



**Citation:** Lorenzo Cantatore (2020) Sergio Tofano fra tradizione e innovazione. *Rivista di Storia dell'Educazione* 7(2): 37-46. doi: 10.36253/rse-9656

**Received:** September 1, 2020

**Accepted:** October 19, 2020

**Published:** January 25, 2021

**Copyright:** © 2020 Lorenzo Cantatore. 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:** Martino Negri, Università di Milano Bicocca.

## Sergio Tofano fra tradizione e innovazione

### Sergio Tofano between tradition and innovation

LORENZO CANTATORE

*Università degli Studi Roma Tre*

E-mail: [lorenzo.cantatore@uniroma3.it](mailto:lorenzo.cantatore@uniroma3.it)

**Abstract.** Sergio Tofano was one of the few Italian creatives who have oriented their work towards the concept of a total work of art. For Tofano it is always urgent to move from poetic writing to illustration, theatrical writing, stage sets and, therefore, body language. The multiple figures and techniques adopted by him (satire, irony, nonsense, grotesque, gags, parody etc.) have in the “stylization” one of the most recognizable figures. The poetic word, always at the center of stories and representations, absolute master of the unfolding of the plot, is the focus of a work on sound, rhythm, but also on graphic and plastic forms, color, body, gesture and tone of voice. This artistic orientation was typical of an era, the Ten-Twenties of the twentieth century, in which the theater was at the center of tensions between tradition and innovation, revealing the need to bring the word and gesture at the center of the relationship between art and the world. For the child reader/spectator, Tofano’s work, in particular the series of six theatrical fairy tales, is a magical multisensory box full of pedagogical experimentation.

**Keywords:** Sergio Tofano, children’s theater, Signor Bonaventura, avantgarde.

**Riassunto.** Sergio Tofano è stato uno dei pochi creativi italiani che hanno orientato il loro lavoro verso il concetto di opera d’arte totale. Per Tofano è sempre urgente il passaggio dalla scrittura poetica all’illustrazione, alla scrittura teatrale, agli allestimenti scenici e, dunque, al linguaggio del corpo. Le molteplici figure e tecniche da lui adottate (rima baciata, parolibberismo, satira, ironia, nonsense, grottesco, motto di spirito, gag, parodia ecc.) hanno nella “stilizzazione” una delle cifre più riconoscibili. La parola poetica, sempre al centro delle storie e delle rappresentazioni, padrona assoluta dello svolgersi della trama, è il fulcro di un lavoro sul suono, sul ritmo, sull’antagonismo fra senso e significato, ma anche sulle forme grafiche e plastiche, sul colore, sul corpo, sul gesto e sui toni della voce. Questo orientamento artistico fu tipico di un’epoca, gli anni Dieci-Venti del Novecento, in cui il teatro fu al centro delle tensioni fra tradizione e innovazione, svelando la necessità di riportare la parola e il gesto al centro del rapporto fra l’arte e il mondo. Per il bambino lettore/spettatore l’opera di Tofano, in particolare la serie delle sei favole teatrali, si rivela una scatola magica multisensoriale densa di sperimentazione pedagogica.

**Parole chiave:** Sergio Tofano, teatro ragazzi, Signor Bonaventura, avanguardia.

## TOFANO SPERIMENTATORE LINGUISTICO E VISIVO

Sappiamo che la figura e l'opera di Sergio Tofano (1886-1973), fra le più poliedriche e complesse del nostro Novecento, possono essere avvicinate criticamente da molti punti di vista. Tuttavia, al centro dell'universo creativo di questo fecondo contaminatore di tecniche e linguaggi, insistono due caratteristiche specifiche, che lo rendono eccezionalmente significativo per chi voglia tentare un approccio storico-pedagogico alla sua figura, indagandone i possibili segnali di un concetto innovativo ed efficace della relazione educativa con i più piccoli. Queste caratteristiche sono il gusto della sperimentazione e quello della semplificazione, nel senso della riduzione all'essenziale di forme e linguaggi. Due prospettive che nel lavoro per e con i bambini appaiono senz'altro fondamentali. È dunque in quest'ottica che andrà colto il ruolo speciale di Sergio Tofano anche nel campo della storia della letteratura per l'infanzia, indagando la sua esuberante capacità «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» (Boero e De Luca 2009, 158) all'interno di un contesto sociale e culturale segnato dai valori dominanti della borghesia italiana attraverso periodi storici profondamente diversi, dall'Italia liberale a quella fascista e, infine, a quella repubblicana.

Ritengo, dunque, che un discorso critico di taglio storico-educativo basato su fonti provenienti da quella produzione artistica (immagini, parole, suoni, gesti: arti visive, letteratura, musica, azione scenica concepite sia nella loro indipendenza sia nella loro interdipendenza) rivolta all'infanzia e fondata principalmente sulla sperimentazione formale e linguistica non possa prescindere dalla figura di Sergio Tofano. Attore di teatro cinema e televisione, regista costumista scenografo, illustratore, drammaturgo narratore poeta saggista e memorialista, acuto ed elegante umorista, capocomico e insegnante, Sto (con questo pseudonimo, dal 1908, iniziò a firmare i suoi lavori, specie quelli dedicati ai più piccoli) ha costruito tutta la sua esistenza sul funambolico rapporto con la parola e sull'incontro fra parola, segno grafico e gesto fisico, dimostrando costantemente la «stretta concatenazione dei vari aspetti della sua personalità artistica» (Tinterri 1986, 481).

Fra Otto e Novecento, la letteratura per l'infanzia ha registrato casi assai emblematici di grandi sperimentatori linguistici nella prospettiva di una «decostruzione e ri-costruzione ludica del linguaggio» (Lepri 2013, 24 e sgg.). Per citare solo gli esempi più noti o più familiari al pubblico italiano, basti pensare alla tradizione inglese dei limerick di Edward Lear, agli enigmi poetici di Lewis

Carroll in *Alice nel paese delle meraviglie* e in *Attraverso lo specchio*, alla sovversiva produzione delle avanguardie storiche (Aldo Palazzeschi), oppure, in anni a noi più vicini, ai giochi fonici di Alfonso Gatto, alle filastrocche di Gianni Rodari, alle fânfole di Fosco Maraini e ai nonsense di Toti Scialoja fino alle più recenti esperienze di Roberto Piumini, Pietro Formentini, Bruno Tognolini, Guido Quarzo, Chiara Carminati.

Fu proprio partendo dal trinomio gioco-divertimento-linguaggio, che Sergio Tofano riuscì nel 1917 a dar vita al suo personaggio più noto, il signor Bonaventura, «una specie di complessiva dichiarazione di poetica nella quale aveva collocato tutte le vocazioni da cui era pervaso» (Faeti 2007, 16), un po' marionetta, un po' clown, un po' Pierrot, un po' Pulcinella, «ultima maschera della commedia dell'arte» (Alberto Cecchi in Tinterri 1986, 481)<sup>1</sup>, simile a sagoma duttile d'artista di strada, folle clown acrobata, tra il *flâneur* e il *dandy*, dall'aria di saltimbanco che si muove in «un pezzetto ancora intatto della terra d'infanzia, uno spazio entro il quale la spontaneità vitale, l'illusione, i prodigi semplici dell'abilità o della goffaggine fondono insieme tutte le loro seduzioni» (Starobinski 1984, 38). Ma con il signor Bonaventura nasce soprattutto quella vorticoso infilata di rime (prevalentemente in versi ottonari) che caratterizza sia le strisce per il «Corriere dei piccoli» (Lollo 2009) sia la scrittura teatrale (in particolare le fiabe teatrali composte a partire dal 1927, dove la popolarità del signor Bonaventura e dei personaggi che con lui condividono avventure e sventure viene definitivamente consacrata) in cui, assieme alle battute dei personaggi, hanno molta importanza le didascalie (spesso veri e propri racconti brevi) che descrivono i linguaggi non verbali dei personaggi stessi (sguardi, movimenti, posture) e degli ambienti in cui agiscono. La forza della parola e l'abilità combinatoriale esercitata sulla base delle suggestioni foniche offerte dai singoli lemmi sono in Tofano sempre all'origine di un inesauribile gioco di sensi e significati, di rapide convergenze e divergenze fra parole e azioni, dove la logica e gli automatismi del pensiero – un cortocircuito derivato certamente dalle tecniche delle avanguardie storiche (Michelis 2012, Menza 2015) – si avvicinano nella costruzione di trame solo «casualmente» e mai pregiudizialmente edificanti. Qui la parola si conferma, sempre, «giocattolo» efficace e insuperabile. È in questo ininter-

<sup>1</sup> Anche Faeti ha insistito sulle tangenze fra il personaggio del *Corriere dei piccoli* e la tradizione del teatro popolare: «Dalla commedia dell'arte Bonaventura trae, certamente, la stereotipica fissità delle maschere, nel cui territorio egli va collocato tranquillamente: Tofano infatti è, come lui stesso si definisce, un "comico errante", e ha trasfuso, nella più famosa delle sue creature "di carta", tanta parte di quella raffinata e dolce non partecipazione della quale è stato tante volte maestro in scena» (Faeti 2001, 306).

rotto allenamento cognitivo che possiamo rintracciare lo spirito di ricerca-gioco che chiama in causa contemporaneamente forma e contenuto: «una letteratura-gioco [...] del riso e del divertimento, del paradosso e del nonsenso» e della parodia (Boero e De Luca 2009, 162); è qui che può essere valutata a pieno la portata pedagogico-educativa del lavoro “tecnico” di Tofano. In questo senso, riprendendo le parole di Lucio Lombardo Radice, potremmo affermare che lo stile e i contenuti della scrittura di Sto dimostrano che «giocare bene significa avere gusto per la precisione, amore per la lingua, capacità di esprimersi con linguaggi non verbali; significa acquisire insieme intuizione e razionalità, abitudine alla lealtà e alla collaborazione» (Lombardo Radice 1979, 104).

In un breve intervento critico molto tardo (potrebbe trattarsi perfino dell'ultimo pezzo scritto prima di morire), Gianni Rodari faceva notare il valore che, nelle storie illustrate del signor Bonaventura, avevano «quei 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*» che traduceva in forme ludicamente catturanti la garbata civiltà di quel personaggio «involontario salvatore di pericoli, nemico numero uno dei nemici pubblici, agente universale del bene» (Rodari 1980, 7, corsivo mio): una lezione di «lealtà e collaborazione», per riprendere ancora la riflessione di Lombardo Radice, tutta scandita dal gioco di parole.

«*Un effetto di magia*»: lingua e magia o, meglio, linguaggio e magia con dirompenti effetti giocosi sulla fantasia del lettore e dello spettatore. E di magia, a proposito della folgorazione subita al primo contatto con l'arte di Tofano, parlò anche un altro straordinario protagonista della creatività novecentesca italiana rivolta all'infanzia, Emanuele Luzzati. Anch'egli da scenografo, costumista, illustratore, scrittore per bambini, testimonia il debito di riconoscenza verso la parola di Tofano e la sua forza sperimentale. Leggendo bene fra le righe del suo ricordo-giudizio, possiamo notare che Luzzati riflette anche sullo stimolo cognitivo che deriva dalla tecnica di Sto e, dunque, sulla sua portata intelligentemente pedagogica affidata al mistero del significato, in opposizione a strumenti letterari educativi più tradizionali, reazionari, banalmente e prevedibilmente educativi.

«Sire! – Cos'avete da dire? – Perdoni l'ardir, ma mi par di veder che oppresso è dal pondo di neri pensier!».

Questi sono gli unici versi che conosco a memoria. Li conosco da poco meno di cinquant'anni e potrei continuare perché tutto il 1° atto della *Regina in berlina* lo so ancora a memoria. Non ho mai ricordato una poesia (a scuola era un incubo!), né una preghiera. Non so neanche

ripetere le filastrocche che ora io stesso scrivo per i bambini: le scrivo, le illustro e poi me le dimentico.

Ma la *Regina in berlina* mi è entrata in testa non so se leggendo e rileggendo il libro delle commedie di Sto oppure durante le rappresentazioni dello spettacolo (l'ho vista tre volte).

Ancora oggi mi domando cosa sia scattato in me bambino ad una certa età per cui abbia adottato come “Credo” i versi di Sto e i suoi personaggi.

*La Regina in berlina* è stata la chiave per entrare in un mondo in cui mi sono riconosciuto e da cui poi non mi sarei più allontanato. Infatti quando mi chiedono da dove viene il mio modo di dipingere, di far teatro, di scrivere e illustrare libri, io rispondo sempre: “da *Bonaventura*”. [...] so di sicuro che senza Bonaventura non avrei fatto quello che faccio. [...] Nella *Regina in berlina* c'è tutto quello che cerco: teatralità e ironia; fiaba e dissacrazione, stilizzazione e colore e un certo mistero nelle parole magiche di quei versi che so così bene a memoria, ma non ho saputo mai esattamente cosa volessero dire.

Cos'è il «pondo di neri pensier?» Un mare, una profondità, un abisso? Certo qualcosa di misterioso come il mondo di Sergio Tofano (Luzzati 1980, 6-7).

Uomo fondamentalmente di teatro anche quando scrive storie illustrate per bambini (una natura che condivide senza dubbio con il suo dichiarato modello culturale), Luzzati attribuisce un potere magico alla composizione verbale di Tofano, ovvero alla sua capacità di guadagnare l'attenzione con i suoni delle parole conservando attorno al significato un alone di mistero giocoso. Luzzati parla di *teatralità* in particolare nell'uso delle parole, ma credo che su questa caratteristica della *teatralità* si impianti l'altra componente fondamentale della sperimentazione e della stilizzazione di Sto, ovvero la dimensione della visività: una scrittura concepita vedendo e col desiderio di far vedere. *Teatralità*, dunque, come incontro fra parola e rappresentazione (corpo, scena, movimento). È in questa passione per il visivo che risiede la *teatralità* di Sto, sia quando scrive racconti, strisce, poesie, commedie, sia quando disegna, sia soprattutto quando calca la scena. Le considerazioni di Luzzati richiamano dunque l'importanza del rapporto fra teatro e scrittura nella storia della letteratura per l'infanzia, un nesso che ha la sua origine (o, meglio, una delle sue origini storiche) nella scrittura di Collodi, anch'egli uomo di teatro ancor prima che padre di Pinocchio. Come Collodi, fra l'altro, Tofano è «imbattibile nei dialoghi» (Rodari 1997, 60), fondamentali nella drammaturgia per ragazzi.

Sulla componente visiva nella cultura e nell'arte di Tofano è egli stesso a offrirci qualche lume quando descrive le tappe del suo mestiere di attore: «La prima fase di contatto con un personaggio, per me, è di natura visiva. Man mano che leggo una commedia, il personaggio che mi interessa comincia a svelarmi dal di

fuori. Non è che mi imponga questo sistema per arrivare al nocciolo del suo intimo: ma spontaneamente, senza volerlo, mentre leggo, il personaggio comincia a presentarmi a poco a poco nei suoi vari aspetti esteriori: la figura, il viso, le particolarità del viso, il vestito, e poi gli atteggiamenti e il modo di camminare, di muoversi [...]. Forse per questo nel tradurre, poi, un personaggio sulla scena io ho sempre dato tanta importanza al trucco, al vestito, a certe caratteristiche esterne» (Tinterrì 1986, 484-485). Si tratta di considerazioni senz'altro riferibili anche alla scrittura di Tofano, e non solo a quella teatrale. Basti pensare al suo modo di presentarci i personaggi, insistendo prima di tutto sulle loro caratteristiche fisiche (visive, dunque) prima che psicologiche. Un esempio: «Si chiamava Palmiro Mezzanella: era un giovane alto, con una zazzera di capelli color paglia, magro di una magrezza che arrivava alla trasparenza; negli occhi celesti e profondi aveva il malinconico languore delle persone malate di stomaco. [...] Socchiudeva gli occhi, si scompigliava la chioma color paglia e mi raccontava la favola di Ali Babà e i quaranta ladroni» (Tofano 2018, 13-15).

La rapidità del segno, la pienezza dei colori, la sintesi estrema dei movimenti delle figure stilizzate e dinamiche (qualcuno ha suggestivamente parlato di «lindore giapponese» e di «speciale culto della leggerezza» Faeti 2007, 17), sono il risultato di questa urgenza del visivo in Tofano. I suoi disegni sembrano quasi appunti grafici vergati tenendo dietro alla rapidità della fantasia che inventa tipi umani e storie. Come nel linguaggio verbale la scelta di uno stile, anch'esso rapido e basato sulla sequenza inarrestabile di suoni, sollecita rapidamente idee e inediti connubi di idee, così nel lavoro grafico le linee inseguono e catturano i colori e i movimenti offrendosi al colpo d'occhio dell'osservatore e alla sua immediata impressionabilità. La *teatralità* di cui parla Luzzati aggiunge a tutto ciò la straordinaria energia del movimento, dell'azione scenica, del lavoro del regista e di quello dell'attore che pure non tradisce «quell'amore alla discrezione, alla semplificazione, alla rinuncia di ogni effetto nella recitazione» (Tofano 1985, 173). Sperimentazione e stilizzazione sono dunque due presupposti fondamentali anche per il lavoro che Tofano conduce sul corpo, sui gesti e sui movimenti, tanto da fargli affermare: «Sia nella recitazione che nel disegno io ho sempre lavorato più di gomma che di matita, ho avuto sempre la massima attenzione a togliere, a cavare» (Michelis 2012).

Tutto ciò per Tofano è possibile che si verifichi solo in quella che Roberto Piumini ha definito «casa dei linguaggi» (Gagliardi 2006), ossia nel teatro. Potrà dunque essere di un certo interesse concentrare l'analisi sulla scrittura di teatro per bambini, cioè su quelle favole teatrali dove Tofano sembra raggiungere una sintesi perfetta

fra le diverse aspirazioni del suo immaginario creativo e dove il linguaggio verbale e quello visivo si svolgono pienamente in un maturo sperimentalismo, fortemente animato dalla ricerca dell'essenziale.

#### IL SIGNOR BONAVENTURA SUL PALCOSCENICO

Quando arriva a scrivere teatro per bambini, ovvero negli anni Venti del Novecento, a parte i successi internazionali de *L'uccellino azzurro* di Maurice Maeterlinck a Mosca e dei lavori per bambini di Léon Chancerel a Parigi, in Italia i grandi innovatori del teatro per bambini sono pochi e si chiamano Vittorio Podrecca e Mario Pompei. Per il resto si sente ancora il peso della tradizione gesuitica del teatro educativo, del palcoscenico pedagogico usato per riprodurre *in nuce* i fatti esecrandi ed esemplari della vita quotidiana fra casa, famiglia, scuola e chiesa (Barsotti 2013). In totale sintonia con il coevo teatro d'avanguardia (fra l'altro, a Roma, il Teatro dei Piccoli di Podrecca è vicinissimo anche logisticamente al Teatro sperimentale degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia), le marionette di Podrecca, le scene di Pompei e i loro testi teatrali rappresentano un capitolo fondamentale nella storia del teatro per bambini, basato su un radicale rinnovamento tecnico, stilistico e di contenuti, sul senso della risata e della divergenza dai codici della comunicazione borghese (Vergani e Signorelli 1979; Pallottino 1988; Pallottino 1993; Veroli e Volpicelli 2005). Con loro la «casa dei linguaggi» diventa un luogo di stupore e di novità che bandisce i conformismi moraleggianti e gli ipocriti pargoleggiamenti, e che, anche quando recupera figure e trame della tradizione popolare, lo fa in modo assolutamente anticonformista, se non trasgressivo. Il signor Bonaventura giunge sul palcoscenico all'insegna di questa ventata di novità. A lui è accaduto il contrario di quel che è accaduto a Peter Pan, che fu concepito come protagonista di una commedia prima che del romanzo-fiaba che tutti conosciamo. Bonaventura è nato nel 1917 sulle pagine di un giornale per bambini, il *Corriere dei piccoli*, in forma di vignette commentate da coppie di versi ottonari e solo un decennio più tardi è arrivato sul palcoscenico, per approdare poi al cinema e alla televisione.

Il *corpus* di testi teatrali che vedono protagonista il signor Bonaventura comprende in tutto sei commedie musicali o fiabe teatrali: *Qui comincia la sventura del signor Bonaventura* (1927), *La regina in berlina con Bonaventura staffetta dell'Ambasciatore* (1928), *Una losca congiura ovvero Barbariccia contro Bonaventura* (1929), *L'isola dei pappagalli con Bonaventura prigioniero degli Antropofagi* (1936), *Bonaventura veterinario per forza*

(1948), *Bonaventura precettore a corte* (1953). In questo repertorio Tofano si rivela l'«estremo erede di una tradizione teatrale: da Molière a Metastasio, a Labique, sino all'opera buffa e alle citazioni dal melodramma, di cui sono costellate le commedie musicali di Bonaventura e, in particolare, *L'isola dei pappagalli*, di tutte la più riuscita» (Tinterri 1986, 481).

La drammaturgia per bambini trova in Tofano una colta e acuta consapevolezza critica, tale da farlo arrivare a elaborare teoricamente l'abbandono dei moralismi bambineggianti del teatro educativo ottocentesco e a sostenere l'importanza di una solida preparazione professionale anche per questo comparto così particolare e importante del lavoro teatrale. «Teatro per bambini – scrive nel breve saggio *Recitare per i bambini*, del 1937 – deve intendersi quello creato per il divertimento e la felicità di una platea di piccoli spettatori: ma in palcoscenico chi recita possono essere burattini, possono essere marionette, possono essere, se volete, uomini, ma bambini, no» (Tofano 1986, 11). Ecco dunque che la storia di Tofano attore, scrittore, illustratore per l'infanzia ha, come base, questo presupposto teorico che lo porta a concepire il rapporto fra arte e bambini come qualcosa che esula dal protagonismo dei bambini stessi, se non in quanto fruitori, e che chiede agli adulti che vi si dedicano una preparazione specifica e di alto livello<sup>2</sup>. La riflessione di Tofano è mossa dal timore di soffocare la spontaneità, la sincerità, l'ilarità del bambino nel momento in cui questi viene chiamato a cimentarsi in un'attività che, di solito, vede svolgere dagli adulti. Si tratta di un ribaltamento radicale della prospettiva, e del passaggio dal «guarda come sono/è bravo a fare come i grandi» al «guarda che meraviglia hanno fatto i grandi per me». È un'affermazione importante, che se da una parte rischia di essere fin troppo severa con le tecniche didattiche basate sull'esperienza diretta del bambino, dall'altra richiama gli adulti alla responsabilità altissima di creare per i più piccoli qualcosa che li catturi, curando al massimo la loro educazione di fruitori-spettatori e il loro rapporto con l'adulterità e i suoi prodotti artistici. Da qui l'assoluta avversione di Tofano al fenomeno dei bambini prodigio. Al centro del suo interesse è il «divertimento» del pubblico dei bambini e, per riuscire in questo intento, indica come materia prediletta quella fiabesca, fantastica, avventurosa, e come genere quello comico, umoristico, caricaturale. Infine, in un passaggio di straordinaria lucidità critica, egli sottolinea «la voluta non appartene-

za a tutto quanto, nel nostro immaginario collettivo, può evocare volgarità, trasandatezza, improvvisazione» e delinea «il progetto a cui si è sempre attenuto di combattere gli artefici della povertà immaginativa, così spesso reperibili nella storia della letteratura per l'infanzia» (Faeti 2007, 16). In poche battute Tofano fa piazza pulita del pedagogismo che ha ammorbato la sia pur recente (ricordo che siamo nel 1937) tradizione letteraria e teatrale italiana destinata all'infanzia:

per carità, niente quadretto familiare, niente bozzetto patriottico, niente oleografie patetico-sentimentali; non storie lacrimevoli di piccoli saltimbanchi maltrattati o di spazzacamini affamati, né drammetti pietosi di orfanelli e trovatelli derelitti; non gesti edificanti di scolaretti probi né nobili azioni di balilla eroici. E soprattutto nessuna preoccupazione moraleggiante ed educativa. Capita così di rado che i bambini si possano portare a teatro: quelle poche volte che capita, facciamoli ridere, poveri piccoli: e non stiamo lì col fucile spianato della morale, della religione, dell'amor patrio, dell'educazione per conficcar loro in testa una volta di più quello che possono e devono imparare a casa dai genitori, a scuola dai maestri, al catechismo dal parroco. Facciamoli ridere, vivaddio, a teatro: ché ogni loro risata accenderà un raggio di più di felicità nella loro esistenza, predisponendoli così all'ottimismo e risvegliando in essi il senso della bontà: più benefica quindi dei prediccozzi, dei pistolotti e, soprattutto, della retorica (Tofano 1986, 12).

*Recitare per i bambini* è un piccolo trattato di educazione artistico-letteraria. Da una parte è la testimonianza-denuncia delle viete abitudini italiane nella comunicazione educativa, dall'altra fornisce indicazioni sul livello che occorre mantenere nel rapporto fra bambini e arte, e attribuisce autorevolezza estrema al bambino che guarda, che legge, che ascolta, ritenendolo perfettamente in grado di decodificare un'esperienza di arte totale, quale può essere un buon lavoro teatrale concepito da un artista adulto che si sia posto il problema di comunicare le proprie idee e emozioni attraverso linguaggi modulati appositamente per l'infanzia.

Antipedagogico, antiretorico, antieristico per eccellenza, Tofano è convinto che educino più cinquanta minuti di risate che cinque anni di scuola elementare condotta con metodi autoritari, nozionistici, seriosi e punitivi. Una prospettiva di grande attualità (allora come ora), dove l'obiettivo finale del lavoro educativo non sono la bontà d'animo, la buona educazione, il patriottismo, il timor di Dio, la coniugazione di un verbo o un'operazione matematica, ma 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 gene-

<sup>2</sup> Pertiene certamente alla sfera del visivo la «cura dei particolari minuti» (Tinterri 1986, 483) impiegata da Tofano, la sua meticolosa perizia nella messa in scena: le scenografie, i costumi e, soprattutto, il trucco. L'allestimento (e dunque la visibilità) dello spettacolo sono curati quanto lo sono la lingua del testo e il linguaggio dei personaggi-attori.

razione, di una persona, ovvero il «buon gusto [...] perché il cattivo gusto, negli impressionabili spiriti dei fanciulli, è più attaccaticcio della scarlattina» (Tofano 1986, 12-13).

Mi pare di poter individuare nelle parole di Tofano non solo una grande fiducia nella capacità di apprendimento dei bambini, anche a prescindere dal loro essere in grado di comprendere nell'immediato e nel dettaglio ciò che viene loro proposto (la «nota dominante del buon gusto [...] essi, d'accordo, non sapranno capirla né apprezzarla al punto giusto, ma inconsciamente la sentiranno e l'assorbiranno, e inconsciamente educeranno così il loro senso estetico al gusto del bello» Tofano 1986, 13), ma anche un possibile allineamento alle esperienze più alternative della pedagogia italiana di quegli anni, ispirate al verbo dell'attivismo. Alludo, fondamentalmente, alla «scuola serena» di Giuseppe Lombardo Radice, dove l'educazione grafico-visiva è al centro della cosiddetta «critica didattica» (Lombardo Radice 1925), così come alle esperienze di educazione estetica condotte da Alessandro Marcucci e da Duilio Cambellotti nell'ambito delle Scuole per i contadini dell'Agro Romano (Alatri 2006). C'è un diffuso desiderio di mettere il bambino nella condizione di ricevere segnali educativi profondi a cominciare dalla cura estetica dell'ambiente nel quel egli vive e dove si svolgono le sue infinite occasioni informali (ma non per questo più superficiali) di apprendimento. È evidente che l'attenzione di Tofano all'educazione del gusto attraverso la sperimentazione teatrale rivolta al bambino spettatore rientra pienamente in questa atmosfera di rinnovamento pedagogico. Tanto più colpiscono le sue affermazioni quanto più riflettiamo sull'autoritarismo educativo e scolastico negli anni del fascismo e sulla pedagogia della propaganda, densa di cattivo gusto, dilagante tanto nelle istituzioni educative quanto fra i media di comunicazione di massa.

Al contrario, già con il racconto lungo *Il romanzo delle mie delusioni*, uscito a patate nel 1917 sul *Corriere dei piccoli*, l'intento antipedagogico, favoloso e, in un certo qual modo, sovversivo, era palese. Il protagonista Benvenuto, bambino appartenente alla stessa genia di Pinocchio e di Giamburrasca, percorre la sua strada di formazione lontano dalla casa paterna e dalla sequela di precettori che hanno tentato invano di domarlo. Solo in un serrato «a tu per tu» con i personaggi delle fiabe che più ama, egli riesce a compiere i suoi riti di passaggio<sup>3</sup>. Lo scardinamento di ogni forma di autoritarismo gar-

<sup>3</sup> «Quante lezioni di vita, io, fuggito dal nido, uccellino ignaro e inco-sciente, quante lezioni avevo già avuto! In due giorni l'esperienza mi aveva maturato d'un tratto; non ero più un bimbo, adesso; anzi, mi sentivo già vecchio; e istintivamente mi portai la mano in capo per sentire se non fossi già calvo» (Tofano 2018, 70-71).

chico ha infine nel teatro di Bonaventura uno dei suoi tratti più caratterizzanti, ovvero la costante derisione, ai limiti del grottesco, delle autorità governative rappresentate da re, regine e principini. Questi parenti, lontani ma non lontanissimi, delle regine di Carroll e dell'Ubu di Jarry dimostrano come, «nel prendere le distanze sia dall'Italia fascista, sia da quella post-risorgimentale di De Amicis, Tofano rivendicava per sé e per il suo pubblico in erba il diritto a un territorio neutro, al di sopra della realtà, ribadiva l'aspirazione a una realtà gratuitamente fantastica, evasiva e divertente» (Tinterri 1986, 483)<sup>4</sup>. Qui, se di valori pedagogici bisogna parlare, allora l'unico valore che conta è quello «della leggerezza, un valore che appare come tale nelle storie rimate e poi nelle commedie di cui Bonaventura è protagonista» (Faeti 2007, 18) e dove il ruolo del «brillante», che Tofano ritagliò su di sé aggiornando questa figura tipica della farsa ottocentesca<sup>5</sup>, risultava assolutamente funzionale.

#### FIABA, LINGUA E LINGUAGGIO NEL TEATRO DI BONAVENTURA

Se portare il signor Bonaventura sul palcoscenico ha comportato per Tofano un'ulteriore riflessione intorno alle tecniche di recitazione proprie dell'attore brillante, d'altra parte, da un punto di vista più specificamente letterario e dei generi di riferimento, non si può fare a meno di registrare nella scrittura teatrale una nuova fase di sperimentazione (già ampiamente avviata nel *Romanzo delle mie delusioni*) sul materiale fiabesco della tradizione popolare.

Favole, sicuro. Ma le favole sono storia, storia reale, storia viva, storia vissuta. Nulla è più vero delle favole, credimi.

<sup>4</sup> Sulla presa di distanza di Tofano rispetto alla morale autoritaria del suo tempo è più prudente Goffredo Fofi (2007, 49): «Nato all'arte molto prima del fascismo, prima della grande guerra, Tofano era nemico di ogni retorica per carattere e per scelta, ma questo – che era il suo merito, che era la sua 'cifra' – è stato anche il suo limite. Egli andava bene dentro gli anni di guerra e di pace, di dittatura e di democrazia, di bigottismo e di sfrenatezza, ma andava bene per i 'bambini buoni' e per i 'benestanti'. 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 qualche accenno di rivolta».

<sup>5</sup> Tofano dedicò la sua tesi di laurea in lettere alla ricostruzione storica del ruolo del «brillante» nel teatro italiano (Tinterri 1986, 481 e 484). Considerazioni fondamentali sul ruolo del «brillante» di trovano in Tofano 2017: «[...] da Arlecchino e Brighella nasce il brillante, o meglio, diremmo, il *secondo brillante* che è anche esso, di solito, un servitore tra astuto e poltrone. Il *brillante* è piuttosto una creazione della commedia dell'ottocento, e con la commedia del primo novecento andrà poi scomparendo o trasformandosi. È sempre un personaggio comico, ma la sua comicità, perdendo a poco a poco ogni scorza di buffoneria, si andrà sempre più raffinando attraverso un filtro di signorile eleganza» (23-24). Cfr. anche Maiello 2007.

Il mondo è ancora pieno di fate che abitano castelli lastricati di sogni e dormono su materassi imbottiti di nuvole. E tutte le notti escono dalle viscere della terra spiriti maligni che spremono i raggi dorati della luna per comporre filtri miracolosi. Favole, sì... Ma tutta la vita è una favola... e le favole sono tutta la vita... (Tofano 2018, 25-26)<sup>6</sup>

Sarebbe del tutto fuorviante misurare l'innovatività del lavoro di Tofano senza fare i conti con i suoi debiti nei confronti della tradizione. Si può anzi sostenere che la carica moderna e, a suo modo, rivoluzionaria del repertorio testuale che Tofano dedica all'infanzia trae forza proprio dalla sua profonda conoscenza della tradizione. Della tradizione teatrale, prima di tutto (Gozzi, Molière, Metastasio, la commedia dell'arte e le maschere popolari), e della tradizione fiabesca. Tofano inventa storie per bambini (in questo senso il precettore Palmiro Mezzanella ne *Il romanzo delle mie delusioni* è senz'altro un suo *alter ego*) dando luogo a una straordinaria combinazione di questi due elementi, nella prospettiva dell'attualizzazione di temi, motivi e personaggi. Molti anni dopo, Gianni Rodari definirà questo metodo «insalata di fiabe» stabilendone l'utilità pedagogica nell'invenzione di «giochi fantastici» (Rodari 1997, 61). Anche a Tofano si potrebbe adattare quanto Rodari afferma per Andersen: «La lezione delle fiabe popolari [...] gli era servita per giungere alla piena liberazione della sua fantasia e alla conquista del linguaggio adatto per parlare ai bambini senza bamboleggiare» (Rodari 1997, 59-60). L'esercizio della fantasia per attualizzare il patrimonio fiabesco e lo sforzo di ipotizzare continuazioni ed epiloghi, oppure evoluzioni delle caratteristiche dei personaggi, a integrazione delle storie tradizionali, finiscono comunque per assolvere a una funzione educativa, sono una sorta di palestra inventiva e cognitiva, proprio come accadrà al piccolo Benvenuto, protagonista del *Romanzo delle mie delusioni*. Valga l'esempio del recupero della figura dell'orco modificata in quella di «orco convertito» (Tofano 2018, 40)<sup>7</sup>, «orco novecento» (*Bonaventura precettore a corte*, Tofano 1986, 435) che, già presente nel *Romanzo delle mie delusioni*, torna nella commedia musicale *La regina in berlina*, ironica e smitizzante rivisitazione della fiaba di Cenerentola con l'aggiunta di due personaggi desunti da quella di Pollicino, l'orco e l'orchessa, appunto. Ma l'orco di Tofano, inaspettata maschera anti-

paurosa, è vegetariano: «Sono un orco giubilato / che non mangia più i bambini coi crostini. / Ho lo stomaco malato / e il dottore m'ha prescritto come vitto / un regime vegetale... / Sono un orco andato a male» (*La regina in berlina*, Tofano 1986, 125). Si legga come, anche nella commedia *Bonaventura precettore a corte*, l'autore presenta il personaggio-orco in didascalia, descrivendo accuratamente e iconicamente l'ambiente domestico in cui egli vive e dando fiato alla forza narrativa della rappresentazione teatrale in quanto allestimento della scena, già di per sé molto significativo e in relazione oppositiva con la memoria culturale dello spettatore e con l'immaginario accumulatosi intorno a una figura mitologica e fiabesca così nota come quella dell'orco. Ne scaturisce un forte senso di sorpresa, meraviglia dissacratoria e caricaturale, di curiosità esplorativa rispetto alla veste nuova in cui viene proposto un materiale narrativo antico:

Quando si farà luce, appare la casa dell'orco. Questa volta bisognerà proprio che ce lo scriviamo sopra, perché l'ambiente manca assolutamente di quel carattere cupo e terrificante col quale la nostra fantasia, sulle scorte dei tradizionali documenti favolistici, si compiace di concepire l'abitazione di un personaggio così poco rassicurante. E anche lui, l'orco, vedremo che è molto diverso da quello che ci potremmo aspettare, tenuto conto delle sue preferenze in fatto di gastronomia.

La sua casa, intanto, è uno stanzone chiaro che parrebbe piuttosto la camera di divertimento di un bambino perché è tutta ingombra di giochi e giocattoli: e sulle pareti sono dipinte file di pupazzetti e bambocci e animali buffi, in uno stile infantile. E sulla parete di fondo c'è un gran cartiglio con la massima evangelica "Lasciate che i bambini vengano a me"...

L'orco sta seduto sul tavolo con le gambe ciondoloni: nella sinistra ha una cannuccia con le bolle di sapone, nella destra un retino di farfalle col quale cerca di acchiappare le bolle che volano [...] (*Bonaventura precettore a corte*, Tofano 1986, 434).

Tofano accompagna questa sua specifica tecnica, che potremmo definire di prosecuzione e rinnovamento della tradizione fiabesca, con una sicura consapevolezza teorica della fortuna letteraria dei personaggi che sono stati oggetto, nel corso del tempo, di scrittura, riscrittura e adattamento da parte di molti autori. A proposito del lupo di Cappuccetto Rosso, egli scrive: «tanti scrittori di storie avevano messo in piazza le sue avventure, e tanti libri indiscreti raccontati ai bambini come, un giorno di molto appetito, egli si fosse pappato in due bocconi Cappuccetto Rosso e la nonna di Cappuccetto Rosso» (Tofano 2018, 99-100)<sup>8</sup>. Stessa cosa accade a Cenerento-

<sup>6</sup> Sono le parole di Palmiro Mezzanella, l'unico precettore che conquista l'attenzione del piccolo Benvenuto attraverso l'incantamento prodotto dalle narrazioni fiabesche. In questo racconto lungo Tofano riutilizza materiali narrativi provenienti da Pollicino, La bella addormentata, Babablu, La lampada di Aladino, Cenerentola, Guerin Meschino, Cappuccetto Rosso. Negli stessi anni di Tofano, anche Antonio Rubino inventava per il *Corriere dei piccoli* trame e conclusioni alternative per i più noti intrecci fiabeschi. Sul riuso delle storie e dei personaggi fiabeschi nella letteratura per l'infanzia contemporanea cfr. Barsotti 2006.

<sup>7</sup> Sulla figura dell'orco nella letteratura per l'infanzia si veda Varrà 2006 e, più in generale, Braccini 2013.

<sup>8</sup> Sulle riscritture della fiaba di *Cappuccetto rosso* cfr. Barsotti 2016.

la, protagonista di una sezione consistente del *Romanzo delle mie delusioni* e, un decennio più tardi, della commedia *La regina in berlina*, che in parte ne è la trasposizione teatrale. Anche in questo caso si tratta di un personaggio tipico nella educazione fantastica e letteraria d'età moderna e contemporanea e, di conseguenza, assai persistente nell'immaginario collettivo di tutti. Non fa eccezione Tofano che, per bocca di Palmiro Mezzanella, sottolinea come nel fascino di questa figura femminile, «sospiro di poeti, anima di sognatori» (Tofano 2018, 83), si siano imbattuti in molti:

Chi non ha mai tributato il suo omaggio a questa dolcissima fanciulla passata dallo squallore di una cucina allo splendore di una reggia per virtù della sua mansueta bellezza? Chi non ha mai sognato i suoi tenui piedini, così tenui, così lievi, che avrebbe potuto camminare su un pavimento di carta velina senza sfondarlo? (Tofano 2018, 77)<sup>9</sup>

Ora, ciò che Tofano mette in atto in termini di capovolgimento delle situazioni tradizionali (l'orco che non mangia più carne, Cenerentola che, pur divenuta regina, non vuole rinunciare alla sua vocazione di massai) è orientato alla produzione di un effetto di sorpresa, una sorta di "sentimento del contrario" pirandelliano (prodotto dalla distanza fra il "com'è" e il "come dovrebbe essere"), da cui nasce il comico, il riso, il divertimento. Questa prospettiva narrativa e drammaturgica ha nella ricerca linguistica il suo sbocco necessario e improrogabile. È nella forza musicale della rima, dell'assonanza e della loro irrefrenabile virtù generativa di linguaggio che le divergenti trame fiabesche di Tofano trovano la loro maggiore virtù affabulatoria e che, su un piano strettamente pedagogico, innescano processi cognitivi e creativi basati sul principio (e sulla pratica) della libertà d'invenzione. Goffredo Fofi ha ben sintetizzato la rilevanza culturale e letteraria di questa sperimentazione linguistica:

L'originalità maggiore e il dato più 'moderno' della creazione tofaniana sta nella assoluta coerenza tra la superficialità del segno e la libertà delle rime, una libertà anzi relativa perché è proprio la ricerca della rima –spesso di una rima qualsiasi, quella che viene in mente per libera associazione quasi surreale, e 'petroliniana'– a determinare, per esplicita e ribadita confessione dell'autore, la trama, la gag, il soggetto, la storia di ogni pagina delle avventure di Bonaventura sul "Corrierino", forzatamente concluse e 'riquadrate'. Molti hanno notato come que-

sta fusione, o incontro, o scambio, fosse un procedimento tipico in teatro della Commedia dell'arte e in poesia della tradizione burlesca, in cultura popolare delle gare di improvvisazione poetica un tempo assai diffuse.

Il linguaggio è dettato dalla rima, ma non basta, perché «finisce che l'azione scenica e il linguaggio sono la stessa cosa», come scrisse Silvio D'Amico pensando al teatro di Bonaventura, con una osservazione che andava ovviamente bene anche per il fumetto. La concatenazione logica (illogica!) detta legge e guida la vicenda, determina la sventura e la trasforma in avventura. (Fofi 2007, 50)

Lo schema-base utilizzato da Tofano nella scrittura teatrale è quello della filastrocca popolare e dell'intrattenimento linguistico-gestuale per bambini. La rima, fortemente connessa allo svolgersi della storia e all'azione del personaggio-attore (movimento, gesto, sguardo: «Tutte le parole vanno accompagnate da gesti corrispondenti, uguali e simultanei», raccomanda l'autore in una didascalia di *Una losca congiura*, Tofano 1986, 212), finisce per incarnarsi in chi la pronuncia. E così la lingua diventa linguaggio. Il nesso parola-movimento, già molto chiaro nelle vignette realizzate per il *Corriere dei piccoli*, a teatro è ancora più evidente. Il marionettismo, vena profonda di Bonaventura, è di natura grafica e morale nello stesso tempo, proprio come era stato per Pinocchio: specularmente al burattino-marionetta di Collodi, anche Bonaventura ci appare ora «come disarticolato» (*Una losca congiura*, Tofano 1986, 208) ora «come un fantoccio meccanico» (*La regina in berlina*, Tofano 1986, 138), si esplica nel tipico «dinamismo ricco di slanci acrobatici, sempre rattenuti al limite della sfida alle leggi di gravità» in un «difficile equilibrio di statica e dinamica» (Tinterri 1986, 483) il cui scarto è, quasi sempre, misurabile sulle percosse e cadute (ancora: fisiche e morali), spesso sintetizzate nel maccheronico "calcio nel di dietro" o nella bastonata-legnata di tradizione pulcinelliana, che Bonaventura subisce, casualmente o volutamente, da parte dei suoi antagonisti di turno. Ma, come accade a tutti gli eroi per caso, Bonaventura non viene mai alterato da questi attentati alla sua incolumità. Si è parlato opportunamente di «inalterabilità di Bonaventura» (Tinterri 1986, 483), ovvero di una sorta di candida impermeabilità ai mali della vita e alle disonestie angherie degli altri. Questo dinamismo del cadere e del rialzarsi non è altro che la concretizzazione fisica di quanto avviene alla lingua (alla pirotecnica varietà e ricchezza lessicale) e ai concetti che in essa si esprimono, che sono letteralmente in balia dell'accidentato terreno linguistico. È questo uno degli ingredienti fondamentali della comicità di Tofano e del suo linguaggio espressivo. Il rapporto con lo schema metrico diventa per lui un ineludibile processo del pensiero

<sup>9</sup> Sulla fortuna, anche sul piano internazionale e interculturale, della fiaba di Cenerentola cfr. Morel e Bizouerne 2009, Ongini e Carrer 2011. Considerato il debito espresso da Emanuele Luzzati nei confronti di Tofano e de *La regina in berlina* in particolare, non può non ammirarsi lo splendido albo illustrato di Cirio e Luzzati 1976.

e della creatività, da lui stesso descritto in un ricordo autobiografico che potremmo leggere anche come una sorta di suggerimento di lavoro da realizzarsi con i soli attrezzi della fantasia lessicale:

Avevo la testa piena di rime perché dappprincipio, quando mi ero messo a scrivere, non mi venivano sempre a portata, e avevo perciò dovuto pensare di farne una coltura intensiva. Ovunque, in casa o per la strada, leggendo un nome su di un'insegna o vedendo un oggetto, mi forzavo di cercare un numero infinito di parole che rimassero con quella, e ne facevo delle filastrocche. Era diventata la mia ossessione. In tal modo ho potuto immagazzinare un rimario in tutta regola. (Tinterri 1986, 482)

Nella commedia musicale la potenza della rima acquista vigore con la presenza costante e determinante non solo delle basi musicali (spesso le didascalie includono indicazioni per l'orchestra), ma anche degli inserti testuali cantati in forma di cori, romanze, canzoni, canti, ballate, ritornelli e ninne nanne. Il gioco linguistico («Sono fritto, ma in fretta ora sfratto / per non esser d'un tratto distrutto, / non combatto ma se non m'abbatto / me la batto e di botto mi butto», *Bonaventura veterinario per forza*, Tofano 1986, 357), che è casuale, sì, ma sorvegliato necessariamente dall'acutezza di chi possiede un ampio repertorio di lemmi (e qui non si può, ancora una volta, non pensare a come Gianni Rodari praticerà questa stessa pista di ricerca, sia nella scrittura delle filastrocche sia in ambito teorico), spesso genera gag, malintesi e fughe verso significati inaspettati. Talvolta si conclude in un puro *divertissement*, come nella scena dello scioglilingua nel *Bonaventura veterinario per forza*, dove l'acrobazia della parola si traduce letteralmente in una battaglia corpo a corpo. Posti di fronte alla sfida di pronunciare questo scioglilingua: «Tra stoppie tra sterpi e tra stecchi / tre storpi e tre storti stan stracchi», *Bonaventura* e il suo antagonista arrivano alle mani in una gag così descritta in didascalia: «fra i due si accende una gara a chi meglio e più in fretta riesca, e più sbagliano più si stizziscono l'un l'altro, fino a prendersi per il collo e a sbatracchiarsi fra di loro, continuando a gettarsi in faccia come insulti i più cacofonici impasti di assonanze e dissonanze» (Tofano 1986, 387-388). È questo il punto d'incontro fra lo scrittore, il drammaturgo, l'attore, il regista, l'illustratore, l'umorista: la parola che diventa corpo, rappresentazione e immagine per lo spettatore. Sul crinale di questa assurda leggerezza, che è *avantgarde* allo stato puro, si consuma per Sergio Tofano da una parte il rifiuto del pedagogismo, dall'altra il recupero della vocazione più alta di pedagogia ed educazione, cioè la ricerca della felicità: «Da questo istante, amici, / v'ordino d'esser felici!» (*La regina in berlina*, Tofano 1986, 165).

## BIBLIOGRAFIA

- Alatri, Giovanna. 2006. *Una vita per educare, tra arte e socialità: Alessandro Marcucci (1876-1968)*. Milano: Unicopli.
- Barsotti, Susanna. 2006. *Le storie usate*. Milano: Unicopli.
- Barsotti, Susanna. 2013. "Burattini, marionette e 'buoni fanciulli': il teatro per ragazzi di fine Ottocento." In *Ottocento fra casa e scuola: luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, a cura di Lorenzo Cantatore, 233-248. Milano: Unicopli.
- Barsotti, Susanna. 2016. *Bambine nel bosco: Cappuccetto Rosso e il lupo fra passato e presente*. Pisa: ETS.
- Boero, Pino, e Carmine De Luca. 2009. *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Braccini, Tommaso. 2013. *Indagine sull'orco: miti e storie del divoratore di bambini*. Bologna: il Mulino.
- Cirio, Rita, e Emanuele Luzzati. 1976. *Dodici Cenerentole in cerca d'autore*. Conegliano: Quadrangolo libri.
- Faeti, Antonio. 2001. *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi.
- 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.
- 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.
- Gagliardi, Mafra. 2006. "Spettacoli per ragazzi: teatro". In *Enciclopedia dei ragazzi*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Ultimo accesso 31 agosto 2020.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/spettacoli-per-ragazzi-teatro\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/spettacoli-per-ragazzi-teatro_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/).
- Lepri, Chiara. 2013. *Parole in libertà: infanzia, gioco e linguaggi poetico-narrativi*. Roma: Anicia.
- Lollo Renata, cur. 2009. *Il "Corriere dei piccoli" in un secolo di riviste per ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.
- Lombardo Radice, Giuseppe. 1925. *Athena fanciulla: scienza e poesia della scuola serena*. Firenze: Bemporad.
- Lombardo Radice, Lucio. 1979. "Elogio del gioco". In Lombardo Radice, Lucio, *Il giocattolo più grande: tante proposte aguzzaingegno*, 104. Firenze: Giunti Marzocco.
- Luzzati, Emanuele. 1980. In *Una storia lunga un milione: disegni, fotografie, spettacoli di Sergio Tofano*, 6-7. Roma: Bulzoni.
- Maiello, Andrea. 2007. "Il corpo leggero di un secolo: Bonaventura e il Novecento." In *Bonaventura: i casi e le fortune di un eroe gentile*, a cura di Hamelin, 42-45. Roma: Orecchio Acerbo.
- Menza, Maddalena. 2015. *Sergio Tofano e il signor Bonaventura*. Roma: Kappa.

- Morel, Fabien, e Gilles Bizouerne. 2009. *Cenerentola raccontata nel mondo*. Casale Monferrato: Sonda.
- Michelis, Paola. 2012. *Sergio Tofano e il surrealismo all'italiana*. Viterbo: Sette città, e-book.
- Ongini, Vinicio, e Chiara Carrer. 2011. *Le altre cenerentole: il giro del mondo in 80 scarpe*. Roma: Sinnos.
- Pallottino, Paola. 1978. *Una linea di sorriso: Sto (Sergio Tofano)*. Bologna: Cappelli.
- Pallottino, Paola. 1988. *Storia dell'illustrazione italiana*. Bologna: Zanichelli
- Pallottino Paola, cur. 1993. *Mario Pompei: Scenografo, Illustratore e Cartellonista (1903-1958)*. Milano: Electa.
- Pallottino, Paola. 2007. "Il signor Doppelgänger." In *Bonaventura: i casi e le fortune di un eroe gentile*, a cura di Hamelin, 28-31. Roma: Orecchio Acerbo.
- Rodari, Gianni. 1980. "La promessa di Bonaventura", in *Una storia lunga un milione: disegni, fotografie, spettacoli di Sergio Tofano*, 7. Roma: Bulzoni.
- Rodari, Gianni. 1997. *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*. Trieste: Einaudi ragazzi.
- Starobinski, Jean. 1984. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna. Torino: Bollati Boringhieri.
- Tinterri, Alessandro. 1986. "Sto ovvero il piacere di divertire." In Tofano, Sergio. *Il teatro di Bonaventura*, a cura di Alessandro Tinterri, 479-484. Milano: Adelphi.
- Tofano, Sergio. 1985. "Regia italiana di ieri". In Tofano, Sergio. *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di Alessandro Tinterri, 163-182. Roma: Bulzoni.
- Tofano, Sergio. 1986. *Il teatro di Bonaventura*, a cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
- Tofano, Sergio. 2017. *Il teatro all'antica italiana*. Con una nota di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
- Tofano, Sergio. 2018. *Il romanzo delle mie delusioni: racconto piuttosto lungo*. Roma: La nuova frontiera.
- Varrà, Emilio. 2006. "Orco" In *Enciclopedia dei ragazzi*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Ultimo accesso 31 agosto 2020. [http://www.treccani.it/enciclopedia/orco\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orco_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/).
- Vergani, Guido, Leonardo Vergani, e Maria Signorelli. 1979. *Podrecca e il Teatro dei Piccoli* Udine: Casa-massima Editore
- Veroli Patrizia, e Giuseppina Volpicelli, cur. 2005. *La fabbrica dei sogni*. Bologna: Edizioni Bora.