



Citation: Marco Bisanti (2022) I bambini di Sergio Tofano: sulle tracce di una poetica per l'infanzia tra più linguaggi dell'arte. *Rivista di Storia dell'Educazione* 9(2): 97-108. doi: 10.36253/rse-12380

Received: December 3, 2021

Accepted: November 26, 2022

Published: February 1, 2023

Copyright: © 2022 Marco Bisanti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/rse>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Editor: Pietro Causarano, Università di Firenze.

I bambini di Sergio Tofano: sulle tracce di una poetica per l'infanzia tra più linguaggi dell'arte

Sergio Tofano's Kids: on the trail of a poetics for children through multiple languages of art

MARCO BISANTI

Università di Roma3
marco.bisanti@uniroma3.it

Abstract. The great diffusion of Sergio Tofano's children's work (1886 – 1973) through theatrical activities and children's publications made him enter in the collective imagination of three generations of Italians, from the first post-war period to the first decades of the Republic. Reconstructing part of this relationship between the author and his readers with the help of some historical documents preserved at the Genovese Museo Biblioteca dell'Attore, the reasons of this link are investigated by examining the literary specificity of his production, placed in the furrow of the Italian comic humorous tradition. A researching field that is still not very popular with respect to his long and multifaceted activity, whose artistic depth allows him to be indicated among the forerunners of the historic passage from the Deamicisian aesthetic horizon to the Rodarian one and, in some cases, seems to anticipate an idea of childhood that more later will also affect new educational practices.

Keywords: Sergio Tofano, Children's literature, Signor Bonaventura, History of Education.

Riassunto. L'enorme diffusione che ottenne l'opera per ragazzi di Sergio Tofano (1886 – 1973) tra attività teatrale e pubblicistica per l'infanzia lo fece entrare nell'immaginario collettivo di tre generazioni di italiani, dal primo dopoguerra ai primi decenni della Repubblica. Ricostruendo parte di questo legame tra l'autore e i suoi lettori con l'ausilio di alcuni documenti storici conservati presso il genovese Museo Biblioteca dell'Attore, se ne indagano le ragioni esaminando la specificità letteraria della sua produzione, collocata nel solco della tradizione comico-umoristica italiana. Un segmento di ricerca ancora poco frequentato rispetto alla sua lunga e poliedrica attività la cui profondità artistica permette di indicarlo fra gli antesignani dello storico passaggio dall'orizzonte estetico deamicisiano a quello rodariano e, in certi casi, sembra anticipare un'idea di infanzia che più tardi condiziona anche nuove prassi educative.

Parole chiave: Sergio Tofano, Letteratura per l'infanzia, Signor Bonaventura, Storia dell'educazione.

ABITARE L'IMMAGINARIO: TOFANO NELLE
SCRITTURE BAMBINE

«Sig. Sergio Tofano, è una piccola bimba di 70 anni fa che le scrive». Così Elena Barilli apre una lettera¹ indirizzata all'attore ormai ottantacinquenne, dopo averlo rivisto in televisione nei panni del professor Toti di *Pensaci Giacomino!* per la regia di Carlo Di Stefano (1971)². Pirandello non è certo passato alla storia come autore per l'infanzia. La mittente però non è una bambina qualunque:

Forse lei non mi ricorda, ma le nostre famiglie (abitavamo nello stesso stabile in via Nomentana) avevano preso in affitto un lotto di terreno presso la Villa Torlonia per la gioia dei figliuoli. Ricorda? Lei e molti altri ragazzi, fra cui la mia sorella Nella, avevate messo su una specie di filodrammatica, ed io vi ammiravo tanto. Poi, come avviene sempre, ci siamo persi di vista, ma quando mi accadeva di vederlo in un film a disegnare le avventure del Sig. Bonaventura, mi sembrava di poter essere orgogliosa di averla conosciuta quando ero ancora bambina³.

Bambina sempre, Elena, quando incontra l'arte di Tofano. Bambina senza tempo all'inizio della sua lettera; bambina effettiva, quando conosce personalmente Sergio; bambina fiera, quando ripensa al Sig. Bonaventura ideato da Sto, pseudonimo con cui l'artista firmava testi e disegni per ragazzi che entrarono nell'immaginario di almeno tre generazioni di italiani, nell'arco temporale che dal primo dopoguerra passa il ventennio fascista arrivando ai primi decenni della Repubblica. È solo una delle testimonianze rinvenibili sul legame tra Sergio Tofano (1886 – 1973) e il mondo dell'infanzia, le cui tracce nella memoria dei lettori non richiamano solo i contenuti delle singole storie ma più in generale l'attemporalità fondativa di un'età i cui inneschi non basta un'intera vita a esaurire⁴. Non che esistano solo i ricordi nostalgici degli adulti.

¹ Il documento è conservato nel Fondo Tofano del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, fascicolo Corrispondenza: Lettera di Elena Barilli a Sergio Tofano, Roma, 15 gennaio 1971, pagina unica. Collocazione provvisoria.

² Tofano interpretò per la prima volta a teatro quel personaggio con la sua compagnia, la Merlini-Cimara-Tofano, nel 1932. La commedia, riproposta da Rai Sat Album, è ancora reperibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=oX6ENuqAk1g>

³ Museo Biblioteca dell'Attore, Genova. Fondo Sergio Tofano, fascicolo Corrispondenza. Collocazione provvisoria. Lettera di Elena Barilli a Sergio Tofano (cit.).

⁴ Cfr. Agamben (2001) che definisce l'infanzia come «il mistero dentro l'uomo», una costante, dimensione dell'anima tutt'altro che statica, luogo di una continua evoluzione che ci accompagna nelle diverse stagioni della vita. Così, tre giorni dopo la lettera di Elena, arriva a Tofano un altro ringraziamento da Tina Sabbatini che, il 18 gennaio 1971, dopo averne elogiato la prova d'attore – «Se Pirandello avesse potuto ascoltar-

Di questa connessione profonda resta traccia anche in documenti prodotti dagli stessi bambini, in “presa diretta”, come accade nel caso delle due lettere riprodotte a corredo di *Recitare per bambini*, manifesto poetico di Tofano (1937). La prima di queste, firmata da Nives Scrivanich, reca già nell'intestazione in bella grafia il motivo della missiva: è un augurio per la serata d'onore che il «Distinto Attore, Signor Sergio Tofano», come recita l'oggetto in alto, decorato dal disegno di un ramo d'edera, avrebbe avuto di lì a poco e alla quale, per la giovane età, la scrivente non poteva partecipare. Il dispiacere di Nives richiama una predilezione per l'artista che in Italia rimase viva per tutta la lunga durata della sua attività in cui, oltre agli scenari socio-politici, si avvicendarono anche nuove forme artistiche nella produzione per l'infanzia. Di queste novità alcuni presupposti trovano degli snodi nella contaminazione avanguardista di tecniche e linguaggi che distinse Sto nel panorama a lui coevo, per un «gusto della sperimentazione e quello della semplificazione» che lo «rendono significativo per chi voglia tentare un approccio storico-pedagogico alla sua figura» (Cantatore 2020, 38).

Figura da sempre sfuggente. Anche nel caso della lettera di Nives le espressioni riferite al poliedrico artista – attore, regista, scenografo, costumista, disegnatore e scrittore – fondono più appellativi usati in forma sinonimica quasi a ribadire il mistero della sua identità, notoriamente avvolta da un riserbo che, anche quando cede alla tentazione autobiografica (Tofano 1965), lo fa in maschera di memoria collettiva e che, per il resto – quando non recita, non disegna, non scrive – sembra quasi non esistere⁵.

Caro Bonaventura, è proprio una sventura essere piccolini! All'ora dei pulcini bisogna andare a letto. Per questo mi permetto mandare in vece mia due rose e una poesia, che dica al caro Sto il bene ch'io gli vo'! Io sono la Sua antica minuta e grande amica che già l'anno passato Le ha scritto e L'ha acclamato⁶.

lo!» – sigilla l'entusiastica missiva con questo post scriptum: «Colgo l'occasione per ringraziarla anche per le ore di gioia che ci ha dato, nell'infanzia, con la sua creatura: Bonaventura» (Museo Biblioteca dell'Attore, Genova. Fondo Sergio Tofano, fascicolo Corrispondenza. Collocazione provvisoria. Lettera di Tina Sabbatini a Sergio Tofano, 18 gennaio 1971).

⁵ «Gli è che Sergio Tofano individuo, con una fisionomia sua propria e un suo modo di pesare e di contare nella costellazione del genere umano, io credo che non esista. Andate da lui e subito vi colpisce il suo mutismo strano, il quale non è di *persona* che non *vuole*, ma di *cosa* che non *sa* parlare» (corsivo dell'autore). Così Eugenio Bertuetti (1935, 29) nella rubrica *Ritratti quasi veri* su “Il Dramma”, n. 205.

⁶ Lettera riprodotta in forma fotografica all'interno di Sergio Tofano (1937, p. 212).

Una lettera manifesto, significativa anche per il luogo e la data di produzione, segnati in basso a sinistra, accanto alla firma posta a destra: «Trieste, 23 – XI – 1928; a. VII». Da uno dei confini storicamente più martoriati di Italia, un anno prima che l'insegnamento dello sloveno e del tedesco fosse bandito dalle scuole pubbliche di ogni ordine e grado, per "snazionalizzare" le minoranze allogene, arriva una dichiarazione d'amore per l'autore e, quasi in traslato, per la lingua italiana da una bambina il cui cognome suggerisce un'ascendenza non italofofona. Il destinatario (non un adulto nella linea della gerarchia familiare, né un insegnante a cui rendere conto per sé o come tramite di altre autorità) e l'occasione (non una ricorrenza nazionale, né un anniversario privato) che stanno all'origine del testo sembrano smarcarlo da tutta quella serie di produzioni etero-dirette che rendono impegnativa la lettura storica delle scritture bambine (Antonelli e Becchi 1995), alla ricerca di un documento sull'infanzia non mediato o, peggio, forzato dalla direttiva adulta, ma latore di autentica motivazione e utile alla ricostruzione di un mondo per voce dei diretti interessati.

«L'anno passato» di cui parla Nives è il 1927, anno del debutto di Bonaventura a teatro⁷, acclamato anche da lei. Il contenuto decorativo e la composizione in rima fanno invece quasi da specchio alla gioia che il linguaggio innovativo di Sto suscita nella lettrice del "Corriere dei Piccoli", dove il personaggio spopolava già da dieci anni con le sue peripezie illustrate in quartine di ottonari. Sulla misura del settenario, invece, è scandito il tentativo della fanciulla di replicare la "lezione" del suo beniamino come atto di grata restituzione, qualificata da precisi richiami a una tradizione letteraria e a un'identità personale, con l'uso degli antonomastici pulcini di bacciniana memoria e dell'attributo «antica», usato per sé stessa. Alla stessa lezione renderà omaggio decenni più tardi anche Rodari che, nella riscrittura in filastrocca del *Pinocchio*, uscito a puntate sul "Pioniere" tra il 1954 e il 1955 con le illustrazioni di Raul Verdini, abbandonerà il fiabesco "C'era una volta..." riallacciandosi alle storie del suo maestro con l'uso per ogni puntata di un incipit tofanese: «Qui comincia, aprite l'occhio / l'avventura di Pinocchio, / burattino famosissimo / per il naso arcilunghissimo»⁸.

⁷ *Qui comincia la sventura del Signor Bonaventura* è la prima delle sei commedie musicali che firmerà Tofano.

⁸ Come annota Comes (2019, 179) «su 30 'capitoli/puntate' (escludendo quello iniziale citato a testo), 22 si aprono con il distico "Qui continua, aprite l'occhio/ l'avventura di Pinocchio", altri 3 (capp. 5, 24 e 25) presentano minime varianti (per es., al posto di "continua", troviamo "ritorna", al posto di "avventura", significativamente al cap. 24 si legge "sventura"), mentre dei 6 rimanenti, 4 presentano la formula "Qui continua l'avventura/ di Pinocchio testadura", con minime variazioni (capp. 2, 3,

Le testimonianze di bambini ed ex bambini restituiscono bene l'entusiasmo maniacale che, dalla sua nascita come risposta al Fortunello opperiano di importazione, Bonaventura seminò nei figli della piccola borghesia italiana. E questo anche grazie ai potenti mezzi di cui disponeva il "Corrierino" che, dalle 80.000 copie del primo numero incrementò sempre più la tiratura passando, nel periodo tra il 1916 e il 1931, corrispondenti ai primi anni di Bonaventura, alle 518.209 copie (Marvulli 2009). Uno stormo affollato di storie e disegni che, con la cauta libertà del disimpegno politico, volava alto sui repertori indicati in tante guide di letteratura giovanile⁹ contenenti i libri utili a educare gli italiani, retti cittadini e soldati coraggiosi (Deti 2002) tra le gabbie dell'oscurantismo fascista.

L'affettuosità che informava il clima festoso attorno al nome di Sto era tanto sincera che non mancò di dare alla relazione fra l'autore e il suo pubblico anche un momento di tensione, quasi il pericolo di una rottura. Così almeno si evince dalla lettura di più articoli, interviste e ritratti, presenti nella rassegna stampa conservata al Museo Biblioteca dell'Attore, che citano per bocca dell'interessato la valanga di proteste ricevute negli anni Trenta dai suoi ammiratori, quando provò a modificare per qualche puntata il copione di Bonaventura facendogli perdere, piuttosto che guadagnare, il solito milione, e disinnescando il carattere iterativo della scrittura, elemento tipico delle grandi narrazioni popolari.

Un rapporto dunque vivo, quello tra Sto e i suoi lettori, così longevo da assegnare alla sua creatura, ultima maschera della commedia dell'arte come lo definì Cecchi (Tinterri 1986, 481), anche lo status di primo eroe multimediale italiano nel panorama delle produzioni per ragazzi. Nato nel 1917 sul "Corriere dei Piccoli", passato nel 1927 alle tavole materiche del palcoscenico, tradotto al cinema nel 1941¹⁰, sponsor alla radio nel 1949¹¹, testimonial per caroselli televisivi nel 1958¹², senza parlare dei due cortometraggi animati in 3D che il figlio, Gilberto Tofano, diresse tra il 2000 e il 2002¹³, Bonaventu-

17 e 20) – ma con il cambio della rima -occhio in -ura che rimanda direttamente a Bonaventura; il capitolo conclusivo (31) presenta: "Qui per poco ancora dura/ di Pinocchio l'avventura".

⁹ Cfr. su questo, tra gli altri, Giacobbe (1925).

¹⁰ *Cenerentola e il signor Bonaventura* (1941), regia di Sergio Tofano.

¹¹ Radiofortuna 1949, concorso a premi per i radio abbonati Rai, assunse Bonaventura come sponsor facendolo apparire su cartoline, sentire in spot radiofonici, e vedere in filmati pubblicitari. Cfr. La settimana Incom del 9 febbraio 1949, conservato presso l'Archivio Storico Luce e reperibile anche qui: <https://www.youtube.com/watch?v=dfH4LSaelME>

¹² Per la campagna della ditta Lanerossi, Bonaventura fu protagonista di alcuni caroselli che andarono in onda nel 1958 col titolo *Le miracolose guarigioni di Bonaventura*.

¹³ *Bonaventura e il canotto* e *Bonaventura e il baule* sono i titoli dei due lavori in computer grafica 3D che Gilberto Tofano realizzò con Marco Bigliazzi per la Rai.

ra ebbe una tale diffusione da consegnare oltre i confini nazionali alla fama del suo autore il distintivo di «Walt Disney italiano»¹⁴.

L'UMORISMO DI TOFANO NELLA SUA PRODUZIONE LETTERARIA PER L'INFANZIA

Quali sono i motivi poetici di tanta fortuna che, dalla ristretta cerchia domestica delle amene letture per i figli dell'Italia liberale (Chiosso 2008), fecero conquistare alla creatura di Sto lo spazio della nascente cultura pop dilagando nell'orizzonte di un paese che, passata la cruna fascista e una guerra devastante, era già preso dal miraggio del boom economico? La maggior parte dei contributi che riguardano Tofano si collocano per lo più nell'ambito della storia e critica del teatro, con articoli e saggi che gli riconoscono un ruolo centrale – per innovazione recitativa e magistero accademico¹⁵ – nel passaggio dal sistema delle compagnie basato sui ruoli e la figura del capocomico al teatro moderno fondato sul regista e l'importanza della messinscena. Le analisi a lui dedicate (D'Amico 1947, 1984; Savinio 1982; De Pasquale 2001; Orecchia 2002), anche rispetto all'attività cinematografica (Faccioli e Pitassio 2005), mancano di un affondo letterario sull'intenzionalità che si cela dietro i suoi testi, ben oltre il ciclo di Bonaventura.

Forse perché la molteplicità dei suoi talenti, impiegati nella pratica di attore e di disegnatore per la moda, sembra quasi averne delegittimato l'appartenenza alla letteratura giovanile, osservano Boero e De Luca (1995).

Davanti a un intellettuale esuberante capace di sconvolgere l'ordine di ogni vicenda, di ribaltare valori consolidati, di far esplodere le contraddizioni del linguaggio – e con queste le contraddizioni delle idee – pare che gli autori di manuali di storia della letteratura per l'infanzia rinuncino ad affrontare il “pianeta Tofano” e deleghino volentieri il compito a specialisti dell'illustrazione e del teatro (Boero e De Luca 1995, 157-8).

È quella che Menarini (2005, 61) chiama «pigrizia interpretativa nei confronti di Sergio Tofano» e spiega perché la sua opera di favolista, apparsa sulle pagine dei più noti periodici per ragazzi, poi raccolta in volume negli anni Venti da editori come Vitagliano, Mondadori e Bemporad, è ancora poco indagata benché inscrivibile nel recinto adibito all'infanzia e, ben oltre, nella grande tradizione

umoristica italiana¹⁶. L'interesse crescente per la sua produzione è però testimoniato negli ultimi anni dall'attività di alcuni editori che lo stanno ripubblicando, come La Nuova Frontiera, Henry Beyle e più ampiamente Adelphi, che dagli anni Novanta cura la riedizione di alcune sue storie in rima e in prosa, colmando una mancanza che resta ancora da compensare per l'importanza di questo artista¹⁷. Tofano infatti, fu uno degli autori a cui si può ascrivere l'avvio nella storia della letteratura giovanile del processo di emancipazione dalla “musa bonaria” della pedagogia¹⁸ verso l'antiretorico primato della logica fantastica (Rodari 1973).

Un processo che l'artista alimentò declinando in modo personale il genere comico su più fronti. Come attore lo fece rivoluzionando la figura del brillante, secondo un modello di recitazione meno chiassosa, più riflessiva e tagliente, in linea con la poetica pirandelliana¹⁹; come disegnatore di moda, mettendo una linea di sorriso (Pallottino 1978) al servizio di una elegante critica di costume; come vignettista per riviste di satira teatrale, calcando la matita su vizi e rituali di cui fu testimone in prima persona; come autore di illustrazioni per ragazzi, toccando una sintesi di perfetta armonia nell'uso integrato dei codici linguistici e figurativi. Una cifra confermata e rilanciata in più varianti, come si diceva, ben oltre il Bonaventura. Dalla parodia crepuscolare delle *Rime a Orsola* (1914-1915)²⁰ al più noto antiromanzo di formazione *Romanzo delle mie delusioni* (1917)²¹, dalle surreali filastrocche di

¹⁶ Umorismo che Tofano distillò in modo originalissimo a teatro, rivoluzionando la figura del brillante nella direzione cara alla poetica di Pirandello (1908); umorismo che riversò in numerose vignette satiriche di costume per riviste quali “Numero” e “Comoedia”; umorismo che mise in forma disegnata su una tavola del volume *Ridi poco. Umoristi italiani e contemporanei* (Hoepli, 1943), antologia di brani curata da M. Buzzichini e E. Ferrieri con opere di autori tra cui Bontempelli, Campanile, Baldini, Brancati, Marotta, Pirandello, Zavattini e altri.

¹⁷ Mancano all'appello ancora, tra gli altri, *Sette favole coi fiocchi* (Bemporad, 1937) e l'introvabile *Bonaventura & C.* (Signorelli 1950)

¹⁸ Così Benedetto Croce definì la pedagogia in un saggio su De Amicis. Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, 2. ediz., Laterza, Bari, 1913, III vol., pp. 352-353.

¹⁹ Oltre a aver interpretato nel 1924 Diego Cinci per il primo allestimento di *Ciascuno a modo suo*, a cui partecipò lo stesso Pirandello, Tofano mise in scena da capocomico diversi altri testi del drammaturgo: *O di uno o di nessuno* (1929), *Pensaci, Giacomino!* (1932), *Ma non è una cosa seria* (1935), *Liolà* (1942), intestandosi la fama di brillante pirandelliano al pari (ma per alcuni meglio) di Angelo Musco. Non gli mancarono certo altre sfumature del grottesco, con ruoli in opere di Chiarelli, Antonelli e Bontempelli, ma della sua predilezione per il drammaturgo siciliano si parlerà più avanti.

²⁰ Apparse inizialmente a puntate sulla rivista “Numero”, poi furono riunite in volume da Bemporad nel 1936 con nuove illustrazioni, in cui cambiò alcuni riferimenti per tradurre gli effetti umoristici aggiornati al nuovo periodo storico, sostituendo Garibaldi e Cavour con Mussolini e Vittorio Emanuele, nella poesia *Nido*.

²¹ Pubblicato per la prima volta dal numero 39 al 43 del “Corrierino” in cinque puntate, dal 30 settembre al 28 ottobre 1917, poi edito da Mondadori nel 1925.

¹⁴ Cfr. “Neuer Kurier”, n. 16 giugno 1955, Vienna. Trafiletto conservato al Museo Biblioteca dell'Attore. Fondo Sergio Tofano, fascicolo Rassegna stampa. Collocazione provvisoria.

¹⁵ Dal 1951 al 1963 insegna all'Accademia d'Arte Drammatica “Silvio d'Amico”.

Storie di cantastorie (1919) alle fiabe spericolate e antiretoriche de *I cavoli a merenda* (1920), suoni e visioni corrono in parallelo formando i binari dell'immaginazione (Negri 2012) che portano il lettore in un mondo giocoso e raffinato di storie paradossali.

Cosa spinse Tofano a proseguire dopo tanti anni l'attività, per quanto più sporadica, di autore di storie illustrate come *Felicetta e Felicino* (1946) e *Quella povera vispa Teresa* (1969), oltre la mole di testi altrui che aveva continuato a illustrare negli anni Trenta e Quaranta? Si potrebbe provare a rispondere cercando di rinvenire nelle sue opere un interesse autentico per il mondo dell'infanzia, che faccia da sponda al grande seguito ottenuto e dia spessore all'identità inafferrabile dell'artista, che fece scrivere a Stefano Landi (1940): «Tofano quasi non occupa spazio: è una linea in piedi, una linea retta che s'innalza sempre di più», a proposito della sua essenzialità interpretativa nel ruolo di Jouvett, per *Il dottor Knock o il trionfo della medicina* di Jules Romains.

In un testo spesso citato per altri motivi, è lo stesso Tofano (1937) a dichiarare il suo interesse per i bambini, legato alla loro capacità di bucare il cielo di carta di ruoli prestabiliti e orizzonti condivisi, se non addirittura imposti. Un interesse autentico e persino extra-artistico, un interesse umano, descritto con l'uso di alcune espressioni tipicamente pirandelliane:

Mi ci sono interessato anch'io spesso [alle recite di bambini, ndr] ma a *guardare i bambini dal di fuori*, non come interpreti dei personaggi che dovrebbero rappresentare. [...] Diventa comico anzi piacevole quel loro continuo e involontario *uscire* dalla parte, quell'improvviso *rivelarsi* e tradirsi, ad ogni momento, della loro psiche infantile, *al di sopra e contro* le esigenze sceniche e la necessità dell'interpretazione. Da questo punto di vista si possono fare delle osservazioni gustosissime: ma questo col teatro non ha niente a che fare. (Tofano 1937, 212, corsivo nostro)

Bambini in cerca d'autore, ovvero, irriducibilmente, di sé stessi. Niente a che fare col teatro, dice Tofano, che infatti li considerava destinatari – spettatori in teatro, lettori in casa – di un gioco da godere in sé, all'insegna dell'autonomia da ogni indirizzo pedagogico. Libertà modulata sul trionfo del caso e l'inconsistenza dei valori dominanti (in primis, quello economico) nel Bonaventura; sulla frustrante parabola di Benvenuto ne *Il romanzo delle mie delusioni*; sull'imprevedibilità di storie e filastrocche in più raccolte; sulla prigionia surreale della povera Teresa nello scenario domestico: tutti esempi emblematici di uscita dai canoni, dalle coordinate del reale e persino del fiabesco, rispetto alla legge del lieto fine.

È il *modus operandi* dell'autore. Muovendo il discorso da premesse condivise Tofano arriva spesso

“logicamente” a rovesciare l'immaginario dei suoi lettori. Ribaltamento di prospettiva che apre un nuovo orizzonte di comprensione, tradimento delle attese che, misurato ai riferimenti dell'infanzia del tempo, predispone a un corrispettivo sentimento del contrario, uno dei cardini dell'umorismo (Pirandello 1908). In linea con questa lettura pare il richiamo di Lollo (2008, XI) che a proposito della «filosofia di vita e della complessità» di Sto parla di «riferenze sveviane e pirandelliane nel profondo dei suoi personaggi», mentre Faeti (1977, 108) aveva già scritto: «[Tofano] non crede semplicemente nelle fiabe, crede alla “logica delle fiabe”, cioè si tiene disponibile sia per un certo tipo di avvenimenti che per il loro contrario». Lo strabismo visionario che permette di irridere ogni ideologia con distacco, consapevole della vanità che c'è oltre i rituali sociali e le pose mondane, è un tratto che rientra nel profilo dell'umorista cui anche lo scrittore e pedagogista Giuseppe Fanciulli (1913) dedica una riflessione dal taglio diverso ma con lo stesso titolo, *L'umorismo*.

Nella sua ricostruzione del profilo psicologico dell'umorista, che Fanciulli non reputa appartenere alla tradizionale categoria dei letterati, stilando un repertorio dei meccanismi che inducono al riso basati sulla specifica vocazione di ogni artista, il riferimento costante è una costellazione tutta inglese di autori dell'Ottocento: da Sterne a Goldsmith, da Richter a Thackeray, da Addison a Dickens. Quest'ultimo, rientra nel gruppo di chi né ride né impreca, ma è meditativo: «il loro riso è triste [... contemplano] la fantasmagoria della vita; sono sorridenti, e pure turbati dalla irrealtà del tutto» (Fanciulli 1913, 40-41).

Se l'interesse di Dickens per il mondo dell'infanzia è spiegato dal pedagogista, di cui Tofano illustrò alcune novelline bizzarre (Fanciulli 1930), come riflesso del vissuto dell'autore inglese, l'interesse fondativo per l'autore del *Pickwick Papers* da parte di Tofano è invece dovuto a ragioni di stile, come testimonia un appunto personale sul retro di una filastrocca di Bonaventura rimasta inedita e ambientata a Londra che, probabilmente, risale a un viaggio in Inghilterra in occasione di qualche tournée.

Visitare la casa di D – D. è l'autore preferito della mia gioventù, quello che mi ha insegnato fin da ragazzo il gusto dell'umorismo inglese. Ritrovarmi nella casa dove lui à lavorato, e piena dei suoi ricordi, confesso che mi à commosso. Consiglio più pratico: portarsi una macchinetta per fare il caffè espresso²².

Mentre la referenza pirandelliana nutre il “contenuto” poetico delle opere di Tofano, fatto di meccanismi

²² Museo Biblioteca dell'Attore, Genova. Fondo Sergio Tofano, fascicolo Filastrocche. Collocazione provvisoria.

stilistici che ribaltano le attese snudando il dato acquisito, la componente di humor inglese si candida a riferimento per la “forma” poetica, che sfrutta l’eleganza dell’understatement e l’uso dell’allusione, sposando l’universo dickensiano anche per l’assunzione di un’ottica sul mondo a partire dall’infanzia. L’ascendente anglosassone rinvenibile anche nel recupero tofaniano della tradizione legata al nonsense è in linea con il contributo di Puppa (2005) che arriva a definire Tofano come «una sorta di Campanile tardo-futurista», per brio, leggerezza, scintillio, disinvoltura e signorilità dello stile. La stessa filastrocca di Bonaventura a Londra è ricca di rime tra parole italiane e innesti di lemmi inglesi, confermando un notevole virtuosismo linguistico²³.

La cura dei testi, in fondo, è un altro segno dell’enorme rispetto che Sto riservò ai bambini, prova dell’impegno con cui confezionò per loro il *divertimento*. Sembra proprio quell’etimologico volgere altrove la loro attenzione ad averne sempre motivato i lavori. Se all’epoca i fanciulli erano per lo più target di indottrinamento²⁴, per lui invece erano individui già abbastanza vessati dal sistema formativo e perfettamente capaci – anzi bisognosi – di fruire opere senza additivi pedagogici. Nessuna malcelata teleologia interferì mai sul dialogo che instaurò con loro, tanto da valergli anche ex-post rimproveri autorevoli per il mancato impegno. Come ribadisce Fofi (2007, 49), «non sarà facile trovare in tutta la sua opera la pur blanda esaltazione di qualche “potere” politico o religioso, ma non sarà facile neanche trovarvi accenno di rivolta». Disimpegno che lascia spazio alla ricerca di un filo diretto col mondo dell’infanzia, all’insegna di un atteggiamento quasi protettivo quando, parlando dei bambini diretti a teatro dagli adulti, li definisce malinconicissimi.

La difesa tofaniana dal “pappagallismo”, motivata dalla legittima dignità di creature diverse che egli riconosceva ai fanciulli, lo rende quasi unico nel panorama a lui coevo e trova riscontro nella serietà della proposta avanzata al mondo giovanile per l’attenzione maniacale che Tofano mette in ogni dettaglio, sia a teatro che sulla pagina. Qualità che forse «essi, d’accordo, non sapranno capirla né apprezzarla al punto giusto, ma inconsciamente educeranno così il loro senso estetico al gusto del bello», ribadì (Tofano 1986, 13). Ecco perché si potrebbe leggere l’intera sua opera come una sorta di educa-

zione al buon gusto, antidoto al travestitismo didattico che informava la maggior parte della pubblicistica per ragazzi. Fu egli stesso a ribadire il suo distacco da intenti prescrittivi, con la funambolica leggerezza che insieme lo preservò anche dalla retorica di segno opposto, fatta di urti polemici o sberleffi dissacranti:

per carità, niente quadretto familiare, niente bozzetto patriottico, niente oleografie patetico-sentimentali. [...] E soprattutto nessuna preoccupazione moraleggiante ed educativa. [...] Facciamoli ridere, vivaddio [...] Ridere con qualunque mezzo, purché, s’intende, di buon gusto: ché il buon gusto dev’essere l’elemento essenziale in uno spettacolo per bambini [...] perché il cattivo gusto, negli impressionabili spiriti dei fanciulli, è più attaccaticcio della scarlattina. (Tofano 1937, 213)

Parole scritte poco prima delle direttive che Marinetti (1939) indirizzò ad autori e editori delle pubblicazioni per ragazzi. In un regime che percorreva ogni strada per formare i fanciulli con riviste edite dallo Stato come “Il balilla” e “La piccola italiana”, forse per il mimetismo garantitogli dalla molteplice attività artistica che lo sottraeva alla secca definizione di scrittore per l’infanzia, a Tofano bastava poco per sgusciare tra i monoliti dell’autoritarismo e della martellante propaganda raggiungendo «qualcosa di più generale e originario, che precede tutto il resto, senza il quale non c’è apprendimento che tenga e che segna in profondità il grado di civiltà di un popolo, di una generazione, di una persona, ovvero il buon gusto». Così Cantatore (2020, 41-2), ravvisando nell’opera di Sto una grande fiducia nella capacità di apprendimento dei bambini, «ma anche un possibile allineamento alle esperienze più alternative della pedagogia italiana di quegli anni, ispirate al verbo dell’attivismo».

Le acquisizioni sul fronte letterario sembrano poter confermare la quadratura pedagogica dell’opera tofaniana alla luce di una poetica della delusione che traduce un preciso invito dell’autore ai suoi lettori. L’indifferenza di Bonaventura rispetto al milione, la disinvoltura con cui lo spende, lo perde o lo regala, misurano la sottintesa delusione con cui incassa il premio, sul contraltare celebrativo presupposto dal pensiero dominante. La frustrazione di Benvenuto che attraversa con le sue gambe le favole a lui più note vivendone il seguito deludente, non gli servirà alla promozione ma resta traccia di un vissuto personale utile al processo di elaborazione autonoma del mondo. È l’esperienza diretta dei personaggi, il gusto in sé della peripezia, anche espressamente fisica, è questo metaforico attraversamento della carta a innescare l’interesse bambino per la lettura, rispetto al “messaggio” che storicamente si soleva affibbiare ai racconti.

²³ Un esempio su tutti: «Dalla City a Piccadilly d’entusiasmo lancia strilli. Lo fa piazza Trafalgar dalla gioia delirar e di fronte a Westminster quasi sviene di piacer», in Ivi.

²⁴ Anche nel caso virtuoso del “Giornalino della Domenica”, furono gli ideali mazziniani di Vamba, che negli adulti non avevano attecchito, a guidare la nascita del periodico destinato ai bambini, con relativa appendice associazionista della Confederazione giornalinesca (cfr. su questo Barsotti 2020).

Ricordando l'avvertimento di Jacqueline Rose (1984) sul fatto che i bambini ritratti nella *children's fiction* sono spesso un gancio per afferrare i bambini che stanno fuori dal libro, di difficile presa ai fini pedagogici, non si può ignorare l'originalità del *Romanzo* di Tofano sulle produzioni coeve, accostabili per genere e tempo di pubblicazione. Il primo racconto scritto e illustrato da Sto, oltre a sintetizzarne la cifra umoristica, inaugura il filone delle favole alla rovescia destinato ad avere particolare successo nell'odierna letteratura per l'infanzia. Compare a puntate sul "Corrierino" a partire dal 30 settembre 1917 e racconta di un bambino che, per il carattere benaugurante del nome, sembra avere stretta parentela con Bonaventura a cui lascerà subito il testimone²⁵. Dopo essere stato bocciato più volte all'esame di licenza elementare, Benvenuto è affidato alle cure di un precettore di cui userà gli stivali magici per entrare nel mondo delle favole incontrandone i protagonisti. Pur lavorando sulla cifra che più segna la declinazione fantastica del genere "formazione", il viaggio in un altro universo di carrolliana memoria, Benvenuto non parte per un itinerario surreale oltre lo specchio, in un mondo senza paesaggio né punti di riferimento, come poi proposto da Bontempelli (1922); né imbocca il sentiero di un quadro, infilando la cornice per entrare nel più delicato ma inquietante regno di *Sua Altezza!*, dove Vivanti (1923) inscena la possibilità di perdersi, e persino morire, nei meandri di un amore spietato. L'avventura tofania si sviluppa invece in un altrove per niente estraneo al protagonista, ma raffigurante i luoghi di un immaginario costruito dagli adulti per i bambini, in un setting dichiaratamente educativo: è attraverso le favole infatti che il precettore imposta «il suo metodo di fare scuola»:

- Oggi studieremo la grammatica.
 Socchiudeva gli occhi, si scompigliava la chioma color paglia e mi raccontava la favola di Ali Babà e i quaranta ladroni. Quando aveva finito diceva:
 - Adesso passiamo alla geografia.
 E attaccava la favola del re e della regina che avevano amato un figliolo con la testa di cemento armato. (Tofano 1977, 6)

La delusione che il fanciullo ricava incontrando personalmente il dopo-favola ultra realistico e misero di tanti suoi eroi, invita il lettore che sta fuori dal libro (Rose 1984) a fare esperienza diretta di ogni lezione che gli adulti vorrebbero impartire, persino le lezioni che usano il divertimento per vincere la sua resistenza bucando con la fantasmagoria fiabesca il baluardo della

noia, definita da Lombardo Radice (1915) come sottile difesa dell'anima sui tentativi di compressione regolistica degli adulti. Uno sguardo al gradiente educativo dell'opera tofanese potrebbe dunque condurre alla definizione letteraria di una poetica della delusione, da intendere come dispositivo profondamente legato ai meccanismi della crescita umana (in tutte le stagioni della vita), liberazione e sviluppo di un'autonomia dai lacci che è più difficile scrollarsi di dosso: le aspettative personali, forse ancor più (vittime?) di quelle collettive.

IL LINGUAGGIO DI STO

Una comune estraneità – esistenziale dei bambini rispetto agli adulti, artistica di Sto rispetto ai legacci del cosiddetto impegno²⁶ – sembra aver permesso l'incontro felice di Tofano con l'infanzia, se si cerca ulteriore conferma con una riflessione sulla plasticità del suo linguaggio, gancio tipico della relazione fra autore e lettore nell'asimmetria che segna queste produzioni. Si pensi alla familiarità che rispetto agli altri generi, e in condivisione con la poesia, la letteratura giovanile intrattiene con la sperimentazione linguistica, sonora e ludica, retaggio di un'oralità che rinvia agli albori della cultura popolare, non solo nel fiabesco ma anche in altri prodotti della tradizione legati al mondo del bambino, come le *nursery rhyme* e i canti della culla (Borruso 2019, 78-83).

Ecco allora la reciproca attrazione dei bambini per i testi densi di sonorità e, viceversa, degli stessi testi di molti "poeti laureati" così pregni di sforzi mimetici, soluzioni ritmiche e scelte lessicali innovative, che sembrano indicare l'infanzia come luogo di ricezione prediletto, candidati ideali per gli indici di tante antologie scolastiche. Dal Pascoli alle avanguardie storiche²⁷, da Porta e Raboni (1978) a Fosco Maraini (1994), tra gli altri, anche quando resta un fatto dall'esterno (Zanzotto 1991) povero di motivazione autoriale, la poesia per bambini si giustifica in sé come evento linguistico in base alla categoria dell'incontro (Lepri 2020)²⁸.

L'attenzione di Tofano per il linguaggio è, tra l'altro, uno dei cardini su cui ruota la sua idea di teatro,

²⁶ Cfr. Fofi (2007) e, qui, la nota 24 su Vamba.

²⁷ Futuristi e crepuscolari furono ampiamente "usati" per comporre «una vera e propria galleria di miti, tutti più o meno validi nel loro inquieto splendore, in una serie di tentativi mimetici o pseudomimetici nei riguardi dell'infanzia, talvolta con risultati di nuovissima leggibilità per i bambini». Cfr. Zanzotto (1991, 59)

²⁸ Si pensi al dominio della pura suggestione che rime, allitterazioni, assonanze e altri dispositivi retorici esercitano sulla memoria e la predilezione dei bambini, al di là della chiara comprensione o della stessa logica del testo, come nel caso delle filastrocche. Caratteristica che difficilmente può dirsi valida anche in narrativa.

²⁵ Nello stesso n. 43 del Corrierino uscito il 28 ottobre 1917, compaiono l'ultima delle cinque puntate de *Il romanzo delle mie delusioni* (nn. 39-43) e la prima storia illustrata di Bonaventura.

all'insegna della massima valorizzazione della drammaturgia rispetto alle abilità istrioniche degli attori all'antica. È quest'idea che lo spinge a elaborare l'espressività del personaggio sulla base di un'accurata analisi logica del testo, ricorda Canzanella (2011) citando l'*Introduzione al palcoscenico* che l'artista compilò nel 1961 per i suoi allievi all'Accademia Silvio D'Amico, confermando ancora una volta la sintonia artistica fra Sto e il poeta delle maschere.

Tofano apprezza in modo particolare la scrittura di Pirandello, dalla punteggiatura ricchissima di segni d'interpunzione come le virgole, i due punti, i trattini, messi a posta per gli attori, per indicare loro dove fare le pause, dove alzare un tono, dove abbassarlo. La punteggiatura di Pirandello per Tofano è «una cosa spettacolosa, miracolosa, per uno che studia la parte da dire». (Canzanella 2011, 74).

Sul carisma e la sensibilità linguistica di Sto si sono già espressi in passato studiosi di vaglia. Il "tofanesse", come lo battezzò Sanguineti (1980), si forma in un momento di svolta profonda nella storia linguistica italiana che per De Mauro (1980) trova nella borghesia napoletana di cui Tofano era figlio un'innata dimestichezza con la varietà di registri²⁹. La prosa di Sto si nutre di «versetti accurati, limpidi, seminati con discrezione di qualche paroletta rara, di qualche rima acrobatica, insomma, di suoni inattesi: l'effetto della loro musica era quello di una infinita serie di variazioni sullo stesso tema. Un effetto di magia», lo definisce Rodari (1980, 7) ricordando la sua prima lettura di Tofano. Magia che per arrivare ai bambini usa anche parole d'aulica oscurità a indicare l'altrove di un mondo (linguistico e non) molto più grande di quello conosciuto, affidando la sua portata pedagogica «al mistero del significato, in opposizione a strumenti letterari educativi più tradizionali, reazionari, banalmente e prevedibilmente educativi» (Cantatore 2020, 39).

La plasticità del tofanese va oltre l'ossessiva ricerca delle rime, il cui esercizio accompagnava per tutto il giorno l'artista (Tinterri 1986). La sua capacità mimetica supera lo spettro parodistico guadagnando spessore oltre la sola assegnazione al genere "per ragazzi". È lo stesso Sanguineti, a proposito di *Rime d'amore a Orsola*, che parla di gioco con i «paradigmi moliereschi. Bambocciate linguistiche giocate in caricatura speculando sopra dei linguaggi precostituiti, dei modelli prefabbricati: mi sembra uno degli elementi fondamentali del tofanese» (Sanguineti 1980)³⁰. I risultati di questo «bamboccese»

svelano la consonanza di Tofano col clima avanguardista e il suo tirocinio poetico in odor di Palazzeschi e altre esperienze futuriste (Filograsso 2009) a proposito di *Villeggiatura*, apparsa su "Lacerba" il 15 novembre 1913. Tirocinio collaudato nelle prove grottesche di *Le donne che amai*, mini raccolta mai pubblicata di sette sonetti in parodia stilistica dannunziana, molto ricercati e audacemente artificiosi. La caricatura dei linguaggi precostituiti, dai codici dannunziani a quelli futuristi a quelli crepuscolari, fa innescare a Tofano attese di lettura in linea con determinati universi poetici per poi deluderle piegando lo stile con disincantata ironia. Anche questo è parte del bagaglio che immette i suoi lettori in un fantastico visionario, da Meyers (2017) definito *surreal fantasy*³¹, teso a effetti di straniamento tipici della maniera umoristica, dove l'assurdo (in questo caso, un assurdo stilistico) irrompe in un panorama di riferimento sfruttando modalità letterarie già praticate in area scapigliata (De Caprio 2009).

Il fantastico tofanese risulta però inedito e originale rispetto alle cifre dei suoi predecessori come dei suoi successori. Tofano infatti non si muove sul modello collodiano di derivazione satirico giornalistica; né già si diverte a reinventare il reale come fece Rodari, manipolando le cose di tutti i giorni e gli stimoli del tempo presente. Quello di Tofano è un fantastico teso invece a svelare l'altra faccia delle cose per come già sono o appaiono, senza "bisogno" di reinventarle, ma rovesciando tutta una *imagerie* legata al fanciullo con la dirompenza della logica paradossale. Sto non dice ai suoi lettori "cosa succederebbe se", come Rodari, ma "cosa può succedere" stando così le cose.

Detto questo, la sua ricerca immaginativa precorre i tempi mettendo in pratica alcuni parametri di logica fantastica rinvenibili in fase di genesi delle opere. Guardando solo a *Storie di cantastorie* (1919) si pensi agli effetti surreali di racconti nati come conseguenze di giochi di parole, come *La tromba d'Eustachio* o la storia di Cecco, soldato i cui ordini militari entrano da un orecchio ed escono dall'altro, finché non ne ottura uno con un tappo; si pensi alle storie che non finiscono, come quella di *Guerino il Meschino*; si aggiungano gli sconfinamenti nella riscrittura e l'espansione tematica dei classici, genere tipico nella letteratura per l'infanzia e, nel suo caso, *Gli stivali del gatto con gli stivali* o

²⁹ Cfr. De Mauro, tratto da un'intervista e conservato come documento audio sul sito www.sto-signorbonaventura.it

³⁰ Tratto da un documento audio conservato sul sito www.sto-signorbonaventura.it

³¹ Quello che Myers (2017) nella sua categorizzazione cronologica delle varie sfumature del genere in Italia definisce «Surreal fantasy» corrisponde al periodo 1919-1929, includendo accanto a Baldini, Prosperi, Rubino, Bontempelli e Vivanti, anche Tofano e il *Romanzo delle mie delusioni* in una sorta di 'zona franca' della letteratura per l'infanzia che seguiva percorsi più creativi e sperimentali in un contesto di progressivo oscuramento ideologico legato alla nascita del fascismo. Sul surrealismo di Tofano cfr. anche Michelis (2012).

il più notevole *Quella povera vispa Teresa* (1969) in cui, sul poemetto di Luigi Sailer, compone una rassegna di vicende in rima dove la farfalla è sostituita da oggetti in dialogo con la protagonista nel nuovo scenario domestico e urbano.

E a proposito di ricerca immaginativa è impossibile chiudere questo itinerario sul linguaggio di Sto tralasciando il dato figurativo, uno degli aspetti più ricorrenti e centrali nella sua attività, che forse meriterebbe una trattazione a parte. Per limiti di spazio basti qui segnalare la centralità delle figure non solo in prospettiva iconica ma anche per le ricadute che la loro potenza esercita in ambito puramente letterario. Emblematica in tal senso è la lezione di Calvino sul gradiente di visibilità, in un passaggio dove si accenna a una possibile e necessaria «pedagogia dell'immaginazione» basata sulle figure, recuperando la sua memoria di lettore bambino.

Il mio mondo immaginario è stato influenzato per prima cosa dalle figure del "Corriere dei Piccoli", allora il più diffuso settimanale italiano per bambini. [...] Credo che il periodo decisivo sia stato tra i tre e i sei anni, prima che io imparassi a leggere [...] perché mi bastavano le figure. [...] La lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine. [...] (Calvino 2009, 104)

Quando Tofano iniziò a disegnare per i principali periodici per ragazzi dell'epoca nel 1908³², le illustrazioni che davano ritmo e colore alle storie erano un vero stigma per la reputazione di autori che illustravano i loro testi, considerati esponenti di una "serie b" della letteratura (Boero e De Luca 1995) che produce diamanti destinati a rimanere in cantina (Faeti 1995) nell'ambito di una letteratura invisibile (Beseghi 2011). Nell'Italia in cui nacque prima la lingua e poi la nazione, l'assidua presenza delle figure nei testi per l'infanzia veniva letta come un'involuzione estetica del linguaggio visivo la cui dignità era da ascrivere unicamente al blasone delle Belle Arti³³.

Eppure le figure di Sto hanno già in sé, al netto del testo, uno spessore estetico che le inserisce nella storia dell'arte contemporanea. Grande esempio di elaborazione del Liberty filtrato da influenze razionaliste e

futuriste, la linea chiara, l'ironica sinteticità e la stilizzazione sono perfettamente funzionali alla cifra svagata ma tagliente delle sue storie. Non solo. La sua opera si iscrive «in un *continuum* stilistico di sperimentazione grafica di artisti che [...] rese intercambiabili i nomi di Tofano, Prampolini, Angoletta, Bandinelli, Pompei» (Filograsso 2009, 103).

Il suo legame poetico col mondo delle immagini non è testimoniato solo dalle prove brillanti nei settori della pubblicità³⁴ e della moda, che gli valsero oltreoceano la nomina a nuovo Botticelli³⁵. Al di là delle analisi sulla sua arte figurativa nelle produzioni non destinate all'infanzia, il superamento ormai avvenuto del pregiudizio italico sulle figure nei testi di letteratura giovanile permette di rivalutare l'opera tofaniana come punto di snodo verso l'evoluzione del genere, rispetto a un'autonomia dell'apparato iconografico che emancipa le immagini dal ruolo di mere appendici testuali, benché qualunque manuale ascriverebbe le sue storie al mondo dei libri illustrati.

A una lettura più attenta, tarata sul grado estetico e sulla collocazione poetica che Sto riserva loro, è possibile scorgere nel suo uso delle figure qualcosa in più di un ruolo ancillare, minore rispetto alla scrittura. La costante necessità dell'elemento iconico, il legame indissolubile tra elaborazione scritta e visiva della realtà, è riconducibile d'altra parte all'intera sua attività di artista che sul palco mostrò la piena manifestazione dei talenti di autore letterario e visivo. Una duplice lente informa lo sguardo sul mondo di tutti gli uomini di teatro, la cui immaginazione ospita i molteplici elementi che compongono ognuno col suo peso specifico la messinscena – fatta di grammatica gestuale, studio degli ambienti, gestione delle luci e altro ancora – e questo vale ancor più nel caso di Tofano, che in Italia fu tra i protagonisti della valorizzazione orchestrale dei codici espressivi alla base della svolta registica, uno tra i primi e più originali nell'ambito del teatro per ragazzi³⁶.

³² Dopo l'esordio sul "Pupazzetto" Tofano collaborò con "Il giornalino della domenica" di Luigi Bertelli (Vamba) dal 29 marzo 1908. L'anno dopo, il debutto nella compagnia di Novelli e in parallelo la comparsa sul "Corriere dei piccoli", prima come sceneggiatore e, dal 1917, come disegnatore autore del signor Bonaventura. In seguito, le collaborazioni con "Ma chi è?", "Il novellino", "Il signor pubblico", "Pasquino", "La casa", "Primavera", "Numero".

³³ Non a caso, nella prefazione alla prima edizione del suo *Scurpiddu. Racconto illustrato per ragazzi. Libro raccomandato dal Ministero della pubblica istruzione*, Paravia (1898), Capuana precisava che il libro non era destinato soltanto ai ragazzi.

³⁴ Tra i marchi per cui disegnò spiccano Pirelli, Barilla, Champagne Ayala, Carlo Erba, Rinascente. Il riconoscimento più significativo fu l'intera illustrazione della seconda raccolta del *Cantastorie di Campari* (Milano, 1928), vetta di sintesi e eleganza in otto tavole a colori a piena pagina. I cinque libricini pubblicitari del Bitter Campari (anni 1927-1932) videro tra gli artisti coinvolti anche Bruno Munari, Ugo Mochi e Primo Sinòpico.

³⁵ Così lo presentò "Vanity Fair" al pubblico americano: «the sensational Italian artist, who has been acclaimed by European critics as the equal to Botticelli», quando illustrò un racconto di K. D. dal titolo *Fate and the Fifteenth* ("Vanity fair", novembre 1922, p. 35). Arrivò anche la proposta di trasferirsi negli Stati Uniti per collaborare con più regolarità alla prestigiosa rivista, ma l'artista declinò per non abbandonare il teatro.

³⁶ Anche considerando la nascita nel 1914 del fortunato "Teatro dei Piccoli" di Vittorio Podrecca, fu Tofano il primo a scommettere col suo primo Bonaventura a teatro sulla recitazione di attori veri nelle produzioni extra-scolastiche per bambini (Canzanella 2011), mostrando così una fiducia inedita nella loro dignità ricettiva, oltre che una novità

Allo stesso modo, le sue opere letterarie nascono o si sviluppano quasi sempre dall'intreccio tra immagini e testo. Certe storie sono l'espansione linguistica di intuizioni puramente figurative, come *Il re che stava sempre voltato dall'altra parte* (1912). Altre volte sono le parole a imporre la nascita di immagini anche centrali, come riferito dallo stesso autore in merito alla creazione del bassotto di Bonaventura, avvenuta per necessità di rima con la parola "sotto". Il legame genetico tra parole e figure emerge poi come esperimento sull'osmosi tra linguaggi nell'ideazione generale delle raccolte *Storie di cantastorie* (1919) e *I cavoli a merenda* (1920). Nella prima raccolta, infatti, i disegni sono frammezzati ai testi nella cornice di uno stesso riquadro fatto a mano, come a indicarne l'appartenenza alla stessa vignetta-pagina, escludendo altre possibilità di impaginato che vedano slegate o slegabili testo e figure. Nella seconda raccolta, invece, la contaminazione avanguardistica fra i codici evolve con la presenza del calligramma in apertura (a forma di rosa per la dedica alla moglie Rosetta) e in chiusura (a forma di ultime briciole cadute da una finestra), elaborazione grafica di elementi testuali che identifica in un unico gesto scrittura e immagine, rappresentando l'identità bifronte dell'artista.

Felicetta e Felicino (1946) offrono poi vere e proprie tracce di progettazione grafica, secondo una concezione "totale" della pagina che lavora sul tutto inscindibile di testo e figure, qui composti con vivacità anarchica nelle singole pagine che, mancando persino di numerazione, recuperano quasi lo status di puri fogli dove la grafica a mano colorata, a volte orientata anche in obliquo, si incrocia con disegni liberi o elementi decorativi spezzando la linearità delle parole o esaltandone ancor più ritmo e sonorità. Impossibile, in questo caso, considerare prioritario un linguaggio rispetto all'altro. Sembra una conferma sul fronte letterario di quello che Valentini (2005, 89) definisce il «carattere multimediale di Sergio Tofano», rispetto alla sua versatilità attoriale fra radio e cinema. Benché non possano definirsi del tutto in linea con l'idea di albo illustrato³⁷, i lavori per l'infanzia di Sto ospitano più tracce di una consapevolezza sugli effetti generati dall'incontro fra codice linguistico e iconico, e non solo negli esempi già citati e in più tavole del Bonaventura³⁸, ma anche in certe sue prove da illustratore per opere altrui.

rispetto alle marionette del teatro di figura podrecciano, per il quale Sto realizzò nel 1923 anche dei bozzetti, in vista di uno spettacolo – *I due pretendenti* – che non fu mai rappresentato.

³⁷ Nell'albo illustrato, come ricorda tra gli altri Dallari (2011), parole e figure non si sovrappongono mai del tutto ma, oltre a uno spazio di sovrapposizione e coerenza, lavorano anche su un terreno di piena autonomia e non di rado di divergenza.

³⁸ Cfr. Alcune volte il testo del Bonaventura sfrutta con "sintesi televisiva" i contenuti della vignetta con elementi deittici di immediato rife-

Alla luce di quanto osservato da Op de Beeck (2010) sulla generale impossibilità che le immagini siano un elemento puramente decorativo, fornendo invece sempre un "eccesso di informazione" che interviene nello spazio linguistico tra significante e significato³⁹, si ricordino le analisi di De Caprio (2009) e Truglio (2016) che evidenziano l'influenza delle immagini di Sto sui percorsi di lettura, rispettivamente, del *Marcovaldo* (Calvino 1963) e de *La scacchiera davanti allo specchio* (Bontempelli 1922), secondo un andamento a volte consonante e altre dissonante rispetto al testo che "accompagnano". La sua traduzione figurativa dei romanzi altrui ne svela la libertà poetica agita su parametri quali la scelta stessa dei momenti da illustrare, l'enfasi data a passaggi che il testo accenna appena, l'uso delle proporzioni e la prossemica dei personaggi per indicare le relazioni tra loro, la scelta dell'abbigliamento che ne evidenzia il ruolo sociale ma anche – nei decori – la maggiore o minore affinità, l'omissione deliberata di alcuni elementi pur enunciati nella storia o, al contrario, la vera e propria invenzione di altri assenti nell'opera scritta⁴⁰.

Come si è visto, infine, a proposito della calviniana pedagogia dell'immaginazione, la presenza del testo non esclude di per sé la possibilità di fruizione attiva delle figure poste in ordine sequenziale. La ricostruzione fantastica degli eventi, fatta traendo spunto solo da luoghi e personaggi disegnati, trova nel pianeta figurativo del Bonaventura – icona del "Corriere dei Piccoli" citato da Calvino – una grande cifra di apertura all'autonomia della sua fruizione. Una solidità iconografica che, in ottica educativa, diventa potenziale innesco sulla vocazione narrativa degli individui nel configurare e dare senso alle esperienze (Ricoeur 1984) vissute di persona e/o tramite la lettura. Come la sera in cui, non potendo andare a vedere il suo attore preferito, una bambina restò a casa intenta a scrivere filastrocche.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2001. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Antonelli, Quinto ed Egle Becchi, cur. 1995. *Scritture bambine*. Roma-Bari: Laterza.

rimento ("guardate qui) o sostituendo ironicamente al nome dell'antagonista di turno finito male e ben visibile sullo sfondo, il più anonimo "qualcuno".

³⁹ «No image is pure decoration, for an image provides information in excess of language and establishes a gap between signifier and signified» (op de Beeck 2010, XIII)

⁴⁰ Si vedano a quest'ultimo proposito, l'assenza del muretto attorno all'albero di mele e, insieme, la scelta di attribuire la voce che richiama il piccolo protagonista, nel romanzo di Bontempelli, alla figura materna non citata dallo scrittore (Truglio 2016, p. 44-45).

- Barsotti, Susanna. 2020. *Vamba e "La grandezza dei piccoli"*. Roma: Anicia.
- Bertuetti, Eugenio. 1935. "Tofano". *Il Dramma*, 205: 29-30.
- Beseghi, Emy e Giorgia Grilli, cur. 2011. *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*. Roma: Carocci.
- Boero, Pino e Carmine De Luca. 2009. *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Bontempelli, Massimo. 1922. *La scacchiera davanti allo specchio*. Firenze: Bemporad.
- Borruso, Francesca. 2019. *Infanzie. Percorsi storico-educativi fra immaginario e realtà*. Milano: FrancoAngeli.
- Calvino, Italo. 2009. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Cantatore, Lorenzo. 2020. "La letteratura per l'infanzia e le forme della storia". In *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, a cura di Lorenzo Cantatore et alii, 13-31. Parma: Junior.
- Cantatore, Lorenzo. 2020. *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione*. "Rivista di Storia dell'Educazione" 7: 37-46. Firenze: University Press.
- Cantatore Lorenzo et alii. 2020. *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*. Parma: Junior.
- Canzanella, Chiara. 2011. *Sergio Tofano e il Signor Bonaventura. Sulle tavole del palcoscenico*. Tesi di dottorato conseguito presso L'Orientale, Università degli studi di Napoli.
- Capuana, Luigi. 1898. *Scurpiddu. Racconto illustrato per ragazzi*. Torino: Paravia.
- Chiosso, Giorgio. 2008. "Giornali, riviste e libri per maestri e allievi tra Otto e Novecento". In *Il "Corriere dei Piccoli" in un secolo di riviste per ragazzi*, a cura di Renata Lollo. Milano: Vita e Pensiero.
- Comes, Annalisa. 2019. *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*. Tesi di dottorato reperibile presso gli archivi digitali dell'Université de Lorraine, qui <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02400554>
- D. K. 1922. *Fate and the Fifteenth*. Racconto illustrato da Sergio Tofano, "Vanity Fair", novembre. New York City: Condé Nast
- D'Amico, Silvio, cur. 1947. *La regia teatrale*. Roma: Angelo Balardetti Editore.
- D'Amico, Silvio, 1984. *Tramonto del grande attore*. Firenze: La Casa Usher.
- Dallari, Marco. 2011. "Quando le parole si stringono alle immagini. Scritture polialfabetiche e nuove prospettive di apprendimento e di interpretazione" *Encyclopaideia. Rivista di Fenomenologia, Pedagogia, Formazione*, 30: 11-39.
- De Caprio, Caterina. 2009. *La scrittura dal passo lieve*. Roma: Bulzoni.
- Deti, Ermanno. 2002. "The difficult art of making people laugh: comic children's literature in Italy". In *The Lion and the Unicorn: a critical journal of children's literature*, 26: 143-68. Baltimora: John Hopkins University Press.
- Faccioli, Alessandro e Pitassio Francesco, cur. 2005. *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, numero monografico della rivista *Bianco e nero*, 552.
- Faeti, Antonio. 1995. *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*. Milano: Bompiani.
- Faeti, Antonio. 2007. "La mantellina e il blasone". In *Bonaventura: i casi e le fortune di un eroe gentile*, a cura di Hamelin, 16-19. Roma: Orecchio Acerbo.
- Fanciulli, Giuseppe. 1913. *L'umorismo. Note di estetica psicologica*. Firenze: La cultura filosofica.
- Fanciulli, Giuseppe. 1930. *Il castello delle carte: novelline bizzarre*. Torino: Società editrice internazionale
- Filograsso, Ilaria. 2009. "Sergio Tofano e il signor Bonaventura". In *Il «Corriere dei Piccoli» in un secolo di riviste per ragazzi*, a cura di Renata Lollo, 87-104. Milano: Vita e Pensiero.
- Fofi, Goffredo. 2007. "L'arte del buon gusto". In *Bonaventura: i casi e le fortune di un eroe gentile*, a cura di Hamelin, 48-50. Roma: Orecchio Acerbo.
- Giacobbe, Olindo. 1925. *Letteratura infantile*. Torino: Paravia.
- Landi, Stefano. 1940. "I confronti non sono odiosi". *Scenari*, IX: 1940
- Lepri, Chiara. 2020. "Sentieri di parole tra poesia e infanzia". *Bambini* (3): 28-32.
- Lepri, Chiara. 2013. *Parole in libertà: infanzia, gioco e linguaggi poetico-narrativi*. Roma: Anicia.
- Lombardo Radice, Giuseppe. 2020. *Come si uccidono le anime*, a cura di Lorenzo Cantatore. Pisa: ETS
- Maraini, Fosco. 1994. *Gnosi delle fanfole*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Marinetti, Tommaso. 1939. "Manifesto della letteratura giovanile". In *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile*, pp. 7-10. Roma: s.e.
- Marvulli, Margherita. 2009. "Il 'Corriere dei Piccoli'. Cronologia e dati storici". In *Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*. Milano: Skira.
- Menarini, Roy. 2005. "Sergio Tofano: il comico ben temperato". In *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, a cura di Alessandro Faccioli e Francesco Pitassio, *Bianco e nero*, 552. Roma: Carocci.
- Michelis, Paola. 2012. *Sergio Tofano e il surrealismo all'italiana*. Viterbo: Sette città, e-book.
- Myers, Lindsay. 2017. *Un fantasy tutto italiano. Le declinazioni del fantastico nella letteratura italiana per l'infanzia dall'Unità al XXI secolo*. Pisa: ETS.
- Negri, Martino. 2012. "Parole e figure: i binari dell'immaginazione". In *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, a cura di Hamelin. Roma: Donzelli.

- Op de Beeck, Nathalie. 2010. *Suspended animation: children's picture books and the fairy tale of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Orecchia, Donatella. 2002. "Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma". In *Lasino di B*, 6:7 e sgg.
- Pallottino, Paola. 1978. *Una linea di sorriso: Sto (Sergio Tofano)*. Bologna: Cappelli.
- Pirandello, Luigi. 1908. *L'umorismo*. Lanciano: Carabba editore.
- Porta, Antonio e Giovanni Raboni, a cura di. 1978. *Pinpiddin*. Milano: Feltrinelli.
- Puppa, Paolo. 2005. "Sergio Tofano o dell'understatement". In *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, a cura di Alessandro Faccioli e Francesco Pitassio, *Bianco e nero*, 552.
- Rose, Jaqueline. 1984. *The case of Peter Pan, or, the impossibility of children's fiction*. London: Macmillian Press.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Temps et récit. II, La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Le Seuil; trad. it. *Tempo e racconto. 2, La configurazione nel racconto di finzione*. Milano: Jaca Book (1985).
- Rodari, Gianni. 1973. *Grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni. 1980. "La promessa di Bonaventura". In *Una storia lunga un milione: disegni, fotografie, spettacoli di Sergio Tofano*, 7. Roma: Bulzoni.
- Savinio, Alberto. 1982. *Palchetti romani*. Milano: Adelphi.
- Spera, Lucinda. "Gianni Rodari: un classico del Novecento". In *Lingua italiana*, magazine online dell'Istituto Treccani. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/bambini/Spera.html. Ultimo accesso: 27 Novembre 2022.
- Tinterri, Alessandro. 1986. "Sto ovvero il piacere di divertire". In Sergio Tofano, *Il teatro di Bonaventura*, a cura di Alessandro Tinterri, 479-84. Milano: Adelphi.
- Tofano, Sergio. 1936. *Rime d'amore a Orsola*. Firenze: Bemporad.
- Tofano, Sergio. 1937. "Recitare per i bambini". In *Scenario* 6 (5): 211-213.
- Tofano, Sergio. 1946. *Felicetta e Felicino sono sorella e fratellino, è con loro la gallinella che Felicita s'appella*. Novara: De Agostini
- Tofano, Sergio. 1961. "Introduzione al palcoscenico". Confluito poi in *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*. Roma: Bulzoni
- Tofano, Sergio. 1965. *Il teatro all'antica italiana*. Milano: Rizzoli.
- Tofano, Sergio. 1986. *Il teatro di Bonaventura*, a cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi
- Tofano, Sergio. 1991. *Storie di cantastorie*. Milano: Adelphi.
- Tofano, Sergio. 1990. *I cavoli a merenda*. Milano: Adelphi.
- Tofano, Sergio. 1969. *Quella povera Vispa Teresa*. Milano: Garzanti.
- Tofano, Sergio. 2018. *Il romanzo delle mie delusioni. Racconto piuttosto lungo*. Roma: La Nuova Frontiera.
- Tofano, Sergio. 2021. *La meccanica dell'applauso*. Milano: Henry Beyle.
- Truglio, Maria. 2016. "But who is playing this game? Bontempelli's *La scacchiera davanti allo specchio* and Children's Literature". In *Modernism and the Avantgarde Body in Spain and Italy*, a cura di Nicolas Fernandez-Medina e Maria Truglio. London: Routledge.
- Valentini, Paola. 2005. "O la borsa o la vita. Le sonorità di Sergio Tofano". In *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, a cura di Alessandro Faccioli e Francesco Pitassio, *Bianco e nero*, 552.
- Vivanti, Annie. 1923. *Sua Altezza! Favola candida*. Firenze: Bemporad.
- Zanzotto, Andrea. 1991. "Infanzie, poesia, scuoletta (appunti)". In *Fantasie di avvicinamento*, 179-203. Milano: Mondadori.