DENISE BRUNO

La letteratura per l'infanzia tra scritture e riscritture: viaggio tra testi e linee editoriali

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Dall'autore all'editore: le rotte del testo dal '700 a oggi»
a cura di S. Baragetti, M. Zanardo, V. Brigatti

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

DENISE BRUNO

La letteratura per l'infanzia tra scritture e riscritture: viaggio tra testi e linee editoriali

Il contributo intende esaminare il «Corriere dei Piccoli» come dispositivo editoriale capace di ridefinire la letteratura per l'infanzia nel primo Novecento, intrecciando narrazione per immagini, poesia e divulgazione. Attraverso il caso di Maria Messina, si mette a fuoco la tensione tra scrittura e riscrittura: rielaborazioni di materiali folklorici e fiabeschi (desunti da Pitrè) convivono con un realismo formativo di matrice verista. Ne emerge una pedagogia dell'immaginario che, senza moralismi, educa al 'reale' e definisce un orizzonte di lettura in dialogo con la cultura borghese del tempo.

L'esordio del «Corriere dei Piccoli»[1] nel 1908 coincide con l'ingresso stabile della lettura periodica per l'infanzia nello spazio domestico borghese. La novità si impone innanzitutto sul piano visivo: la prima pagina è costruita come una sequenza di riquadri illustrati a colori, in cui la narrazione procede per vignette. Sotto le immagini compaiono testi in versi brevi e regolari, spesso a rima baciata, che diventano parte integrante dell'esperienza di lettura e inaugurano una formula destinata a lasciare tracce profonde nella tradizione della poesia per bambini. Tuttavia l'originalità del «Corrierino» non si esaurisce nell'apparato grafico: anche l'impianto interno mostra un progetto editoriale aggiornato, nonché ben riconoscibile nella scelta dei collaboratori, nell'organizzazione dei contenuti e nell'attenzione riservata ai modelli e alle produzioni straniere.

Contrapposto per alcuni aspetti al «Giornalino della Domenica»[2] – «toscano, nazionalista, idoneo a cullare terrori e illusioni della piccola borghesia – il "Corriere dei Piccoli" è italiano, aperto all'estero è pensato per una borghesia medio-alta capace di controllare razionalmente i processi di sviluppo».[3]

Nelle sue pagine si intrecciano registri diversi: divulgazione scientifica e racconto, cronaca e poesia. Ne risulta un impasto editoriale calibrato, capace di accostare senza attriti – rendendoli altresì adatti ai piccoli lettori. Un pezzo sulla fabbricazione della lampadina elettrica a vignette e figure ricorrenti – come, ad esempio, le vicende de *Il signor Bonaventura* di Sergio Tofano, in arte Sto – o ancora, a piccole creazioni novellistiche, a racconti, che sono e non sono fiabe, ma che posseggono un velo così tenue, che il meno iniziato dei ragazzi 'vede' chiaramente il significato intimo e vero, che attribuisce loro la penna che li scrive.

Sono narrazioni di avventure semifiabesche popolari, che legano al tema del fiabesco – declinato come genere fantastico spesso di appendice, popolare e di consumo – quello di un realismo educativo, legato alla pedagogia dell'esempio, che, per quanto sia meno pregnante nei primi decenni del Novecento, non scompare totalmente.

L'educazione all'immaginario, dunque, nelle prose realistiche che costellano le pagine del «Corrierino», non perde mai di vista la consapevolezza della 'concretezza del vivere', e, benché presentato con contorni addolciti dalla forma letteraria, nel segno di uno svago, rimarca di fatto la

[1] Il «Corriere dei Piccoli», supplemento illustrato settimanale del «Corriere della Sera», esce per la prima volta il 27 dicembre 1908 sotto la direzione di Silvio Spaventa-Filippi. La testata ospita un ampio ventaglio di autori e illustratori italiani e stranieri (tra cui Rubino, Mussino, Angoletta, Tofano, McCay e Outcault) e lancia personaggi divenuti iconici, da Fortunello a Bibì e Bibò, fino a Sor Pampurio e Marmittone. Il periodico resta in attività, con adattamenti editoriali nel tempo, fino al 1995 (cfr. P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 2016, 140-141).

[2] Il «Giornalino della Domenica», settimanale per l'infanzia edito da Bemporad, esce il 24 giugno 1906 con l'intento di offrire una lettura «istruttiva» e insieme piacevole a un pubblico tra i 7 e i 15 anni, in prevalenza borghese. Diretto da Luigi Bertelli (Vamba), combina immagini e testi in un impianto moderno di rubriche e narrativa a puntate, coinvolgendo illustratori e firme di rilievo (tra cui Pascoli, Deledda e Pirandello). Chiude nel 1911, riprende nel 1918 e termina definitivamente nel 1927 (cfr. BOERO, DE LUCA, *La letteratura per…*, 142-146).

[3] Ivi, 140.

necessità di regole costrittive che governano la società e che, pertanto, si impongono come una necessità educativa e quindi imprescindibile.

Di tale commistione di vedute è un esempio la prosa narrativa per fanciulli di Maria Messina. Essa si apre nel segno di questo 'sperimentalismo' novecentesco,[4] quando, nel 1912, pubblica *I Racconti di Cismè*,[5] la storia e le avventure del «ragazzo burattino, o Pinocchietto giapponese»,[6] «fantasmagoria di vedute, costumanze e stranezze orientali».[7] In questo quadro Cismè si configura come un «pinocchio rovesciato, che da bambino diventa burattino grazie all'intervento di un mago che lo trasforma […], lasciandogli però intatta la coscienza e la voce».[8] Il piccolo protagonista, dunque, si troverà costretto ad affrontare rocambolesche avventure. Queste alla fine lo condurranno alle cure di una nuova padroncina, «interlocutrice privilegiata del burattino parlante di cui raccoglie e trascrive storie»,[9] dal nome Mariuccia. Nome allusivo che si riferisce alla scrittrice stessa, come conferma l'illustrazione che gli associa Attilio Mussino,[10] il quale ritrae una donna con le stesse sembianze dell'autrice da giovane. Cismè, alla stregua di Sheherazade in *Le mille e una notte*, in cambio della sua protezione per sfuggire dalle mani dei bambini 'cattivi', promette di narrarle affascinanti storie. Ed è proprio attraverso l'espediente della narrazione che la Messina con sapienza fa sì che «l'elemento fiabesco non sopraffaccia le reali figure di bimbi che in esse si muovono e che mostrano fisionomie proprie ed un proprio sviluppo spirituale»,[11] rimanendo così fedele a quel 'vero nell'arte' di cui ella fu «scolara».[12]

Questa commistione di realismo e magia delegata alla narrazione 'semi-fantastica', quantunque non raggiunga tratti elevati, è ciò che più avvicina la scrittura di Maria Messina a quella di Capuana. Le fiabe di quest'ultimo, infatti, rispetto al canone di stampo orientale, mostrano «un campionario di personaggi e di luoghi decisamente più circoscritto, eppure nutrito di mito, di immaginario popolare, con connotati familiari e realistici e proprio per questo generalizzabili, estensibili, luoghi e figure di cui ci si può appropriare facilmente e che tracciano solchi profondi nella memoria».[13]

Ma sullo scrittoio della Messina oltre al Capuana fiabista, nonché novelliere, vi sono anche le storie e i detti popolari che riscontriamo nei quattro volumi di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* di Giuseppe Pitrè, 'riadattati' con un fine educativo o disimpegnato o giocoso.[14] Con tali 'riscritture' la

---

[4] Per un approfondimento sulla necessità di una edizione organica che sintetizzi l'intera opera dedicata ai ragazzi di Maria Messina si vd. D. BRUNO, *Per un'edizione dei racconti per l'infanzia di Maria Messina*, «Annali della Fondazione Verga», 18 (2025), 239-258.

[5] M. MESSINA, *I racconti di Cismè*, Palermo, Sandron, 1912.

[6] M. MESSINA, *Appendice*, in *I racconti dell'Avemmaria*, Palermo, Sandron, 1922, 123.

[7] *Ibidem*.

[8] C. PAUSINI, *Le "briciole" della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*, Bologna, Clueb, 2001, 136.

[9] V. BATTISTELLI, *Il libro del fanciullo. La letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1947, 230-231.

[10] Attilio Mussino (Torino 1878 - Cuneo 1954), illustratore per l'infanzia italiano. Uomo prolifico, ideatore delle avventure fantasiose del negretto Bilbolbul per il «Corriere dei piccoli», nel 1908, di cui fu assiduo collaboratore. Importante fu la nuova e brillante interpretazione grafica che conferì alle *Avventure di Pinocchio*, da lui illustrate per l'editore Bemporad, nel 1911. Portatore di una impronta stilistica, priva di cautela pedagogica, era intento a creare un segno deciso, nerissimo, basato su contorni forti e contrasti enfatici. Rifiutò l'eleganza liberty, a favore di un tratto che favorisse chiarezza espressiva. Cfr. A. FAETI, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972, 192.

[11] BATTISTELLI, *Il libro del fanciullo*…, 231.

[12] G.A. BORGESE, *Una scolara di Verga,* in *La vita e il libro,* Torino, Fratelli Bocca Editori, 1913, vol. 3, 164.

[13] R. SARDO*, Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, in Luigi Capuana*, Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, illustrazioni di L. Scuderi, Roma, Donzelli, 2015, XV.

[14] Interessante a questo proposito è anche la fiaba dal titolo *Il palazzo del tempo*, in cui viene narrata la vicenda di due fanciulle che si addentrano al castello delle quattro stagioni antropomorfizzate; le quali donano alla bambina che le ha lodate doni preziosi, al contrario, invece, a colei che ostenta alterigia e sfrontatezza, sono riservati doni di scarso valore, mirando a promuovere un modello di comportamento improntato al rispetto, alla

Messina si propone di realizzare un'opera di divulgazione «nazionale», attuando di fatto un'operazione «inversa e ideologicamente antitetica»[15] a quella che il Pitrè stesso andava sperimentando, tutto proteso a registrare le autentiche parlate del popolo siciliano, «così come le aveva ascoltate dalla viva voce delle sue raccontatrici e dei suoi raccontatori […] per restituirne, per il tramite della pagina scritta l'oralità».[16] Interessante è il caso de *Lo zio Berrettino*,[17] dove si narrano le peripezie di uno scaltro villano. Questo racconto lo ritroviamo nel terzo volume di *Fiabe, novelle e racconti popolari* del Pitrè (n. CLVII), con il titolo *Lu zu Crapianu*. La Messina, nella sua riproposizione, non solo ne 'riprende' il paradigma del racconto, ma si avvale anche di elementi desunti dalle varianti riportate dallo stesso Pitrè, raccolte nei luoghi più disparati della Sicilia, mascherandole e fondendole tra le righe della sua pagina.[18]

Su questa scia, ma senza nessun corrispettivo nell'opera del Pitrè, benché forte si senta l'eco di una emulazione del metodo folklorico, possiamo collocare un altro raccontino, che si colloca a metà tra i toni semifiabeschi popolari e la favola di tradizione, dal titolo *La Storia del "casentaro"*, in cui il protagonista è un lombrico, che si affatica ad ammonticchiare provviste dentro una buca, divenuta il suo rifugio. Un giorno, curioso di esplorare al di là del suo 'luogo sicuro' decise di allontanarsene e cominciò

> a mangiare e a divorare, lì allo scoperto. Non gli pareva vero di non dovere più fare a miccino! Mangia e divora, divora e mangia, si gonfiò tanto che non gli rimaneva la forza di muoversi e di difendersi. Così il lombrico imprudente venne mangiato da un galletto.[19]

Questo racconto si lascia ricondurre con buona evidenza all'orizzonte pitrèiano, pur senza adottarne integralmente la veste dialettale. In questa occasione è soprattutto la chiusa a esplicitarne quel sottotesto desunto dalla voce popolare: la Messina, infatti, vi innesta un motto di spirito che, per densità e andamento, assume il valore di una sentenza proverbiale:

> «E questa è – così come è raccontata in certi paesi – la storiella del "casentaro" che campò misero per morire ricco».[20]

L'"osservazione del vero' e la sua conseguente 'rappresentazione', però diventa ancora più esplicita quando, lasciato il genere fiaba, ci si accosta al racconto e lo dimostra lo spunto iniziale dei testi, che spesso prevede ciò che Calvino denomina «avvio realistico»,[21] cioè un contesto caratterizzato da un quadro drammatico, in cui si riflette la condizione reale di indigenza che caratterizza il mondo degli umili. Quei contadini siciliani oppressi e costretti a una vita di stenti nella loro lotta impari contro una terra spesso avara, obbligati ad andare per il mondo in cerca di lavoro.

---

semplicità e alla cortesia, virtù degne di rimunerazione. Rilevante risulta, inoltre, l'uso che Messina fa anche in questo caso delle proprie fonti, poiché il modello narrativo del testo riprende una delle varianti della fiaba *La bella e la brutta* di Vittorio Imbriani, contenuta nella *Novellaja fiorentina*, del 1871. Un'ulteriore fonte d'ispirazione per la composizione del racconto è, infine, la fiaba di Pitrè, *Le fate*, apparsa nelle *Novelle popolari toscane* del 1886.

[15] PAUSINI, *Le «briciole» della letteratura*…, 164.

[16] G. PUGLISI, *La fiaba di un tesoro ritrovato*, in G. Pitrè, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, introduzione e cura di J. Zipes, traduzione di B. Lazzaro, prefazione di G. Puglisi, Roma, Donzelli, 2013, XIII.

[17] M. MESSINA, *Lo zio Berrettino*, «Corriere dei piccoli», V (26 ottobre 1913), 43, 5-6.

[18] Per una analisi approfondita del rapporto tra l'opera di Pitrè e quella della Messina si vd. D. BRUNO, *Riscritture e intenti ludici: Maria Messina e il modello Pitrè*, «Esperienze letterarie», XLVII (2022), 2, 87-104.

[19] M. MESSINA, *La storia del 'casentaro'*, «Corriere dei piccoli», XVIII (9 maggio 1926), 19, 3.

[20] *Ibidem*.

[21] I. CALVINO, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, XLVI.

L'ambiente economico-sociale dell'isola, in cui le differenze di classe sono profonde e rese insuperabili da un atteggiamento fatalistico, si traduce in una rassegnata accettazione di ciò che si ritiene essere frutto della sorte, buona o avversa che sia, anziché della volontà degli uomini. Ciò avviene nel racconto *Il pane*,[22] in cui da un crudo dialogo tra il capoccia e le donne del podere emergono la desolazione e la misera condizione di povertà a cui sono ridotti i mezzadri:

> – ho veduto i contadini nuovi del podere della vedova Picci. Fanno compassione.
> – Sono poveri? – domandò la massaia masticando un po' un bioccolo del pennecchio per inumidirlo.
> – Poveri miserabili, con un branco di figliolini che non si buscano ancora il pane che domandano.[23]

Ci avviciniamo così al tratteggio di quell'«infanzia credibile» che Maria Messina saggiava già sulle prime pagine del «Corriere dei piccoli», al quale collabora con costanza dal 1913 al 1927, pubblicando racconti, novelle, fiabe, favole e due romanzi a puntate.[24]

I personaggi bambini messi in scena dall'autrice si distinguono per un'evidente impronta di verosimiglianza: sono figure "piccole" ma profondamente umane, collocate in contesti riconoscibili e concreti, spesso presentati come episodi realmente accaduti (non a caso ricorre nei testi l'idea del «fatto successo per davvero»). All'interno di questo quadro realistico emergono senza filtri vizi e virtù, esitazioni e slanci, ma il racconto segue di norma un percorso formativo: attraverso esperienze quotidiane, difficoltà e prove, i protagonisti maturano, ricavando insegnamenti che li mettono di fronte tanto a gratificazioni quanto a momenti di mortificazione. La lezione non si traduce mai in enfasi moraleggiante, perché i bambini mantengono, anche nelle crisi, un atteggiamento composto, governato da contegno e misura.

La dimensione pedagogica risulta dunque intrecciata alla materia narrativa, proprio perché questi racconti assumono come centro bambini "reali", osservati in un'ambientazione tangibile. Le loro esistenze vengono esplorate in modo capillare: nel profilo psicologico, nei comportamenti, nelle intenzioni e nel temperamento, facendo emergere insieme punti di forza e fragilità, virtù e difetti.

Un'impostazione simile si ritrova anche nelle raccolte[25] *I racconti dell'Avemmaria*[26] e *Il galletto rosso e blu*,[27] che affrontano in tono realistico temi diversi e si muovono tra scenari molteplici, dal mondo paesano a quello cittadino. In esse compaiono già alcuni motivi destinati a essere sviluppati in forma

---

[22] M. MESSINA, *Il pane*, «Corriere dei piccoli», XV (11 febbraio 1923), 6, 6.
[23] *Ibidem*.
[24] Per una bibliografia completa delle opere si vd. D. BRUNO, *Bibliografia*, in M. Messina, *Tutte le novelle*, Introduzione e cura di A. Di Silvestro, Roma, Edizioni Croce, 2020, XLV-LVIII.
[25] Molti dei racconti inclusi nelle riproposizioni in volume vennero prima pubblicate sulle pagine del «Corrierino», solo in un secondo momento e spesso dopo vari rimaneggiamenti, la scrittrice li riadatta alla diversa sede editoriale e spesso anche alla mutata temperie culturale, nonché il lavorío linguistico. Infatti, la scrittrice cerca di creare, e via via di perfezionare, non solo una lingua rispettosa della tradizione, utilizzando numerose forme letterarie, ma, nel contempo, si propone di adattarla alle esigenze di un racconto che si riallaccia a un canone dominato dall'oralità, come quello dedicato all'infanzia. Ella pone dunque grande attenzione alle singole parole, ma allo stesso tempo le caratterizza in senso regionale – per mantenere viva quella patina realistica dalla quale fa fatica a staccarsi – o propriamente toscaneggiante. Le varianti che si riscontrano nelle varie riscritture, dunque, non solo testimoniano il cambiamento della lingua, ma esprimono anche l'incertezza sull'uso stesso della lingua, esitazione che l'italiano contemporaneo si trovò ad attraversare nel periodo di transizione dall'Otto al Novecento.
[26] MESSINA, *I racconti dell'Avemmaria*….
[27] M. MESSINA, *Il galletto rosso e blù ed altre storielle*, Palermo, Sandron, 1921.

più ampia nei romanzi *Cenerella*[28] e *Storie di buoni zoccoli e di cattive scarpe*,[29] opere che – come l'autrice scriverà a Verga in una lettera del 24 dicembre 1919 – furono pensate per i bambini, ma incontrarono anche il favore dei lettori adulti.[30]

Queste narrazioni nascono e si ricollocano dunque, volutamente, in quella tradizione verista della quale la Messina si riconosce 'scolara', benché attardata. Questa filiazione, che rivendica fermamente, ci viene restituita dal suo laboratorio compositivo, dalle varianti che emergono copiose dal travagliato rifacimento testuale riservato ai testi prima della sua raccolta in volume. Un esempio è la novella dal titolo *La compagna di Geniuzza*,[31] composta per il «Corrierino» nel 1915, in cui le due piccole protagoniste, Geniuzza e Masina, incarnano la subalternità delle classi sociali, mitigata dalla «democrazia scolastica», ma che la società, distaccata e priva di compassione, separa e indirizza ognuno verso un polo predefinito. Geniuzza, infatti, ormai 'troppo grande' è costretta a lasciare la scuola, poiché la sua condizione le impone di iniziare un mestiere, e presta servizio nella casa di Masina, sua compagna di classe e di confidenze, ma appartenente al ceto borghese. Da ciò scaturisce una situazione di imbarazzo per entrambe le bambine, Geniuzza paventa Masina, per timore di essere disprezzata. Invece, quest'ultima teme di incontrare Gènia per l'imbarazzo che la nuova situazione le reca. La morale della storia consiste nell'accettazione serena dei ruoli sociali, così come indicato dalla nonna di Masina; la quale, eliminando i sensi di colpa della giovane, spiega con tono sincero e amorevole:

> «La scuola è una cosa, la vita è un'altra». «Anzi volevo dirti», aggiunse, «di saperti comportare verso di Gènia. Tu sai che ti voglio cortese e alla mano con la servitù, ma che le troppe domestichezze non mi piacciono. Gènia è stata tua compagna: ora la sua condizione l'obbliga a fare un mestiere; è bene per lei e per te che ciascuna stia al suo posto. Niente superbie, niente stupida alterigia, ma anche: non troppa famigliarità…[32]

Ma nel 1921, a distanza di sei anni, la Messina, che si apprestava a comporre *Personcine* –[33] l'unica raccolta che si pone a metà tra la produzione per adulti e quella per l'infanzia – riprende in mano quello stesso testo, lo riaggiusta, come era solita fare, fino alla riscrittura di interi paragrafi, con particolare riguardo sempre al finale o alla rivisitazione dei personaggi principali. Inoltre spesso l'intervento correttorio serve a porre anche l'accento sul mutato contesto storico e, talvolta, anche sociale. E poi sceglie volutamente di ritornare alla sua tradizione, mostrando una grande fedeltà al metodo, e aggiunge:

> Nel mondo siamo come le cinque dita: ne vedi due perfettamente uguali? No. Eppure la mano ha bisogno di tutte le dita per essere bella e utile. Anche noi siamo differenti l'uno dall'altro, e pure l'uno ha bisogno dell'altro! Tu sei intelligente e capisci…[34]

La ripresa esplicita delle parole di Padron 'Ntoni de *I Malavoglia* testimonia come Maria Messina lungo tutto l'arco della sua produzione sia rimasta sempre in ascolto del massimo capolavoro

[28] M. MESSINA, *Cenerella*, «Corriere dei piccoli», dal 4 novembre al 16 dicembre 1917 (successivamente in volume M. MESSINA, *Cenerella*, Firenze, Bemporad, 1918).
[29] M. MESSINA, *Storia di buoni zoccoli e di cattive scarpe*, Firenze, Bemporad, 1926.
[30] Cfr. lettera di M. Messina a G. Verga del 24 dicembre 1919, in GARRA AGOSTA GIOVANNI, *Un idillio letterario inedito verghiano. Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, Catania, Greco, 1979, 46.
[31] M. MESSINA, *La compagna di Geniuzza*, «Corriere dei piccoli», VII (18 luglio 1915), 29, 5.
[32] *Ibidem*.
[33] M. MESSINA, *Personcine*, Milano, Vallardi, 1921.
[34] MESSINA, *Tutte le novelle*…, 486-487.

verghiano. Ricordo a proposito il giudizio di Baldini,[35] dalle pagine della «Rassegna Italiana», il quale riteneva come l'esempio del capomastro fu così ragguardevole se i 'dipendenti' non avessero ancora consumato tutti i 'colori' della sua bottega. Ma nella scrittura della Messina c'è di più, tra le sue righe si riscontra una sorta di ammiccamento, segno di una fedeltà alla lezione etica del Verga. Il quale, pur non avendo mai praticato il genere fiaba, in una lettera al Capuana del 25 settembre 1882 definiva le fiabe di *C'era una volta* come uno

> studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe […] rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso.[36]

Ma di questa «favola genuina» si sente ugualmente l'eco nel suo capolavoro, in particolare nella Fiaba del figlio del Re di Corona, narrata dalla cugina Anna nell'undicesimo capitolo de *I Malavoglia* che Verga inserì in una fase successiva dell'elaborazione.[37] In Maria Messina ne ritroviamo traccia nel racconto *Come le dita di una mano*…, incluso nella raccolta *I racconti dell'Avemmaria*, in cui la fanciulla

> camminò sette anni sette mesi e sette giorni....
> Nel silenzio grande rammentava la fiaba della bella dalle sette trecce, e quella della tessitrice, e quella di Peppe che si spinge nella tana del drago, uccide il drago, e resta padrone di un magnifico palazzo... Tutti coraggiosi e audaci, nei racconti di Nanù! Tutti soffrivano mille pene, ma finivano col trovare alfine la felicità e la ricchezza. Se così fosse per davvero! Se anche loro, dopo tanto stentare, avessero finito col trovare la felicità![38]

Dunque, l'analisi sviluppata fin qui intende mostrare come la letteratura per l'infanzia, nel primo Novecento, si definisca non soltanto attraverso le opere, ma anche attraverso le forme che le veicolano. In questo senso il «Corriere dei Piccoli» non è semplicemente un luogo di pubblicazione: è uno spazio che organizza la lettura, stabilisce un ritmo, orienta gusti e aspettative, e contribuisce a costruire un destinatario preciso. La sua identità nasce infatti dalla mescolanza controllata di linguaggi e registri: un impasto in cui intrattenimento, divulgazione e racconto convivono, producendo un'idea di infanzia che non coincide con l'evasione pura, ma con un apprendistato progressivo alla complessità del 'reale'.

Dentro questa cornice editoriale, la scrittura di Maria Messina si rivela particolarmente eloquente perché rende visibile, con chiarezza, la tensione tra scrittura e riscrittura. Da un lato, emerge la capacità di inventare strutture narrative e soluzioni originali; dall'altro, affiora il lavoro di rielaborazione di materiali preesistenti – fiabe, modi di dire, moduli della tradizione – che vengono riorientati verso un pubblico nuovo. La Messina non si limita a 'riprendere' la voce popolare: la filtra, la rimodella, la rende praticabile in una lingua più neutra e in un contesto più ampio, trasformando

---

[35] Cfr. A. BALDINI, Recensione a *Le briciole del destino*, «Rassegna italiana», 1918, 3, 275-276.
[36] Lettera di G. Verga a L. Capuana del 24 settembre 1882, in G. VERGA, *Carteggio con Capuana*, Edizione critica a cura di M. Giuffrida, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2024, 221.
[37] Per una analisi più puntuale rimando a L. SPERA, *Storie del qui e dell'altrove: la favola di Anna e la «storia buona» di 'Ntoni,* in Ead*., Storia e destino nell'opera di Verga. Una nuova prospettiva etica*, Roma, Carocci, 2022, 56-71; R. CASTELLANA, *La voce dei Vinti: la fiaba della cugina Anna e La Reginotta di Capuana*, «Annali della Fondazione Verga», 15 (2022), 91-106; A. MANGANARO, *«Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più». Il capitolo XI e gli addii dei Malavoglia*, in *La letteratura degli italiani rotte confini passaggi*, XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), redazione elettronica e raccolta degli Atti delle Sessioni parallele a cura di L. Beltrami *et al.*, DIRAAS, Università degli Studi di Genova, 2012, 1-9.
[38] MESSINA, *I racconti dell'Avemmaria*…, 61.

l'eredità folklorica in racconto condivisibile e riconoscibile per lettori giovani, nonché famiglie, attivando altresì livelli di lettura che risultano fruibili anche per un pubblico adulto.

È in questo passaggio che la riscrittura acquista il suo valore più pieno: diventa mediazione culturale, non copia. Anche quando l'intonazione fiabesca sembra prendere il sopravvento, resta attiva una linea di attenzione al quotidiano e alle dinamiche sociali, soprattutto nella rappresentazione di bambini 'veri', osservati nelle reazioni, nei limiti, negli scarti tra desiderio, vita e norma pedagogica.

Il dialogo con Verga – e più in generale con la lezione verista – funziona allora come un principio regolatore: non annulla l'immaginazione, ma ne governa l'uso, impedendo che il racconto perda il contatto con le condizioni concrete dell'esistenza.

Ne deriva, quindi, un quadro in cui la letteratura per l'infanzia si configura come un territorio complesso e tutt'altro che marginale: un campo in cui formato editoriale, tradizione e invenzione si incontrano, e in cui la scrittura per ragazzi diventa un punto di equilibrio tra piacere della narrazione e formazione dello sguardo.