sé sogno.

Questi sogni li abbiamo confrontati mille volte, e abbiamo verificato quanto nella trasposizione incidessero le differenze di contesto, a volte anche quelle lievi. Mario viveva in città, in una casa di ringhiera con cortiletto interno, che rappresentava lo spazio deputato al gioco protetto, ma aveva un qualche sentore di carcerario (io, perlomeno, lo immagino così): per valicare quelle quattro mura, all'interno delle quali si era ancora sotto controllo, bisognava lasciare briglia sciolta alla fantasia. Io ho vissuto l'infanzia in uno spazio completamente aperto, sia in paese che presso la cascina dei nonni. La fantasia non doveva nemmeno scomodarsi, avevamo giungle e foreste e deserti appena dietro casa, potevamo scorrazzare tutto il santo giorno fuori della portata di vista o di voce dei genitori. Tutta questa libertà reale ci consentiva di giocare al risparmio su quella fantastica. Non avevamo bisogno di inventarci quasi nulla. L'unico impegno era quello di trasferire nelle scenografie naturali personaggi, vicende, cavalli, banditi, indiani, tughs. Accadeva in automatico. Quando nel circolo parrocchiale assistevamo alle primissime programmazioni televisive di Rin-tin-Tin, al *the end* seguiva un fuggi fuggi velocissimo per risparmiarci il rosario o la novena, e il ritrovo era nella dolina di tufo lontana nemmeno cento metri, dietro un boschetto di roveri. Quello era già Forte Apache.



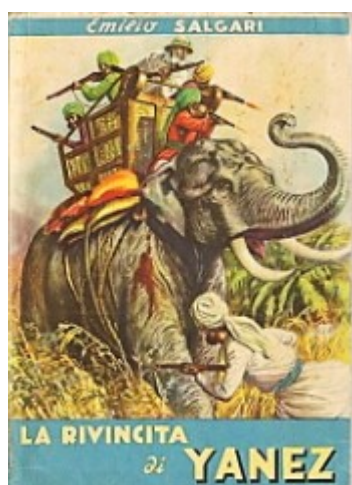
Quanto allo stupore di Mario, allo stato d'animo in cui riesce perfettamente a reimmergersi, confesso che per me non funziona proprio così. Il motivo è probabilmente quello cui accennavo sopra. Per questo la lettura del *"Viaggio nelle terre di Santa Maria e san Rocco"* mi ha così colpito, addirittura mi ha commosso. Ho continuato a immaginare quel ragazzino in timida e timorosa esplorazione, sia pure senza mai staccarsi dalle calcagna del fratello maggiore, alla scoperta delle

meraviglie di un altrove che stava a cento metri da casa sua (le vetrine! *“portafiamma di fornelli a gas esposti su fondi scuri come pezzi anatomici su un tavolo d'autopsia”*. Fantastico!), ma al quale accedeva rasentando muri che dovevano sembrargli altissimi e che gli precludevano i misteri di altri cortili, di altri palazzi, percorrendo vie che aprivano ad altre possibili terre incognite. Quelle meraviglie oggettivamente non ci sono (lo scrive lui stesso), è anche plausibile che ad occhi infantili le dimensioni e le forme si dilatassero, ma il resto lo metteva tutto lui. *«Per prima mi apparve ondulante, forse anche per un simultaneo suono di campane, la punta del campanile di San Rocco simile ad un enorme cappello di Mago Merlino, poi la facciata della chiesa dai grandi boccoli arricciolati sui fianchi dell'alta fronte e il medaglione del santo. E fu come si scariasse su di me un empito di magnificenza e di maestosità incredibili, come un traboccamento del cielo. [...] Quel giorno l'impressione fu quella di avere su di me precipiti, incombenti, sul punto di franare ma resistenti in piedi per un prodigio, le torri e le cupole di un intero Cremlino, con dentro tutto il prezioso trionfo delle chiese d'Occidente e d'Oriente. L'unico termine di riferimento per una possibile aggettivazione erano per me in quel momento le illustrazioni di Golia per l'Oriente di Marco Polo ne “I grandi viaggiatori” della collana “Scala d'Oro”»*.

Ecco, devo lasciare parlare lui. I grandi boccoli arricciolati sono quelli che avevo visto in una illustrazione di Antonio Rubino, incorniciavano il volto di un re bonario, e quando sono finalmente andato a verificare le volute barocche della chiesa di San Rocco li ho subito riconosciuti (ma quando l'ho poi detto a Mario ha manifestato qualche dubbio: Rubino disegna i boccoli girati all'interno – disse –, forse era Mussino). Insomma, tutta questa esperienza è filtrata dalle prime immagini raccolte nell'archivio della mente, in un gioco di montaggio che viaggiava all'inverso di quello che facevo io. Io leggevo le illustrazioni di Accornero riconoscendo le cantine del castello alle quali si accedeva (per un “passaggio segreto”) dallo strapiombo della Catenaia, i fumetti di *Oklahoma* come si svolgessero nel bosco della Cavalla o nelle gole della Lavarena, e Hukleberry Finn come navigasse lungo il Piota.

E anche il rapporto col fratello. *“Con me era mio fratello, ragazzino più grande di me, ma mago, profeta di fini del mondo ed evocatore di emozioni sconvolgenti.”* Altra situazione capovolta. Io, come primogenito, non sono stato guidato da nessuno, sono stato quello sempre in avan-

scoperta, anche per le letture e le immagini. Ho “guidato” io alle immagini mio fratello, che tra l’altro non era certo uno docile e devoto come Mario. Ho dovuto anzi difendere gelosamente i miei libri e miei fumetti, combattere per strappargli i suoi, soffrire quando ero costretto (da mia madre) a lasciarglieli in mano, non per insana gelosia ma perché in fondo lui era già uno di quelli che i libri e i fumetti, sia pure pochi, se li trovava in casa, e non li aveva nel concetto di tesoro in cui li tenevo io. Quindi il mio era un sentimento ben diverso da quello di gratitudine che provava Mario per essere ammesso a quei misteri, a quelle cose da più grandi (che gli arrivavano però già un po’ mediate). Io me le conquistavo palmo a palmo, e le difendevo coi denti.



Ad accomunarci è invece l’accesso inizialmente molto razionato alle immagini, e quindi la sorpresa e la felicità estatica suscitate dalla loro inattesa comparsa. *“Il numero uno di Topolino formato tascabile fu in casa nostra come l’ingresso fruttuoso di una ricchezza. Ne venimmo in possesso non per acquisto diretto (troppo care le sessanta lire per quell’aprile 1949) ma perché ci fu lasciato da una coppia di amici di famiglia ricchi, come ex trastullo presto consumato dal loro figlio di pochi mesi.”* Eventi come questo sono fondativi di una passione che durerà tutta la vita. A proposito della copertina di quel Topolino arrivato dal cielo Mario scrive: *“Dopo la figurina Fidass, questa può considerarsi la seconda immagine fondante del concetto di gioia instillatosi nell’animo dell’autore di queste righe”*. È difficile descrivere con maggiore semplicità ed efficacia l’effetto di certe immagini: quello esercitato su di me, ad esempio, della copertina di *“La rivincita di Yanez”*, arrivato ormai inaspettato, col vecchio corriere che faceva la spola una volta la settimana con Genova, dopo che l’avevo atteso la sera di Natale per quattro ore, seduto su un gradino ghiacciato davanti al suo deposito. Il fatto che non mi fossi beccato una polmonite venne considerato un miracolo, ma ad operarło non fu il bambinello: fu quella copertina, col portoghese cavalcioni ad un elefante, a scongelarmi istantaneamente e a far correre il mio sangue così veloce da non lasciarmi chiudere occhio per tutta la notte.

Antonio Faeti racconta di una sensazione del genere, quando, immediatamente dopo la guerra, ragazzino decenne, si vide recapitare in casa

da un ex “camerata” del padre scatoloni pieni di libri e di fumetti: era un gesto di solidarietà per una famiglia che si dibatteva in gravi difficoltà economiche, apparentemente bizzarro, visto che mancavano soprattutto farina e olio e capi di vestiario: ma per Faeti fu la cosa che dava senso ad una stentata esistenza, che zittiva la fame e faceva passare in secondo piano ogni altra necessità.

“Nella mia tristissima e povera infanzia ci fu un lungo periodo in cui noi quattro fratelli ci trovammo privi di ogni reddito. Mia madre era morta nel '44, mio padre, squadrista non pentito e oltremodo capace di dichiararsi tale, fu “epurato”, cioè cacciato dal suo posto di vigile urbano. Così non c’era un soldo, e a volte appariva anche la fame vera. Intervenevano i vecchi camerati [...] Ci fu uno che portava solo libri, in grandi scatoloni [...] Così che il bambino che mancava di pane ebbe moltissimi libri, tanti di più di quanti ne avessero i suoi amici coetanei, forniti anche di companatico. E leggeva, pertanto, con un’ottica famelica e distorta, guardava le figure inventando solitarie classificazioni: molto prima di conoscere e studiare Lo stupore infantile di Zolla, ne era permeato. Guardava le figure delineando sempre nuovi Altrove.” Una situazione certamente diversa da quella mia e di Mario, paragonabile per certi versi piuttosto a quella di chi, come il protagonista de *“La misteriosa fiamma”*, scopre in casa bauli pieni di libri: ma il risultato, a quanto pare, è stato lo stesso. Fame di sempre nuovi sogni.

Rispetto a tutti coloro che ho chiamato a testimoniare sino ad ora, comunque, per tutta l’infanzia, e anche un po’ oltre, il mio rapporto con le immagini è stato quantitativamente molto più scarno. Sorprese come quella toccata a Faeti le ho sognate a lungo, ma ho potuto provarle solo da adulto, e la gioia a quel punto era già di un altro tipo. Libri, fumetti, figurine entravano in casa col contagocce, non circolavano riviste, la cosa più illustrata che conoscevo fino a sette o otto anni erano i cataloghi dei Fratelli Ingegnoli, vivaisti in quel di Milano, che per qualche oscuro motivo a mio padre arrivavano gratis. Riuscivo comunque a fantasticare anche su quelli, sui colori e sui nomi esotici dei fiori e delle piante, e sull’incredibile loro varietà. Ho avuto il tempo di masticarle bene quelle immagini, di digerire e metabolizzare con calma i libri, di consentire alle une e agli altri, ai sogni che evocavano, di entrarmi in vena. Girano ancora nel mio sangue.

Oggi la mia casa è quella di un bulimico: tra scaffali e quadri e carte geografiche e foto non rimane un centimetro libero per piantarci un

chiedo. I muri grondano letteralmente di immagini o di promesse di immagini. Eppure, l'appetito è rimasto immutato. A quanto pare funziona come per chi la fame l'ha patita da piccolo, che non riesce mai più a togliersela definitivamente di dosso. In me quello stillicidio rarefatto infantile ha lasciato addosso una bramosia di immagini (e dei libri che le ospitano, e di quelli che le immagini si tirano appresso) che non è mai stata saziata.

Mi accorgo che è il momento di chiudere, prima di affogare nel sentimentale. Conviene davvero però che lasci il commiato ad altri. Ancora Faeti. Riassume davvero tutto.

«Fin dal primo dopoguerra, e ancora di più all'inizio degli anni cinquanta, il figurinaio (è il termine che Faeti usa per indicare l'illustratore classico) non esiste più: si assiste allora ad una totale ricomposizione, che accosta, secondo i termini di un progetto complessivo, gli illustratori per l'infanzia ai messaggi dei media che guidano e determinano l'intrattenimento infantile. È l'epoca del cartoonist, "colto", integrato, attento a cogliere le sfumature di un gusto che segue gli schemi della televisione e della immagine pubblicitaria.

Da quest'ultimo ambito sembrano, soprattutto, ricavati i termini entro i quali l'opera del cartoonist si realizza: essa è sempre falsamente ottimista, pedagogicamente edulcorata, cerca di sbarazzarsi di ogni problema, sublima le ansie, spegne i timori. Il figurinaio, che riproponeva un repertorio antico e denso di contraddizioni, sembrava guardare l'infanzia sempre con gli occhi di Wilhelm Busch o con quelli di H. Hoffmann: non esitava a spaventare i bambini, non rimuoveva i corposi fantasmi di una antipedagogia popolare, bizzarra e saturnina.

Autentico "pifferaio di Hamelin" trascinava inspiegabilmente i bambini, attratti da immagini remote, che essi non riuscivano a decifrare interamente.»

Sono uno di quei bambini. E inseguo ancora quelle immagini. 