

GP

Riscritture cavalleresche italiane per l'infanzia (e non solo) nella prima metà del Novecento. Primi sondaggi sul caso Salani

Gioia PARADISI
Università di Roma La Sapienza

Riassunto

Il contributo propone i primi risultati di una ricerca sulla ricezione della letteratura cavalleresca e delle opere ad essa ispirate nelle scelte editoriali della casa editrice Salani nella prima metà del Novecento. In questa fase Salani continua a stampare testi cavallereschi in continuità con la presenza di tale letteratura nella cultura di Antico Regime ma si apre anche (tra i primi in Italia) a importanti novità nel settore dei libri per ragazzi provenienti dall'estero.

Parole-chiave: riscritture cavalleresche, Salani, *Don Chisciotte*, Collodi Nipote, *Topolino Don Chisciotte*.

Abstract

The paper proposes the first results of a research on the reception of chivalric literature and works inspired by it in the publishing choices of the Salani publishing house in the first half of the twentieth century. In this phase Salani continued to print chivalric texts in continuity with the presence of such literature in the culture of the Ancient Regime, but also opened up (among the first in Italy) to important novelties in the sector of children's books from abroad.

Keywords: Knightly Rewriting, Salani, *Don Quixote*, Collodi Nipote, *Mickey Mouse Don Quixote*.

In queste pagine si riferisce di una prima esplorazione relativa alle riscritture di testi di materia cavalleresca stampate nella prima metà del Novecento in Italia. L'obiettivo della ricerca, senz'altro non perseguibile al meglio se non in gruppo data la vastità del campo e la necessità di differenti competenze disciplinari, sarebbe la ricezione della letteratura cavalleresca e delle opere da essa derivate in un settore specifico del mercato librario¹, quello della letteratura destinata ai lettori più giovani, contestualizzando tale ricezione nella storia e nella filosofia editoriale delle case editrici. La prospettiva si differenzia in linea di principio dallo studio (pure molto interessante) delle riscritture d'autore, anche se in una certa misura lo ricomprende. Ma proprio a causa di questo particolare posizionamento dal punto di vista degli editori, è parso subito evidente che non è fruttuoso ai fini dell'indagine separare del tutto il settore del mercato

¹ Sul quale vedi almeno Ragone (1983) e (1999).

per i più giovani dal settore del mercato per gli altri, per quanto in queste pagine si terrà il focus essenzialmente sul primo.

La casa editrice di cui tratterò è Salani, caso di grande interesse, come si vedrà più avanti, in ragione della sua ricerca di una platea di lettori potenzialmente molto ampia e non limitata ai colti o ai più acculturati². Poiché in questa prima rassegna mi interessa individuare qualche caratteristica più complessiva della ricezione della letteratura cavalleresca e di ascendenza cavalleresca³ presso la casa editrice fiorentina, farò riferimento anche a opere che, pur non essendo vere e proprie riscritture di un testo determinato, appaiono collegate a un ipotesto cavalleresco da un'intertestualità argomentabile⁴.

La prima metà del XIX secolo è una fase varia e complessa della storia dell'editoria italiana per ragazzi, per ragioni storiche e culturali⁵. Contrassegnata già verso la fine dell'Ottocento da una grande vivacità⁶, col tempo essa si caratterizza per la forte apertura all'influenza di titoli stranieri, per l'affermazione di nuove forme narrative e di nuovi media – il fumetto, il cinema, le testate periodiche per l'infanzia – le quali stabiliscono relazioni innovative con la letteratura in generale e con la letteratura per i più giovani in particolare. Secondo Gabriele Turi, negli anni Trenta giungono a maturazione nel nostro paese le condizioni per l'esistenza di un sistema moderno di tale tipo di editoria (“quando alla letteratura per ragazzi si dedicano molti editori, anche di notevole forza imprenditoriale, e quando ai prodotti tradizionali si aggiunge il fumetto”, Turi, 2004: 17). A partire dalla metà degli anni Venti uno snodo determinante è rappresentato dalle politiche di fascistizzazione dell'intero sistema educativo, con il controllo dei programmi scolastici, dell'editoria per la scuola e dell'intera pubblicistica per i piccoli e i giovani, fino alla conseguente chiusura verso la gran parte dell'editoria non italiana⁷.

In un contesto storico-culturale e propriamente di mercato che vive dunque sommovimenti profondi, Salani rappresenta un caso particolare. Nei primi cinquanta anni del Novecento la casa editrice fondata nel 1862 a Firenze da Adriano Salani (1834-1904) attraversa varie fasi, ben ricostruite da Ada Gigli Marchetti, al cui lavoro faccio riferimento in questa parte. Sin dagli inizi Salani si sintonizza col settore, in forte espansione in epoca post-unitaria, del pubblico popolare. Per gli adulti e le donne meno acculturati il fondatore stampa “fogli volanti, canzonette, storie, cronache [...] serie di

² Si farà riferimento al catalogo storico Gigli Marchetti (2011). Sulla casa editrice vedi anche Bacci (2009; 2012a; 2012b).

³ Ricezione che nei libri per i più giovani può essere anche molto lontana a causa dei processi di riscrittura e di contaminazione con altre tradizioni narrative.

⁴ Sulle aporie e le difficoltà dell'applicazione del concetto di 'riscrittura' basti qui il rinvio a Sarmati (2021) e (2023). Nell'ambito della letteratura per l'infanzia sono a rigore distinguibili le cosiddette 'ricadute' (cioè le riduzioni e in generale gli adattamenti dei classici della letteratura confezionati per avvicinare i lettori più giovani) dalle vere e proprie riscritture originali (che sia o no riconoscibile dal titolo l'ipotesto cavalleresco di riferimento; sul punto Bellatalla 2013: 50).

⁵ Per un'introduzione Boero; De Luca (2016) e Finocchi; Gigli Marchetti (2004), nel quale in particolare Turi.

⁶ Vedi Colin (2002).

⁷ In aggiunta a Boero; De Luca (2016: 168-212), Scotto di Luzio (1996); Colin (2012); Castoldi (2016).

opuscoli e di libelli dai contenuti più disparati, legati per lo più all'occasione o alla committenza" (Gigli Marchetti, 2011: 15). Più avanti Salani intraprende una politica volta a produrre un universo librario funzionalmente variegato per rispondere alle esigenze non solo di questi destinatari che rientrano nel vasto ambito del pubblico popolare, il quale in ogni caso si configura come un insieme complesso e articolato al suo interno, ma anche di altre categorie. La casa editrice pertanto irrobustisce la sua produzione con l'edizione di romanzi destinati al grande pubblico, da quelli di provenienza straniera, soprattutto francese (Hugo, Sue, Dumas padre) a quelli italiani (Mastriani, Guerrazzi, fino al grande successo di Carolina Invernizio); individua categorie specifiche (ad esempio gli attori e gli impresari, ai quali si rivolgono i libretti di teatro), si apre all'editoria scolastica e anche alla stampa dei classici, con volumi via via più accurati (Gigli Marchetti, 2011: 17-18).

Con l'entrata nella gestione dell'impresa del figlio di Adriano, Ettore (1869-1937), prende forma l'offerta libraria rivolta al pubblico dei più giovani, all'epoca in grande crescita. Nella costruzione di una filosofia editoriale *ad hoc*, l'idea-guida non sarà limitata dalle esigenze educative ma consisterà nella volontà di far leggere intrattenendo e puntando sul piacere della lettura. Saranno così molto curate la veste grafica e l'illustrazione, grazie ad alcuni tra i migliori illustratori dell'epoca⁸, e saranno arruolati collaboratori e collaboratrici provenienti in larga parte dal mondo della scuola (Gigli Marchetti, 2011: 29).

Il "disegno editoriale" di Salani, osserva Antonio Faeti, è costruito, pur nel rinnovamento e nell'apertura all'importazione di titoli e tipologie narrative dall'estero, specie dalla Francia e dalla Gran Bretagna, in continuità con la "letteratura popolare italiana". La casa editrice fiorentina

tendeva ad inserire, nell'ambito della letteratura popolare italiana, prodotti che assomigliassero al *feuilleton* francese e ne ripetessero alcune fondamentali costanti. In questo senso, quindi, cercava di rinnovare l'antico repertorio più propriamente "nostro", ma non abbandonava mai del tutto Guerrino il Meschino, Buovo d'Antona, la Storia della Regina Stella e Mattabruna, l'Alfabeto delle donne. (Faeti, 2011: 5-6)⁹

Non è per nulla singolare che, fatta eccezione per l'*Alfabeto delle donne*¹⁰, tutte le opere citate da Faeti per indicare "l'antico repertorio più propriamente 'nostro'" – e prima di lui da Francesco Novati non a proposito di Salani ma della necessità di compilare una "bibliografia delle stampe popolari in ordine cronologico" – possano rientrare in un ambito di racconto latamente cavalleresco o di ascendenza cavalleresca¹¹.

⁸ Sulle immagini e gli illustratori vedi almeno il pionieristico Faeti (2011) e Bacci (2012a e 2012b).

⁹ Beninteso Salani non è il solo editore a dare continuità al repertorio più antico.

¹⁰ Gli *Alfabeti delle donne* sono testi satirici in versi sulle donne presenti nella stampa popolare italiana, vedi Giannini (1938: II, 619-620).

¹¹ La meno nota tra quelle citate da Faeti, la *Storia della Regina Stella e Mattabruna*, è un adattamento italiano della leggenda del *Chevalier au cygne* francese, vedi Lecco (2011). Sulla presenza del *Guerin Meschino* nel catalogo storico Salani mi riprometto di tornare in altra sede. Il passo citato a testo di Faeti presuppone il ragionamento di Novati [1906] (2004): p. 91 sulla letteratura "muricciolaia" che merita di essere qui riportato: "Il patrimonio intellettuale de' volghi nostri non risulta difatti costituito unicamente dai

Infatti, da parte di Salani il mettere al centro della propria filosofia editoriale una produzione libraria nutrita anche da tale tradizione è un'operazione che per molti aspetti si situa in continuità con l'universo di letture e con il mercato librario tipico della cultura popolare di Antico Regime¹².

Come scrive Marina Roggero in *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna* “sappiamo che” in Italia (ma non solo)¹³

romanzi di tradizione cavalleresca e poemetti in ottava rima coprivano ancora nel Settecento un settore chiave tra i testi a larga diffusione, accanto alle opere devozionali (vite di santi, salteri, brevi storie edificanti) e a quelle scolastiche (donati, abachi, abbecedari). Il silenzioso naufragio di simili stampe, accelerato dalla modesta veste editoriale e dai contenuti ripetitivi, ha indotto i posteri a considerare tramontata la fortuna dei cavalieri erranti insieme a quella del loro malinconico epigono don Chisciotte. In realtà le loro avventure continuarono a essere ripubblicate sino al XIX secolo, in un'infinità di edizioni che certificano un'ampia cerchia di lettori¹⁴.

Almeno fino ai primi decenni del Novecento, quando si consolida nel mercato il settore per i più giovani, tale “ampia cerchia di lettori” è composta da uomini, donne, individui meno colti, fanciulli, insomma un insieme al cui interno non è possibile “alzare barriere troppo rigide tra lettori ingenui e lettori maturi” e tra categorie sociali le quali non risultano così nettamente differenziate. Ma ciò non toglie che nel vasto ambito dei fruitori di storie di ispirazione cavalleresca, i più giovani, le donne, le persone di poca cultura rappresentino una fetta di pubblico importante e spesso confusa e assimilata dal punto di vista dei censori e dei critici¹⁵. Roggero argomenta come tra XVI e XIX secolo

documenti qui qui ricordati, sebben essi ne formino, fuori di dubbio, la classe più elevata e più cospicua. Accanto a quest'aristocrazia letteraria (...) poesie, strambotti di Panfilo da Sassoferrato, canzonette del Giustiniani, ottave di Pietro Aretino, di Lodovico Ariosto, e magari anche dell'Anguillara, come più tardi ballate del Prati o liriche del Giusti – si sono adattate a coabitare fraternamente su per i muriccioli coll'*Ardor d'amore*, il *Buono d'Antona*, la *Storia della Regina Stella e Mattabrina*, l'*Alfabeto delle donne* – esiste poi quello che potrebbesi dire “il popolo minuto” delle cose a stampa”.

¹² Sulla fondamentale presenza della produzione cavalleresca nella cultura popolare di Antico Regime in Italia rinvio a Roggero (2006), che intende la cultura popolare nel senso degli studi culturali di Peter Burke.

¹³ Sulla continuità nella lunga durata e sul passaggio da una cultura all'altra della materia cavalleresca basti far qui riferimento a Burke (2014).

¹⁴ Roggero (2006: 76). Sulla presenza di tale tipo di letteratura nella cultura popolare di Antico Regime in Italia vedi anche Roggero 2021, in particolare i capp. III e IV.

¹⁵ Come infatti scrive Roggero (2006: 8), “Già nella prima età moderna *rudes*, donne e bambini erano stati non di rado assimilati e confusi nel loro rapporto con le pagine scritte, difronte a cui apparivano pericolosamente incompetenti e infinitamente malleabili. Il che significa che il censo non era l'unica variabile a determinare la dieta letteraria. Gusti e competenze tagliavano con linee frastagliate le frontiere sociali, accomunando su questo terreno le donne agiate (e spesso mal alfabetizzate) ai popolani, e accostando agli strati superiori persone che leggevano per statuto e mestiere, come insegnanti, scrivani ed ecclesiastici. All'interno della stessa casa o della stessa famiglia potevano circolare testi di genere e qualità disparati, legati a opzioni ed esigenze differenti; e il medesimo tipo di pubblicazione veniva consumato in modi diversi: oggetto per gli uni di ascolto e memorizzazione, per altri di ripetute letture, per altri ancora di cursoria e distratta consultazione”; sui lettori più giovani la studiosa osserva: “gruppo sempre rinnovato di lettori incerti, irregolari e poco inquadrati. Veri frontaliere della cultura, si muovevano ai confini tra l'ambiente femminile, fortemente intriso di oralità, e quello degli uomini, pervaso dalla scrittura; e in ragione dell'età potevano più facilmente spaziare tra i mondi contigui seppur distanti di padroni e servi.

nel nostro paese tale letteratura, in tutte le sue forme (dai cantari alle prose ai poemi più noti di Boiardo, Ariosto, Tasso, fino a Pulci¹⁶, per non fare che pochi nomi selezionati), abbia goduto di una fortuna straordinaria raggiungendo un pubblico estremamente vario; si mette qui l'accento su quello di estrazione meno abbiente e di minore livello culturale in ragione della vocazione popolare di Salani. Basti ricordare alcune testimonianze offerte dalla studiosa. A metà Ottocento, in un'inchiesta sulla proprietà fondiaria, l'economista Stefano Jacini, ragionando sulle letture più frequenti nelle campagne lombarde osserva: "I contadini, quando sanno leggere, ricorrono volentieri al loro Pescatore di Chiaravalle [N. d. A.: un almanacco astronomico-agricolo tuttora stampato], al Guerino Meschino, al Bertoldo, ai Reali di Francia"; Benedetto Croce, nella sua *Storia del regno di Napoli*, racconta di un possidente abruzzese rapito a scopo di estorsione il quale "ebbe salvi gli orecchi (che i briganti solevano tagliare e inviare alle famiglie) sol perché egli seppe entrare nelle grazie delle concubine dei briganti, alle quali leggeva, con grande loro diletto, nelle ore di sosta, il Guerino Meschino e i Reali di Francia"; un questionario sulla camorra di provenienza poliziesca datato 1875 segnala come "libri preferiti dai delinquenti dei bassi napoletani", letti "con compiacimento e attenzione", "i *Reali di Francia*, il *Guerino Meschino*, il *Bovo d'Antona* [...] ed altre leggende di uomini tristi e sanguinari, capaci ad eccitare il loro sentimento malvagio per imitarne la bravura" (Roggero, 2006: 34-35).

Nel processo di contaminazione otto-novecentesca tra tradizione cosiddetta "alta" e cultura popolare, la narrativa di tipo cavalleresco è presente in una frequente commistione tra opere solitamente rubricate come popolari e opere di solito (frettolosamente) associate solo alla scuola e alla tradizione libresca¹⁷. La varietà sociale dei suoi fruitori si collega anche al fatto che le storie e i testi circolano grazie a modalità di diffusione che, in aggiunta al libro (ai differenti tipi di libro), vedono impegnate anche la mediazione orale e aurale, dai cantastorie e dai cantori popolari ai vari tipi di teatralizzazione (dall'Opra dei Pupi siciliana ai Maggi e ai Bruscelli toscani)¹⁸.

È anche in riferimento a tale quadro (culturale e di mercato) di lunga durata – certo destinato a rinnovarsi profondamente nel corso della prima metà del XX secolo – che devono essere lette, almeno in parte, la ricezione presso Salani della letteratura

Contribuivano così, generazione dopo generazione, a rimettere in circolo opere e storie provenienti da ambienti diversi (anche fuorimoda o addirittura fuori commercio), che venivano scovate in soffitta, prese in prestito o acquisite di seconda mano per soddisfare un appetito spesso onnivoro".

¹⁶ Al riguardo basti Ragone (2009: 55-85).

¹⁷ Tra le numerose testimonianze che attestano il fenomeno richiamate ancora dall'imprescindibile Roggero 2006: 38-39, si tengano a mente quella di Giovanni Giannini sulle conoscenze (a memoria) relative ai poemi di Boiardo, Ariosto e Tasso da parte dei contadini della Lucchesia nel secondo Ottocento; oppure quella riportata da Giorgio Raimondo Cardona relativa agli anni '60-'70 del secolo inerente il racconto di un pastore abruzzese che ricordando i "libri preferiti" letti intorno al focolare offre un catalogo esemplare per la compresenza di opere canoniche di tradizione anche scolastica e di romanzi cavallereschi di ricezione ampiamente popolare: "l'Orlando innamorato, l'Orlando furioso, la Gerusalemme liberata, i Reali di Francia, il Guerrino Meschino e la Storia dei paladini di Francia e Paris e Vienna. Ce n'era qualcuno che poteva far concorrenza a Silvio Pellico e Tommaso Grossi, nel sapere a memoria parecchi canti della Gerusalemme liberata".

¹⁸ Su tutto questo Roggero (2006).

cavalleresca e dei testi da essa generati e la perdurante presenza di questi ultimi nel suo catalogo nella fase che ci interessa.

Salani è un caso interessante perché ci permette di saggiare il passaggio dalla cultura di Antico Regime alla cultura di massa otto-novecentesca, ancora in larga parte da studiare dal punto di vista della lunghissima durata delle letterature del Medioevo¹⁹. Nell'ambito particolare delle storie e delle opere cavalleresche troviamo una dinamica complessa che intreccia una linea di continuità col mercato di tale letteratura in epoca precedente, la presenza di alcune opere nel canone nazionale, attestata dalle collane di classici e di "grandi libri", e lo sviluppo dell'editoria scolastica nella quale esse sono rilanciate, la quale incide poi sulla produzione di "ricadute" e di riscritture originali.

È dunque significativo in rapporto a quanto si è appena argomentato che il primo classico in assoluto stampato da Salani, nel 1868, sia proprio un testo cavalleresco, e in veste popolare: l'estratto intitolato *Canto settimo della Gerusalemme liberata* (Gigli Marchetti, 2011: 18 e 97, n. 43, 32, in XVI), il canto di Armida, uno dei personaggi tassiani di maggiore successo nel corso dei secoli, non a caso già presente nell'editoria popolare toscana ottocentesca²⁰.

Tuttavia, nel momento in cui Salani intraprende la strada di rivolgersi non più solo al "popolo minuto"²¹, la produzione cavalleresca canonica è accolta anche in una collana che può essere definita "sicuramente la più bella e prestigiosa dell'editore fiorentino" (Pintacuda, 2015: 76): la *Collezione Salani. I classici. Edizione Fiorentina*. Iniziata nel 1921, diretta da Enrico Bianchi, docente dell'Università di Firenze, poi accademico della Crusca e presidente della Società Dantesca, la serie si propone di "diffondere largamente i capolavori degli scrittori più famosi italiani e stranieri"²².

Nella prima metà del Novecento gli autori cavallereschi maggiori del canone sono Ariosto e Tasso ma è possibile che a scuola si leggano anche Boiardo e Pulci; i primi due cavallereschi pubblicati nella collezione sono infatti i primi due (2 e 3), dopo il capofila Dante con la *Commedia* e prima di Petrarca, *Canzoniere*, numero 4²³; Boiardo e Pulci compaiono con i numeri 42 e 43.

Ma è interessante notare che nella medesima collana è arruolato nel 1931 anche il per noi inaspettato *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerra, poema satirico pubblicato a Venezia nel 1738 che narra le avventure di personaggi minori dell'*Orlando Furioso*, oggi non più percepito come "classico", invece diffuso nel corso dell'Ottocento in diverse edizioni e stampato ancora nel primo Novecento non solo da Salani²⁴.

¹⁹ Sui pionieri D'Ancona e Novati vedi Brambilla (2004).

²⁰ Si vedano ad esempio il *Canto settimo della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, stampato dalla tipografia Vannucci a Prato nel 1851 e gli opuscoli dello stesso tipo sempre pratesi segnalati in Giannini (1938: I, 191).

²¹ L'espressione è usata da Gigli Marchetti (2011: 33) ma è già di Francesco Novati, sul punto vedi Brambilla 2004: 53.

²² Si cita dalla sovraccoperta, la cui immagine è nel sito *Letteratura dimenticata*; sulla collana vedi anche Gigli Marchetti (2011: 35-36).

²³ Si tratta dei quattro autori che già Alfieri celebra come il quartetto fondativo e "originario" del nostro canone nazionale, Preti 2016: 112-123.

²⁴ Numero 5000 di Gigli Marchetti (2011); vedi l'edizione Di Donna Prencipe (Forteguerra, 1989).

Per gli stranieri il classico cavalleresco senza dubbio più presente nella cultura italiana del primo Novecento è *Don Chisciotte*, la cui fortuna nel nostro paese, com'è noto, vive proprio in tale periodo un momento di notevole espansione. Dopo una lunga fase contrassegnata da due sole traduzioni (Franciosini 1625 e Gamba 1818), nel corso della quale tuttavia l'opera cervantina è comunque letta, anche in spagnolo, e nella fortunata revisione della traduzione di Gamba ad opera di Francesco Ambrosoli datata 1840²⁵, nel corso degli anni Venti e primi Trenta compaiono nuove traduzioni.

In aggiunta a quelle più note di Alfredo Giannini (1923-1927 per la "Biblioteca Sansoniana Straniera" di Sansoni) e di Ferdinando Carlesi (del 1933, per la "Biblioteca Romantica" diretta da Giuseppe Antonio Borgese, Mondadori), va ricordata quella di Mary de Hochkofler, pubblicata nel 1923 proprio da Salani²⁶.

Si tratta della "prima novecentesca integrale", destinata a quanto pare a scarsa circolazione ma di "sicuro valore culturale nell'ambito della storia del *Don Quijote* in Italia", non solo per ragioni inerenti la storia traduttiva dell'opera, essendo l'"unica traduzione prima della fine degli anni Cinquanta, che riporta la versione completa dei componimenti poetici contenuti tra il prologo e il primo capitolo del romanzo" (Di Benedetto, 2017: 123).

Infatti, quali siano state le ricadute della versione di de Hochkofler presso gli altri traduttori (sostanzialmente disinteressati) e il successo in termini di vendite, fattori – come notato da Pintacuda (2015: 76-77) – molto sfuggenti e non facili da ricostruire, l'inserimento dell'opera cervantina in versione integrale per la prima volta in una collana quale la *Collezione Salani. I classici. Edizione Florentia* rappresenta un'operazione editoriale che

non va sottovalutata. La decisione di pubblicare una nuova traduzione, e che fosse davvero integrale, del *Quijote* (per la prima volta, dopo Franciosini e Gamba) e la scelta di offrirla in una veste tipografica comunque elegante e di costo assai contenuto rappresentano un episodio culturale di notevolissima rilevanza che, in maniera certo più sotterranea (e non facilmente ricostruibile) rispetto ai cammini individuabili per le versioni 'nobili' delle collane di Sansoni e Mondadori, deve aver contribuito alla circolazione e alla lettura in Italia di quello straordinario romanzo che è il *Chisciotte*. (Pintacuda, 2015: 92)

La stampa della traduzione della de Hochkofler dimostra dunque come la casa editrice fosse ora alla ricerca di una sintesi tra un trattamento del testo di buon livello (Pintacuda, 2015: 77), per un pubblico magari più colto, e l'accessibilità economica dei libri per una vasta platea di lettori, riconfermando l'indirizzo generale della filosofia Salani: "Libri buoni e a buon prezzo"²⁷.

Ora, come è stato osservato è a partire dai primi decenni del Novecento che in Italia il capolavoro di Cervantes diviene "come pochi altri grandi classici di tutti i tempi, un libro rivolto in forme diverse a tutti gli strati di lettori" grazie non solo alle traduzioni

²⁵ Sul suo successo fino ai primi del Novecento, Di Benedetto (2017: 122).

²⁶ Gigli Marchetti (2011: 328), n. 4426: due volumi, 635 pp., 16 cm.; ristampata nel '24, nel '28, nel '65. Sulla data di pubblicazione della *princeps*, il '23 e non il '21, vedi Pintacuda (2015: 68, nota 2).

²⁷ Si tratta della formula di Ettore Salani scelta come titolo da Gigli Marchetti (2011).

ma forse soprattutto all'ampio assortimento di riproposizioni che si estende almeno per tutta la prima metà del secolo²⁸. Sue riduzioni – che “ne diffusero realmente il mito e gli stereotipi” (Di Benedetto, 2017: 123)– sono pubblicate da tutte le case editrici: ne ho contate molte, di autori diversi, tra i quali Luigi di san Giusto (*nom de plume* di Luisa Macina Gervasio), Giuseppe Fanciulli, Giulio Bertoni.

Nel proporre l'opera di Cervantes come riduzione per ragazzi Salani dunque asseconda il mercato; in tale linea tradizionale rientra la riduzione stampata nel 1930 nella collana *Collezione Salani per i ragazzi* con tavole fuori testo di Cipriano Mannucci (fig. 1)²⁹.

Molto meno frequenti le opere originali collegate in maniera più o meno evidente all'ipotesto spagnolo. Meritano di essere segnalati due testi di Collodi Nipote, il fiorentino Paolo Lorenzini (1876-1958), scrittore per l'infanzia noto nel primo Novecento con tale pseudonimo essendo appunto il nipote di Collodi, autore tra l'altro di alcune “continuazioni” di *Pinocchio*³⁰.

Il primo è il *long seller* *Sussi e Biribissi. Storia di un viaggio verso il centro della Terra*³¹, “libro per ragazzi” pubblicato da Salani nel 1902 con illustrazioni di Carlo Chiostrì (fig. 2)³², entrato nel 1934 nella fortunata collana “Biblioteca dei miei ragazzi”³³, che accoglierà poi nel 1951 un sequel firmato dallo stesso Collodi Nipote, *Le nuove avventure di Sussi e Biribissi*, fino all'ulteriore seguito del 1956 *Sussi e Biribissi in giro per il mondo*. Il romanzo sarà più volte ristampato fino ad anni recenti e godrà di adattamenti televisivi e teatrali³⁴.

Si tratta della storia di due ragazzi che vivono un'avventurosa catabasi nei sotterranei di Firenze, spinti a tale impresa, come si evince sin dal titolo, dal *Viaggio al centro della Terra* di Jules Verne. Come è stato notato, in aggiunta al richiamo esibito sin dal titolo al libro dello scrittore francese, la storia è un “ricalco” di superficie “della trama

²⁸ Di Benedetto 2017: 122 e 123 per le citazioni. Su veda in particolare l'Appendice 4. *Don Chisciotte* 1622-2017. Traduzioni, riduzioni, ristampe”, 168-171. Una rassegna dei dati editoriali delle traduzioni in Prati 2019.

²⁹ Gigli Marchetti (2011: 352, numero 4881, pp. 396, 16 cm). Le immagini, conservate presso l'Archivio Salani, sono visibili on line in *CAPTI Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations*, progetto di ricerca nazionale della Scuola Normale di Pisa e delle Università di Siena, Genova e Udine; le tavole del volume citato sono alla pagina <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=2653&lang=IT>.

³⁰ Su Lorenzini, che fu anche, dal 31/12/1932 primo direttore responsabile di *Topolino* presso il libraio-editore fiorentino Nerbini, vedi Boero; De Luca (2016: 124-127) e Bertone (2019).

³¹ Gigli Marchetti (2011: 227, numero 2551 nella collana “Biblioteca Salani illustrata”). Segnaliamo le ristampe del 1981, con quaranta illustrazioni originali di Carlo Chiostrì ne “I Tascabili del Bibliofilo” di Longanesi, con la presentazione di G. Pampaloni e una nota alle illustrazioni di P. Pallottino, e del 2004 di Salani, nella collana “Gli isticri”, con le immagini di Roberto Innocenti.

³² Le illustrazioni interne di Chiostrì in *CAPTI Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations*.

³³ Sulla famosa collana di Salani vedi almeno Faeti (2018: 29-71).

³⁴ Un adattamento per pupazzi di Tinin Mantegazza, pupazzi di Velia Mantegazza, con sceneggiatura di Salvatore Baldazzi e Donatella Ziliotto, scene di Ennio di Majo, regia di Maria Maddalena Yon, è trasmesso dalla RAI, *La TV dei ragazzi, Per i più piccini*, il 31/05/73. Tra le produzioni teatrali è recente *Sussi e Biribissi*, per il Teatro di Roma, andata in scena dal 7 al 30 dicembre 2018, con la regia di Giacomo Bisordi.

del *Don Chisciotte* [...] non solo per la dinamica degli avvenimenti, ma anche per il motivo generatore della storia” (Boero; De Luca, 2016: 126), ovvero la lettura di libri “perniciosi” che mettono in testa ai ragazzi assurde “corbellerie”. In questo caso l’ispirazione irragionevole è offerta ai protagonisti dal *Viaggio* di Verne, che nel romanzo non per nulla è divorato da una talpa di biblioteca che muore di indigestione dopo il pasto.

Il secondo testo, molto meno noto del primo, è *Il cavalier Pellicola. Storia quasi vera di un piccolo Don Chisciotte moderno*, “Libro per i ragazzi (con illustrazioni di F[iliberto] Scarpelli)”, pubblicato nel 1907 non da Salani ma dall’editore Giovanelli di Roma (Fig. 3)³⁵.

Se già in *Sussi e Biribissi* il paradigma Don Chisciotte è impiegato da Collodi Nipote allo scopo di rileggere in maniera parodica e apertamente critica il *Viaggio* di Verne e come fonte di ispirazione per l’ideazione generale del racconto, nel *Cavalier Pellicola* esso assume nella costruzione della trama e dei personaggi una centralità ben più evidente, rivendicata sin dal titolo, il quale stabilisce immediatamente un’analogia tra il personaggio di Cervantes e il protagonista.

Costui, munito di una sorta di scudiero, il tredicenne Frittellino “tutto testa e tutto pancia” e del “ciuco” Ronzinante, è un ossuto quattordicenne, figlio di rigattiere, però “dottissimo” di libri di cavalleria che, nello svolgersi delle vicende, da aspirante “grand’uomo per forza”, desideroso di “lanciarsi per il mondo in cerca di gloria e di avventure”, si trasforma in fortunato (dal punto di vista dell’autore) oste di “un sontuosissimo albergo, che oggi è il migliore della provincia e lavora magnificamente”, ricavato non a caso dal castello (“quel brutto mucchio di pietre vecchie”) del quale era nel frattempo divenuto inaspettatamente legittimo proprietario.

Collodi Nipote assume il riferimento a Don Chisciotte secondo una lettura del personaggio immediata e del tutto semplificata ben presente nella cultura italiana dell’epoca, codificata non a caso sin dal lessico³⁶. Nell’intento dello scrittore essa serve a smascherare le “fole” avventurose propalate da certa letteratura a danno della gioventù, in consonanza con un punto di vista sospeso tra pessimismo, conservazione e cinismo, e alla ricerca di un “sano”, protettivo, buon senso. La morale dei due romanzi è alla fine piuttosto spicciola: nel corso delle loro storie di formazione i protagonisti si lasciano alle spalle la curiosità irragionevole e l’amore per l’avventura, conquistano un’età adulta e un posto nel mondo colmi della sensatezza di un cabotaggio esistenziale senza voli ma decente dal punto di vista economico. Sussi e Biribissi faranno entrambi gli impiegati comunali, addetti alle fognature e al sottosuolo, e guadagneranno “centocinquanta lire, liberi da *tasse mobili*”; Pellicola, come s’è detto, diverrà un oste dagli ottimi introiti.

³⁵ Soltanto segnalato in Boero; De Luca (2016); ho potuto consultare l’opera nella copia conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

³⁶ Basti rileggere il Tommaseo-Bellini, *sub voce* “chisciotte”: “DON CHISCIOTTE e † CHISCIOTTO e DON CHISCIOTTO e CHISOTTO. [T.] N. pr. diventato, per la potenza del libro, nome com. e ideale del gen. Chi fa il paladino e il bravo a vuoto o per cose dappoco, contro nemici e pericoli da temere poco, lo fa con più vanto che possibilità o utilità”, vedi la versione on line <https://www.tommaseobellini.it/>.

Concludiamo questi primi sondaggi tornando a Salani per mostrare il dinamismo della casa editrice e la prontezza nell'aggiornare – con il lancio sul mercato di nuovi (per l'Italia) tipi di libri – il settore dei testi che possiamo ricomprendere nell'ispirazione avventuroso-cavalleresca.

Grazie agli stimoli provenienti dall'estero, in particolare dalla ricchissima editoria per l'infanzia inglese, Salani propone alcune serie per i più piccoli: i “Librini del Cuccù”, i “Grandi Piccoli Libri”, “I Piccoli Grandi Libri” e “I Piccolissimi”³⁷.

Nei “Grandi piccoli libri”, sulla scia della collezione *The Little Big Books* che usciva sia in Gran Bretagna sia negli Stati Uniti, l'impresa fiorentina pubblica nel corso degli anni Trenta due riduzioni del capolavoro di Cervantes per i bambini delle primissime classi, che ho potuto reperito nel corso di uno spoglio della preziosa banca dati *CAPTI Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations*.

Nel 1933 Salani stampa dunque un *Don Chisciotte* per i più piccini con le illustrazioni di Renzo Luisada (figg. 4 e 5)³⁸; nel 1938, l'anno della direttiva del ministero della Cultura popolare che vieta l'importazione di tutti i “materiali” editoriali stranieri, fa in tempo a uscire *Topolino Don Chisciotte*, tradotto dall'inglese da Rossana (fig. 6)³⁹.

È il caso a questo punto di ricordare che Salani è tra i pionieri dell'importazione in Italia delle storie e dei personaggi di Walt Disney, del quale, sempre nella serie sopra menzionata, stampa dal 1934 al 1940 una decina di piccoli volumi dedicati a Topolino, tutti tradotti dall'inglese da Rossana⁴⁰.

Topolino Don Chisciotte contiene le illustrazioni di Fiorenzo Faorzi riprese da Walt Disney⁴¹; la tavola in copertina è chiaramente derivata dall'immagine che compare nel libretto *Walt Disney's Don Mickey*, uscito a London e Glasgow presso Collins Clear-Type Press nel 1937; essa ricompare poi in una versione in spagnolo pubblicata in Argentina, Buenos Aires, nel 1942, schedata col numero 126 nel libro di José Manuel Lucía Megías

³⁷ Al riguardo Bacci (2012b: 135-140). Alcune di queste collane sono reperibili nel sito *Letteratura dimenticata*, <https://web.archive.org/web/20161005011110/http://www.biglittlebooks.com/listing.html>.

³⁸ Il volumetto è assente in Gigli Marchetti (2011); le illustrazioni sono in *CAPTI Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations*.

³⁹ Rossana è lo pseudonimo di Zina Centa Tartarini (1866-1948), interessante figura di giornalista e filantropa impegnata nell'educazione e nel sociale. *Topolino Don Chisciotte* non appartiene al filone, ormai molto studiato, delle parodie letterarie della Disney italiana, che si sviluppa nel secondo dopoguerra (vedi Manetti, 2023), nel cui novero ci sarà anche un *Paperino Don Chisciotte* (1956, 1971); ed è assente nel *Catálogo cronológico* del sito *Don Quixote en los tebeos*, a cura del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, https://www.uclm.es/centrosinvestigacion/ceclm/recursosinvestigacion/paginastematicas/tebeos/dq_tb_catalogo.

⁴⁰ Presenti in Gigli Marchetti (2011). I primi due, numeri 5338 e 5339, sono intitolati *Le avventure di Topolino* e *Topolino*; l'ultimo, numero 6180, è *Topolino e il pipistrello*.

⁴¹ Vedi in *CAPTI*.

del 2007 sulle edizioni del *Chisciotte* per l'infanzia⁴². La fonte del libretto di Salani sembrerebbe dunque secondo ogni verosimiglianza inglese⁴³.

Primo editore italiano, per quel che ne so, a stampare un classico cavalleresco in una veste illustrata per lettori piccolissimi, Salani conferma ancora una volta di saper cogliere dall'industria culturale ed editoriale straniera, anche da quella anglo-sassone all'epoca ostracizzata per ragioni politiche, gli stimoli giusti per portare novità popolari e non autarchiche nel mercato dell'editoria per l'infanzia. In *Topolino Don Chisciotte* la forma testuale, figurativa e libraria nasce dal dialogo che all'epoca si stava sviluppando negli Stati Uniti tra i nuovi media (il film d'animazione e il fumetto) e il canone dei classici della letteratura occidentale. Stava iniziando un mondo nuovo, stava iniziando a finire il mondo di prima, anche se l'agonia di quest'ultimo sarebbe stata molto lunga (e interessante).

⁴² La serie inglese nel 1935 stampa un *Don Chisciotte* per bambini che non è Topolino; nel '37 fa uscire il *Don Mickey* citato a testo, reperibile in rete. Nel volume di Lucía Megías non si fa menzione del libretto di Salani e non si danno notizie precise sulla versione di casa Disney.

⁴³ L'ipotesi è da verificare con una ricerca presso l'Archivio Salani (sul quale vedi Mazzitelli, 2015).

BIBLIOGRAFIA

- BACCI, Giorgio (2009): *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento: libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze: Olschki.
- BACCI, Giorgio (a cura di) (2012): *Da Pinocchio a Harry Potter. 150 anni di illustrazione italiana dall'Archivio Salani 1862-2012*, Milano: Salani Editore.
- BACCI, Giorgio (2012a): ““Edizioni accuratissime, illustrate e solidamente legate”. Arte, editoria e società attraverso le pubblicazioni Salani (1862-1987)”, in Giorgio Bacci (a cura di) (2012): *Da Pinocchio a Harry Potter. 150 anni di illustrazione italiana dall'Archivio Salani 1862-2012*, Milano: Salani Editore, pp. 59-90.
- BACCI, Giorgio (2012b): ““Pensare per immagini”. Il sistema figurativo-editoriale tra 1920 e 1945 a partire dalle pubblicazioni Salani”, in Franco Cambi; Walter Scancarrello (a cura di): *Le Figure e le Storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento*, Pontedera: Bibliografia e Informazione, pp. 119-180.
- BELLATALLA, Luciana (2013): “Interpretare i classici”, in Flavia Bacchetti (a cura di): *Percorsi della letteratura per l'infanzia. Tra leggere e interpretare*, Bologna: Clueb, pp. 49-60.
- BERTONE, Manuela (2018): “L'infanzia mobilitata con Il cuore di Pinocchio”, *Cahiers de la Méditerranée*, 97/1.
- BOERO, Pino; DE LUCA, Carmine (2016): *La letteratura per l'infanzia*, Bari/Roma: Laterza.
- BRAMBILLA, Alberto (2004): “Il silenzio e la memoria. Appunti per un'introduzione”, in Francesco Novati (ed.): *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di Antico Regime*, Roma: Archivio Guido Izzi, pp. 7-61.
- BURKE, Peter (2014): “La cavalleria nel Nuovo Mondo”, *Historias Fingidas*, 2, pp. 13-23.
- COLIN, Mariella (2002): “La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse au XIX^e siècle en Italie; entre l'Europe et la nation”, *Revue de littérature comparée*, 4, pp. 507-518.
- COLIN, Mariella (2012): *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*, Brescia: Editrice La Scuola.
- CASTOLDI, Massimo (a cura di) (2016): *Piccoli eroi. Libri e scrittori per ragazzi durante il ventennio fascista*, Milano: FrancoAngeli.
- DI BENEDETTO, Nancy (2017): *Contro giganti e altri mulini. Le traduzioni italiane del Don Quijote*, Lecce: Pensa Multimedia.
- FAETI, Antonio (2011): *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma: Donzelli.
- FAETI, Antonio (2018): *I tesori delle isole non trovate. Fiabe, immaginario, avventura, nella letteratura per l'infanzia*, Reggio Emilia: Junior.
- FINOCCHI, Luisa; GIGLI MARCHETTI, Ada (a cura di) (2004): *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, Milano: FrancoAngeli/G. Turi.
- FORTEGUERRI, Niccolò (1989): *Ricciardetto*, Bologna: Commissione per i testi di Lingua.
- GIANNINI, Giovanni (a cura di) (1938): *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX*, Udine: Istituto delle Edizioni Accademiche, 2 voll.

- GIGLI MARCHETTI, Ada (2011): *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*, Milano: FrancoAngeli.
- LECCO, Margherita (2011): “Un adattamento italiano della *Naissance du Chevalier au Cygne*. Il cantare di *Stella e Mattabruna*”, *Italian Studies*, 66, 1, pp. 5-20.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (coord.) (2007): *También los niños leen el Quijote (Ediciones infantiles y juveniles en la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MANETTI, Roberta (2023): “L’evoluzione delle parodie dantesche disneyane e delle riedizioni dell’*Inferno di Topolino*: uno specchio dei tempi”, *Perspectives médiévales*, 44.
- MAZZITELLI, Maria Grazia (2015): “Editoria, la storia dell’archivio Salani e il fascino di copertine e illustrazioni d’autore”, *Il Libraio*, 18 dicembre.
- NOVATI, Francesco (1906), “La storia e la stampa nella produzione popolare italiana”, in Edoardo Barbieri; Alberto Brambilla (a cura di): *Scritti sull’editoria popolare nell’Italia di Antico Regime*, Roma: Archivio Guido Izzi, pp. 69-109.
- PINTACUDA, Paolo (2015): “Le traduzioni del *Chisciotte* tra le due guerre (con un occhio di riguardo per quella di Mary de Hochkofler)”, in Nancy Di Benedetto; Ines Ravasini (a cura di): *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce: Pensa Multimedia, pp. 67-92.
- PRATI, Patrizia (2019): “Las traducciones al italiano del *Quijote* de Cervantes”, *Revista de historia de la traducción*, 13.
- RAGONE, Giovanni (1983): “La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell’editoria italiana (1845-1925)”, in Alberto Asor Rosa (ed.): *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino pp. 688-772.
- RAGONE, Giovanni (1999): *Un secolo di libri. Storia dell’editoria in Italia dall’Unità al post-moderno*, Torino: Einaudi.
- RAGONE, Giovanni (2009): *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*, Roma/Bari: Laterza.
- ROGGERO, Marina (2006): *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna: Il Mulino.
- ROGGERO, Marina (2012): *Le vie dei libri. Letture, lingue e pubblico nell’Italia moderna*, Bologna: Il Mulino.
- SARMATI, Elisabetta (2021): “Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del *Quijote*. El portal *Amadís siglo XX*”, *Historias Fingidas*, 9, pp. 231-258
- SARMATI, Elisabetta (2023): “Introduzione. Riprese e trasfigurazioni del paradigma cavalleresco (e chisciottesco) in epoca moderna e contemporanea”, in Elisabetta Sarmati; Amy Bernardi (coords.): *Cavalleresca y reescrituras (siglos XIX-XI)*, sezione monografica di *Orillas*, 12, pp. 455-484.
- SCOTTO DI LUZIO, Adolfo (1996): *L’appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, Bologna: il Mulino.

TURI, Gabriele (2004): “Editoria per ragazzi: un secolo di storia”, in Luisa Finocchi; Ada Gigli Marchetti (a cura di) (2004): *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, Milano: FrancoAngeli, pp. 11-23.

APPENDICE⁴⁴



Fig. 1. Don Chisciotte disegnato da Cipriano Mannucci per la riduzione pubblicata nel 1930 nella *Collezione Salani per i ragazzi* (Archivio Storico Salani).



Fig. 2. Tavola di Carlo Chiostrì per *Sussi e Biribissi. Storia di un viaggio verso il centro della Terra*, 1902 (Archivio Storico Salani).

⁴⁴ Ove non liberi, diritti di riproduzione concessi dai detentori, indicati in didascalia.

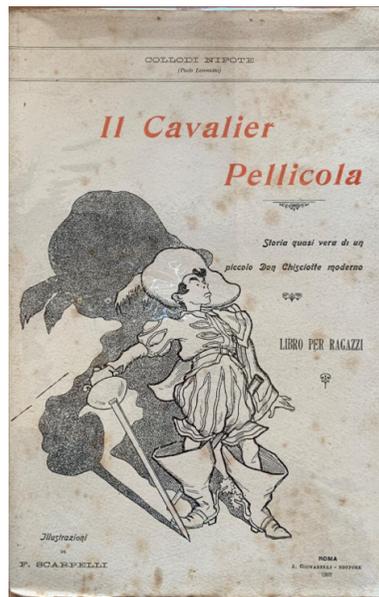
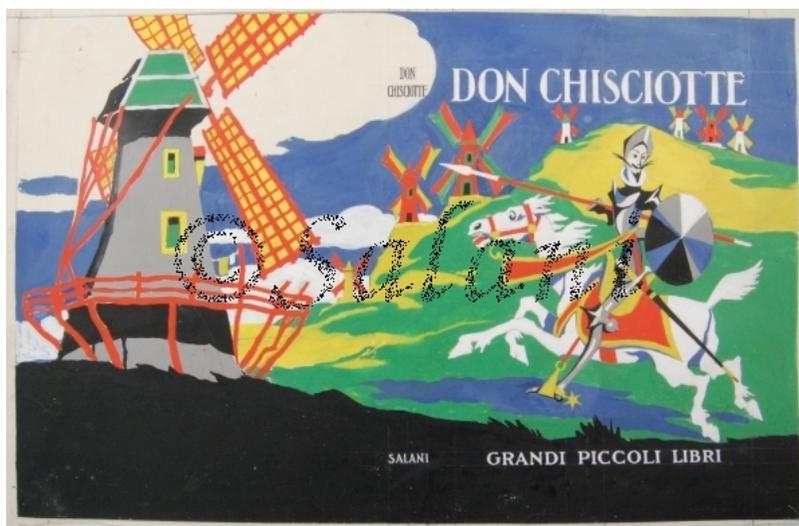
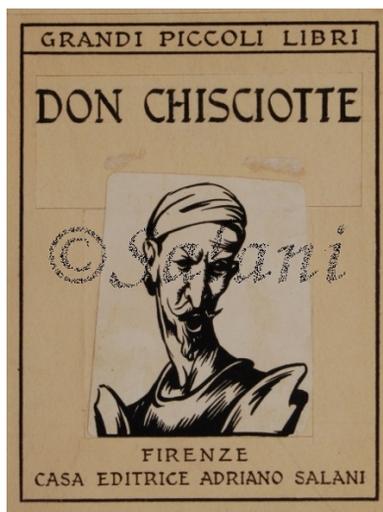
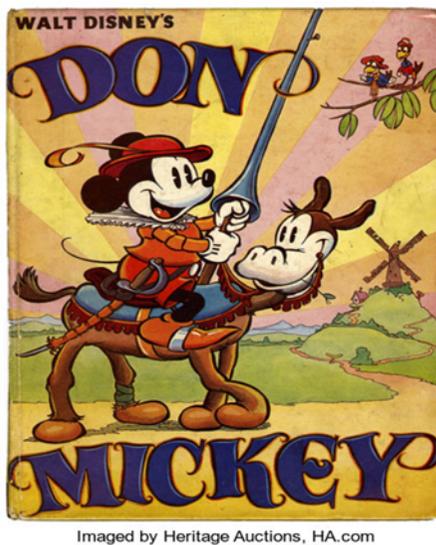
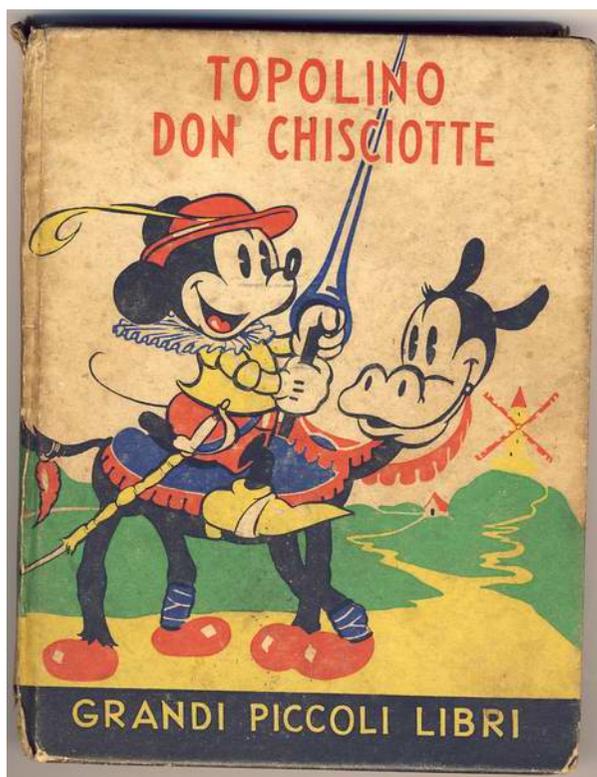


Fig. 3. Copertina di Collodi Nipote, *Il Cavalier Pellicola*.





Figg. 4 e 5. *Don Chisciotte* per i più piccini, 1933, con le illustrazioni di Renzo Luisada (Archivio Storico Salani).



Figg. 6 e 7: *Topolino Don Chisciotte* Salani del 1938; *Don Mickey* stampato in Gran Bretagna.



Fig. 8: *Don Quijote* della Editorial Tor (Buenos Aires, 1948). Immagine da Megías (2007).