

 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 769

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)





PAOLA CARMAGNANI

INIZIAZIONE

Storia, forme e significati
di un modello narrativo moderno

 MIMESIS

Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 769
Isbn: 9788857569079

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	9
I. IL RACCONTO DEL PASSAGGIO VERSO L'ETÀ ADULTA	15
1. Infanzia	15
2. Formazione e iniziazione	20
3. Cuore di tenebra	25
II. L'ETÀ D'ORO	41
1. <i>Trailing clouds of glory</i>	41
2. Romanzi-fiaba	47
3. Giardini segreti	51
4. La fortuna dell'erede	64
III. DENTRO I CANCELLI	77
1. Figure del desiderio	77
2. Tutti i bambini tranne uno	79
3. Bambini cattivi	104
IV. AMERICANA	129
1. Dialettica dell'innocenza	129
2. <i>Coming-of-age stories</i>	138
i. Non raccontate mai niente a nessuno	143
ii. Uccidere un merlo	161
BIBLIOGRAFIA	169



Per Sam, Anita e Sofia



INTRODUZIONE

Nel 2017 ho intervistato Federico Guglielmi, che con lo pseudonimo di Wu Ming 4 aveva da poco pubblicato un romanzo intitolato *Il Piccolo Regno*¹, dove racconta un'estate che assomiglia a tutte le altre estati dell'infanzia finché, nell'eternità sospesa dei giorni, fa irruzione un'avventura che viene a segnarne la fine e a trasportare i suoi protagonisti verso la crescita. Quello che mi aveva colpito di quel romanzo era soprattutto l'evidente consapevolezza di una lunga ed eterogenea tradizione narrativa del racconto del passaggio verso l'età adulta, di cui venivano evocate tutta una serie di situazioni e procedimenti narrativi. Alla fine del romanzo, Guglielmi rivendica infatti i suoi riferimenti letterari in una lista di ringraziamenti che comprende innanzi tutto gli autori del "lungo Ottocento" inglese della letteratura per l'infanzia – "Al Signore dei Salici, alla Signora della Ferrovia e al Guardiano dei Cento Acri. Al Visitatore dei Giardini di Kensington e alla Custode del Giardino Segreto", e anche "Al miglior Fabbro tra Oxford e Wootton Major", Tolkien, alla cui opera rende omaggio il titolo stesso del romanzo. Insieme a loro, l'autore ringrazia Stephen King – "al Re, per il corpo" – evocando quella celebre novella che, più di un secolo dopo i romanzi inglesi indirettamente citati, raccontava un'altra ultima estate dell'infanzia². Per Guglielmi, il filo conduttore che legava Stephen King ai romanzi inglesi era quello di un personale percorso di lettura a ritroso – "Prima, ovviamente c'era Stephen King", spiega nell'intervista, "e mi sono accorto che lui stava già citando qualcuno. È sempre un gioco di rimandi"³. Il "gioco di rimandi" istinti-

-
- 1 Wu Ming 4, *Il Piccolo Regno. Una storia d'estate*, Bompiani, Milano 2016.
 - 2 S. King, *The Body*, in *Different Seasons*, Viking Press, New York 1982, tr. it di. B. Amato, *Il corpo*, in *Stagioni diverse*, Sperling & Kupfer, Milano 1987.
 - 3 P. Carmagnani, *Ispirazioni e fonti letterarie ottocentesche di un romanzo contemporaneo. Intervista a Wu Ming 4*, in "L'Indice dei Libri del mese",

vamente elaborato dallo scrittore non faceva per me che confermare l'esistenza di un modello narrativo di lunga durata, che dalla letteratura per l'infanzia inglese conduceva verso i più recenti modelli americani, di cui nessuna analisi critica aveva però compiutamente reso conto. È appunto quello che tento di fare qui, identificando una serie di specifici elementi formali e simbolici che nel loro insieme definiscono un vero e proprio modello narrativo attraverso il quale si racconta il momento di passaggio verso l'età adulta.

Negli Stati Uniti, per definire questo tipo di racconto profondamente radicato nella cultura nazionale si utilizza il termine “*coming-of-age story*”, mutuato dagli studi antropologici dei riti che segnano il passaggio verso l'età adulta. Il termine “racconto d'iniziazione”, che propongo qui di utilizzare, fa riferimento a un ambito allo stesso tempo più ampio e più ristretto di quello definito dalla denominazione americana. Più ampio perché quello che ho chiamato “racconto d'iniziazione” comprende uno sviluppo che si estende al di là dell'elaborazione tipicamente americana del racconto del percorso di crescita. Più ristretto perché è a partire dall'ossatura simbolica e formale del rito che tento di definire questo modello narrativo, riportando l'espressione “*coming-of-age*”, ormai genericamente utilizzata per indicare l'adolescenza o il raggiungimento dell'età adulta, al significato antropologico di “iniziazione”.

Nel primo capitolo mostro come l'elaborazione del racconto del percorso di crescita in termini di iniziazione emerga all'interno di un contesto storico-culturale dove quello che Weber ha chiamato il “disincantamento del mondo”⁴ produsse una tendenza, diffusa in vari campi del sapere umanistico e dell'attività estetica, che potremmo chiamare “nostalgia delle origini” – nostalgia di un “prima” della grande frattura moderna, dove il mondo e l'esistenza apparivano ancora dotati di un senso profondo ormai perduto. In questo contesto, la struttura arcaica del rito sembra offrire alla rappresentazione simbolica del percorso di crescita tutta una serie di potenzialità narrative nuove, capaci di rendere conto tanto del disagio, quanto del bisogno di senso prodotti dalla modernità.

XXXIV, 9, 2017.

4 M. Weber, *Wissenschaft als Beruf*, Verlag von Duncker & Humblot, München und Leipzig 1918, tr. it. di P. Rossi, *La scienza come professione*, Mondadori, Milano 2017.

Il racconto d'iniziazione si organizza intorno a quella che Van Gennep chiamava la fase "liminale" del rito⁵, che dopo la separazione dallo stato protetto e subordinato dell'infanzia contiene il momento di passaggio vero e proprio, trasformato in questo tipo di storie in un'avventura delimitata nel tempo e nello spazio, segnata come nel rito dalle "prove" che l'eroe deve attraversare. La fase conclusiva del rito, quella di "riaggregazione" dove il passaggio si compie e l'iniziando acquisisce definitivamente il suo posto entro la società degli adulti, è invece radicalmente esclusa dal racconto d'iniziazione, il cui percorso rimane sempre necessariamente incompleto. Parte integrante della struttura narrativa, questo limite è il segno stesso della modernità del racconto d'iniziazione. Da una parte, esso indica infatti la profonda frattura che lo separa dal mondo del rito, dove la rappresentazione simbolica del passaggio verso l'età adulta veicolava efficacemente il mutamento di stato all'interno di una società ancorata in ogni suo aspetto alla dimensione sacra. D'altra parte, mantenere il racconto entro la fase liminale del percorso significa non varcare la soglia di uno spazio intermedio da cui l'orizzonte della morte può ancora essere temporaneamente bandito, e all'interno del quale il mondo può essere "re-incantato".

Tradizionalmente modellata sulla forma della fiaba, la struttura iniziatica trova il suo primo sviluppo moderno nella grande tradizione della letteratura per l'infanzia, che a partire dalla metà del XIX secolo si sviluppa in Inghilterra e che alla fiaba si ispira. Nel secondo capitolo ne analizzo le caratteristiche, esaminandone i legami con un universo narrativo più generalmente dominato dalle strutture della fiaba, e soffermandomi sull'interazione che questo tipo di letteratura elabora fra lo sguardo dell'eroe bambino e il ricordo d'infanzia veicolato dall'istanza narrante adulta.

Se il percorso d'iniziazione degli eroi di questi romanzi non riesce a condurli materialmente dentro l'età adulta, esso offre tuttavia una legittimazione simbolica del passaggio compiuto, situandoli alla fine dell'avventura in una situazione interamente diversa da quella iniziale, all'interno della quale, dopo aver interiorizzato le problematiche esigenze della realtà, possono avviarsi serenamente a crescere. A questo tipo di modello si contrappongono tuttavia al-

5 A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Emile Nourry, Paris 1909, tr. it. di M.L. Remotti, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

cune memorabili figure di bambini che, a partire da Peter Pan, sono invece destinati a non crescere mai. Nel terzo capitolo mi soffermo su questo rovesciamento del paradigma iniziatico, che nello spazio ambivalente dove la letteratura *per* l'infanzia incontra la letteratura *sull'*infanzia rivela la presenza caotica e perturbante di un desiderio adulto che sui bambini proietta la propria nostalgia di un'età felice e perduta, rinchiudendoli per sempre dentro i cancelli di un Eden mortifero.

Nel quarto capitolo analizzo infine la versione americana del racconto d'iniziazione, esaminandone le origini all'interno del mito dell'innocenza che segna le origini stesse della nazione, e mostrandone lo sviluppo a partire dalle *Avventure di Huckleberry Finn*, che dagli anni 1950 in poi è stato considerato simultaneamente uno dei testi fondatori del romanzo americano e il testo fondatore del racconto d'iniziazione americano. Nella mia analisi di *Huckleberry Finn* mi soffermo particolarmente sulla sua elaborazione a partire dalle convenzioni della letteratura per l'infanzia tradizionale, esaminando il passaggio fra il primo romanzo di Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, che a quel genere ancora appartiene, e il suo seguito, *Le avventure di Huckleberry Finn* appunto, che da esso si distacca offrendo al modello iniziatico una svolta decisiva, dove lo sguardo dell'eroe si emancipa dall'istanza narrante adulta e, per la prima volta, rivendica la sua voce. All'interno di questo sviluppo successivamente elaborato da quelle che chiamiamo ora "*coming-of-age stories*", l'esperienza del percorso di crescita perde il re-incanto fiabesco offerto dalla letteratura per l'infanzia e si rivela per quello che è: una tragica caduta nell'universo della storia e della morale, che l'eroe osserva e racconta però attraverso il punto di vista "innocente" di chi non ha ancora definitivamente varcato la soglia dell'età adulta.

In quest'ultimo capitolo mostrato anche come l'assimilazione della *coming-of-age story* da parte della cultura popolare, veicolata a partire dalla metà degli anni 1980 dai testi di Stephen King e dai loro celebri adattamenti cinematografici, abbia costituito uno straordinario vettore di espansione di questo modello narrativo anche al di fuori dei confini della cultura americana, determinando il suo profondo radicamento nell'immaginario e una produttiva e diversificata rielaborazione del racconto d'iniziazione nella pratica narrativa contemporanea. Le ragioni di questo radicamento vanno a mio

avviso cercate proprio nella struttura intimamente contraddittoria del racconto d'iniziazione, dove lo spazio che contiene il percorso di crescita è paradossalmente vincolato a quello liminale del re-incanto. Terreno di un'esperienza difficile, dolorosa e spesso esplicitamente traumatica, il percorso incompiuto narrato dell'avventura iniziatica continua infatti a condurci sull'orlo del disincanto, dove quell'esperienza, e attraverso di essa l'esistenza tutta intera, si carica di senso.



P. Brook, *Lord of the Flies*, British Lion 1963

I.

IL RACCONTO DEL PASSAGGIO VERSO L'ETÀ ADULTA

Ancora per qualche anno trascorremmo l'estate nella casa di campagna, ma ormai era tutto diverso. Era come se non credessimo più alle storie che ci inventavamo, alle nostre stesse avventure. Come potevamo, dopo quello che avevamo vissuto?

Wu Ming 4, *Il Piccolo regno.*
Una storia d'estate, 2016

1. *Infanzia*

Fra Sette e Ottocento si sviluppano nella cultura occidentale le basi della moderna concezione dell'infanzia, intesa come uno specifico e rilevante periodo della vita dotato di specifici bisogni e diritti, fondamento essenziale per lo sviluppo della personalità adulta. In questa svolta decisiva si registra la grande frattura della modernità, dove l'investimento sul futuro diventa principio fondante dell'organizzazione sociale e fa dell'educazione un settore d'attività specifico e separato. "Una società che si legittima per via del suo passato e della sua tradizione tenderà a restare nel complesso una società d'*apprendistato*", scrive Marcel Gauchet,

Entrare nella vita, sarà allora calarsi nei quadri di un ordine intangibile, da riprodurre identicamente al momento del ricambio. Per questo non vi è alcun bisogno di una preparazione a parte, bensì di un'integrazione progressiva e controllata in ruoli e posti designati anticipatamente, di un'assimilazione regolata dei codici, dei compiti e delle usanze mediante immersione, e mediante familiarizzazione e identificazione con i titolari in pieno esercizio. [...] In compenso, quando si affaccia il proposito non più d'iniziare dei continuatori nell'elemento della prossimità, ma di formare un soggetto, di attrezzarlo per l'esistenza, mediante il suo allontanamento dall'ambiente naturale di vita,

mediante una riflessione specifica sui mezzi di cui si tratta di dotarlo e sui procedimenti più idonei per promuovere lo sviluppo delle sue proprie potenzialità, significa che si è entrati in una logica del tempo interamente diversa.¹

Nello sviluppo di questa nuova centralità dell'infanzia giocarono però un ruolo fondamentale tutta una serie di schemi immaginari "anti-moderni", che nell'infanzia vedevano il simbolo di tutto ciò che una società irrimediabilmente disincantata aveva perduto. "Dal romanticismo in poi", scrive Sergio Zatti,

è diventato luogo comune concepire l'infanzia come il deposito delle qualità umane che sono andate perdute nell'età matura. Le tracce dell'eredità romantica si manifestano nel culto durevole dell'infanzia non come segmento di una biografia personale, ma come il tempo prima della Caduta dove esseri cose animali sono immersi ancora nel paradiso dell'indifferenziato. La prossimità del fanciullo alla natura non indica più, come in passato, la condizione di un essere ancora "non formato", bensì quello di una creatura ancora "non corrotta". Quanto più la società appare grigia, disumana e urbanizzata, tanto più l'infanzia è vista come un giardino, contenente dentro il suo recinto sicuro un modo di vita vicina allo "stato di natura" in cui si preservano le virtù primitive dell'umanità.²

Il moderno investimento sul futuro e la nostalgia delle origini della vita collettiva e individuale appaiono strettamente intrecciati nel celebre "romanzo pedagogico" di Rousseau, pietra miliare della nuova concezione dell'infanzia³. L'*Émile* (1762) offriva un modello pedagogico rivoluzionario, volto a condurre il bambino dallo stato di natura allo stato sociale rispettando e valorizzando la sua specifica condizione di bambino. Anziché cercare l'uomo nel bambino, scriveva Rousseau, bisogna "pensare a ciò che egli è prima di essere uomo", educandolo a imparare dall'esperienza diretta della

1 M. Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris 1985, tr. it. di A. Comba, *Il disincanto del mondo*, Einaudi, Torino 1992, pp. 259-60.

2 S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, in S. Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pacini Editore, Pisa 2012, p. 31.

3 J. J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Jean Néaulme, La Haye [Paris] 1762, tr. it. di P. Massimi, *Emilio, o, Dell'educazione*, Armando editore, Roma 1989.

natura, felicemente libero dall'imposizione di insegnamenti e regole morali: "lasciate maturare l'infanzia nei bambini [...] astenetevi dall'impartire oggi la lezione che pensate di poter rinviare senza danno a domani"⁴. Questa insistenza sulla specificità dell'infanzia, che ha "un modo di vedere, di pensare, di sentire che le è proprio"⁵, fonda qui il paradigma di una radicale diversità che separa l'infanzia dall'età adulta, all'interno del quale essa diventa la stagione più bella della vita, per sempre ricordata e rimpianta:

Amate l'infanzia, favoritene i giochi, gli svaghi, l'amabile istinto. A chi di voi non è mai capitato di rimpiangere un'età in cui le labbra sono sempre pronte al riso e il cuore sempre sereno? Perché volete privare questi teneri innocenti del godimento di un tempo tanto effimero e fugace, di un bene tanto prezioso di cui non potranno certo abusare? Perché volete colmare di amarezza e di dolore questi primi anni così rapidi che non torneranno per loro più di quanto possiate riviverli voi?⁶

Negli stessi decenni l'infanzia acquisisce un ruolo del tutto inedito all'interno del racconto autobiografico, e anche qui è nell'opera di Rousseau che essa appare allo stesso tempo come il segno di una moderna concezione dello sviluppo storico dell'Io e come una figura simbolica della nostalgia di un'età dell'oro perduta. Come mostra ancora Sergio Zatti, è infatti a partire dalle *Confessioni* (1782)⁷ che l'infanzia, fino ad allora raccontata soltanto in maniera frammentaria, assume una rilevanza biografica fondamentale, dando vita a un racconto autonomo "che chiude la parabola dell'Io bambino circoscrivendo, insieme con un segmento autonomo della vita, una forma autonoma di *récit*"⁸. A partire da qui, "lo spazio e l'importanza accordati al *récit d'enfance* misurano il grado di interiorità della memorialistica dell'Io", dove l'infanzia diventa "la scena fondatrice di ogni conoscenza di sé"⁹. Nel moderno sviluppo del "racconto d'in-

4 Cit. in H. Cunningham, *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Routledge, Abingdon, tr. it *Storia dell'infanzia. XVI-XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 80.

5 *Ibid.*

6 *Id.*, p. 81.

7 J. J. Rousseau, *Les Confessions*, Chez Sanson et Compagnie, Launette Aux Deux Ponts 1782, tr. it. di F. Filippini, *Le Confessioni*, Rizzoli, Milano 1997.

8 S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 28.

9 *Ibid.*

fanzia” l’autonomia di questo segmento biografico è segnata da una “catastrofe”, che lo separa dal resto della narrazione determinando “la fine dell’innocenza, e conseguentemente l’ingresso traumatico nella sfera della morale e della storia”¹⁰.

Ebbe così termine la serenità della mia vita infantile. Da quel momento cessai di godere una felicità pura, e ancora oggi sento che il ricordo degli incanti della mia infanzia si arresta là. Restammo a Bossey per qualche mese ancora. Vi fummo come ci viene rappresentato il primo uomo ancora nel paradiso terrestre ma che ha cessato di goderne.¹¹

Esplicitamente assimilata da Rousseau alla Caduta, la fine dell’infanzia proietta dietro di sé l’immagine idillica di un giardino dell’Eden perduto che nello sviluppo successivo del racconto d’infanzia autobiografico diventerà sempre più rilevante, trasformando il senso stesso del ricordo: non più proiettato in avanti, verso il futuro che la storia dell’Io costruisce, ma rivolto all’indietro, verso un’origine e una felicità irrimediabilmente perdute.

A metà del XIX secolo si era ormai imposta nelle classi medie europee e nordamericane una vera e propria ideologia dell’infanzia, che trova una delle sue più notevoli attestazioni nello sviluppo massiccio, soprattutto in Inghilterra, di una letteratura specificamente rivolta a un pubblico di bambini, all’interno della quale si elabora un modello narrativo nuovo, veicolato da un impressionante numero di romanzi che hanno acquisito lo statuto di veri e propri classici per l’infanzia. Si tratta, in questi romanzi, di raccontare ai bambini come si cresce. Non più, come nelle favole antiche o nella letteratura didattica tradizionalmente destinata all’infanzia, tramite un esplicito insegnamento morale, ma attraverso un’avventura che trasporta il protagonista bambino fuori dal suo mondo quotidiano, forzandolo a rimettere in discussione le strutture di riferimento familiari e la sua stessa individualità. Questo tipo di racconti offre il primo sviluppo di un più vasto e duraturo modello narrativo che chiamiamo qui “racconto d’iniziazione”, destinato ad uscire dall’ambito specifico della letteratura per l’infanzia, penetrando nel corso del XX

10 Id., p. 48.

11 J. J. Rousseau, *Le Confessioni*, cit. in Id., p. 49.

secolo entro il canone della “grande” letteratura ed espandendosi poi ad ogni livello e modalità della pratica narrativa.

I romanzi per l'infanzia sono fondati su un delicato e spesso problematico rapporto fra il destinatario bambino e l'istanza autoriale e narrante adulta. Una relazione, questa, che Jacqueline Rose definiva addirittura “impossibile”, nella misura in cui tende a offrire al bambino, destinatario e oggetto della rappresentazione, un'immagine di sé costruita attraverso il desiderio e l'idealizzazione adulta¹². La narrazione che questi romanzi offrono ai lettori bambini è in effetti per molti versi simile a quella del racconto d'infanzia autobiografico, le cui modalità sono del resto spesso direttamente integrate attraverso l'implicita presenza nostalgica dell'autore a cui dà voce il narratore adulto. Destinata a un pubblico di bambini, l'avventura iniziatica è però volta a re-incantare quello che nel racconto autobiografico era l'ingresso traumatico dell'Io nel mondo della storia, e proprio in questo re-incantamento risiede la fascinazione che questo tipo di racconti esercitano anche sui lettori adulti. Come raccontare, allora, un percorso di crescita che deve condurre l'eroe fuori dal mondo protetto dell'infanzia senza scontrarsi con l'ostacolo della Caduta e del disincanto? La soluzione offerta dalla letteratura per l'infanzia è di chiudere il racconto nel momento in cui, dopo aver trasportato l'eroe attraverso una serie di “prove” iniziatiche che costruiscono la morte dell'Io bambino, l'avventura finisce e l'eroe simbolicamente rinasce, pronto a varcare i cancelli di un giardino d'infanzia al di là del quale lo spazio della Caduta rimane radicalmente eluso, riassorbendo il senso tragico del divenire umano all'interno di un mondo sospeso in una condizione magica di immutabilità e, in definitiva, rassicurantemente sottratto all'orizzonte della morte. Negli sviluppi successivi del racconto d'iniziazione, l'infanzia degli eroi si aprirà fino a comprendere anche l'adolescenza, e l'universo della Caduta diventerà parte integrante del racconto. Anche qui, tuttavia, la fine dell'avventura continuerà a segnare sistematicamente la fine di un percorso di crescita che in ogni modo rifiuta di varcare lo spazio liminale che

12 J. Rose, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*, Macmillan Press, London 1994.

separa l'età adulta da un "prima" dell'innocenza, tragicamente conservato all'interno di una nuova dialettica¹³.

2. Formazione e iniziazione

In ambito angloamericano il racconto romanzesco di un percorso di crescita viene comunemente chiamato "*coming-of-age story*", utilizzando un termine mutuato dagli studi antropologi sui riti d'iniziazione che segnano il passaggio verso l'età adulta. In Italia invece, e più generalmente fuori dall'area angloamericana, la nozione di "racconto d'iniziazione" non sembra aver trovato una collocazione chiara entro il sistema dei generi narrativi ed è ancora troppo spesso confusa con quella di racconto di "formazione", assimilando così impropriamente due modelli narrativi interamente diversi, tanto per la loro forma quanto per il loro significato simbolico, storico e culturale¹⁴. Per comprendere la specificità di quello che chiamiamo qui "racconto d'iniziazione" conviene dunque innanzi tutto distinguerlo da ciò che è stato il romanzo di formazione, o *Bildungsroman*.

Come il racconto d'iniziazione, anche il romanzo di formazione è un prodotto della grande frattura moderna che fra Sette e Ottocento cambiò il volto delle società e delle culture occidentali e di cui rappresenta anzi, secondo Franco Moretti, la "forma simbolica". Con il declinare delle vecchie società di *status*, scrive Moretti,

l'"apprendistato" non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale [...]. Esplorazione necessaria perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta. Esplorazione desiderata: perché quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un'*interiorità* non solo più ampia che in passato, ma soprattutto [...] insoddisfatta e irrequieta.¹⁵

13 Cfr. cap. IV.

14 Cfr. K. Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, pp. 2-4.

15 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 4-5.

Romanzo di formazione come “forma simbolica” della modernità, dunque: “un particolare contenuto spirituale [qui: una certa immagine della modernità] viene connesso ad un concreto segno sensibile [qui: la gioventù] e intimamente identificato con questo”¹⁶.

Narrativamente, l'universo in cui si muovono i giovani eroi del romanzo di formazione è quello del grande romanzo borghese, fondato su quel realismo che Auerbach definiva l’“imitazione seria del quotidiano” e che, come scrive altrove Moretti, “disincanta” il racconto trasformandolo in una “passione calma”, dove la normalità diventa “articolata, varia, interessante”, inventando “il senso e il gusto tipicamente moderni della ‘vita quotidiana’, della ‘normale amministrazione’”¹⁷. Questa costruzione simbolica si traduce in una prevalenza di quegli episodi che la narratologia chiama “catalisi” o “satelliti”: episodi subordinati, riempitivi che non modificano in maniera sostanziale il percorso narrativo, ma che diventano qui così ricchi di possibilità da “risvegliare” il quotidiano, rendendolo straordinariamente vivo¹⁸. Il risultato è un universo narrativo dove “l’evento iniziale può ben esser insignificante, ma il sistema entro cui si verifica [...] è così ricco di variabili da ingigantirne gli effetti ogni limite”, dove “il senso è sparpagliato in cento momenti diversi”, “sempre precario, sempre insoddisfacente e mischiato all’indifferenza del mondo; ma anche sempre tenacemente presente”¹⁹. Nel romanzo di formazione, questi episodi corrispondono alle mille “occasioni” che si offrono ai giovani eroi e che essi possono, di volta in volta, scegliere di trasformare in svolte determinanti del loro percorso: occasioni offerte “dallo sfondo sociale al libero sviluppo del soggetto”, che vengono a “liberare una parola chiave della modernità – ‘esperienza’ – dalla sua prigionia metafisica”²⁰. Il realismo del romanzo borghese, sottolinea Moretti, va infatti inteso anche come centralità del “principio di realtà”: in questo universo, fare i conti con la realtà non è una semplice necessità, ma diventa davvero un “principio”, un valore intorno al quale si costruisce la soggettività.

16 Id., p. 5.

17 F. Moretti, *Il secolo serio*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, Einaudi, Torino 2001, pp. 702, 707.

18 Id., p. 702.

19 Id., pp. 702-3.

20 F. Moretti, “Un’inutile nostalgia di me stesso”. *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*, in *Il romanzo di formazione*, cit., p. 261.

vità degli eroi che con le esigenze del mondo imparano a venire a patti, non solo accettandole ma interiorizzandole, legittimando il sistema sociale *dentro* di sé²¹.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, il racconto d'iniziazione offre una costruzione simbolica e narrativa interamente diversa, che rende conto di una diversa immagine della modernità, concepita come il processo per molti versi alienante descritto da Weber e da Freud²². "Concreto segno sensibile" di questa forma narrativa è l'infanzia, che come abbiamo visto più sopra diventa una delle figure chiave della nostalgia di un mondo delle origini ricco di senso e di qualità perdute. Intorno a questa immagine dell'infanzia si costruisce il racconto di un percorso di crescita capace di accogliere dentro la sua rappresentazione tutta una serie di aspetti che la forma del romanzo di formazione non poteva includere e che rivendicavano in maniera sempre più pressante una loro espressione simbolica.

La storia politico-sociale non esercita sull'evoluzione letteraria solo un'influenza creativa: distrugge anche. Come rende necessarie alcune forme, così altre ne dichiara impossibili, ed è appunto questo che la guerra mondiale fa con il romanzo di formazione. O forse, più esattamente, la guerra è stata l'atto conclusivo di un processo già in corso: l'apocalittico colpo di grazia a un genere letterario che, al volger del secolo, aveva già i giorni contati.²³

Fra le ragioni che spiegano il progressivo declino del romanzo di formazione, Moretti indica innanzi tutto l'irrigidimento delle istituzioni, che viene a limitare lo spazio della cosiddetta società civile, dei vincoli spontanei e concreti dove l'esercizio dell'autorità s'incardina alle articolazioni della vita quotidiana e diventa naturale e inavvertibile. Era questo lo spazio privilegiato del percorso di formazione, fondato su una personalizzazione dei rapporti sociali che offriva agli eroi un confortevole microcosmo allargato entro il quale liberamente sperimentare. La progressiva limitazione di questo spa-

21 F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., p. 711.

22 M. Weber, *Wissenschaft als Beruf*, cit.; S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in *Gesammelte Werke*, vol. XIV, Fischer, Frankfurt am Main 1948, tr. it. di E. Ganni, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Einaudi, Torino 2010.

23 F. Moretti, *Un'inutile nostalgia di me stesso*, cit., pp. 257-8.

zio, spiega Moretti, rivela le istituzioni in quanto espressioni di un potere astratto e meccanico, assolutamente indifferente alle necessità soggettive e incline a tramutarsi in violenza ed arbitrio, e concepire il processo di socializzazione come un felice compromesso fra le esigenze della personalità individuale e quelle del mondo diviene dunque sempre più difficile:

Così le occasioni si trasformano in incidenti: nuclei non più prodotti *dall'eroe* come altrettante svolte del suo libero maturare – ma *contro* di lui da un mondo del tutto indifferente al suo sviluppo soggettivo. [...] “Traumi” insomma, metafora che per l'*Oxford English Dictionary* si cristallizza nel 1916. In antitesi all'esperienza, nel trauma il mondo esterno è troppo forte per il soggetto – troppo violento [...]. E via via che il processo di socializzazione diventa più violento, la regressione diventa più acuta: con tante probabilità di venire ferito, è del tutto ragionevole che l'individuo si faccia, per dir così, sempre più piccolo.²⁴

Moretti non sta parlando qui del racconto d'iniziazione, ma questa descrizione di una rappresentazione del percorso di crescita come processo traumatico appare particolarmente pregnante per definire la forma e il significato di questo specifico modello narrativo, dove i traumi simbolicamente incarnati negli episodi nucleo corrispondono alle “prove” che, come nella struttura del rito di passaggio, danno forma al percorso dell'avventura, intesa come esperienza unica e irripetibile che si produce a partire da una rottura netta e improvvisa – traumatica, appunto – rispetto all'orizzonte familiare della vita quotidiana. Questo tipo di rappresentazione trova i suoi modelli all'interno di schemi narrativi arcaici, come quello della fiaba, emanazione di un mondo “superato” dalla modernità²⁵, dove ogni aspetto dell'esperienza era

24 Id., p. 262.

25 Cf. F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982. Coiniata da Francesco Orlando, l'espressione “ritorno del superato” fa riferimento al saggio freudiano sul “perturbante” (*Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, vol. XII, Fischer, Frankfurt am Main 1947), dove l'uso del termine rimozione viene esteso alle credenze infantili e primitive. “Le primitive credenze relative alle opposizioni fra animato e inanimato, fra mortalità e al di là della morte ecc, non sono mai state dimenticate e tanto meno rimosse lungo l'evoluzione individuale da bambino ad adulto, come non lo sono state lungo l'evoluzione sociale dalla magia animistica alla civiltà scientifica: sono state

incardinato nella ripetizione di un'origine sacra capace di dare un senso all'insieme della vita umana, di cui il rito assicurava l'efficacia simbolica.

“Quando gli dei abbandonano il mondo e le religioni cessano di significare la loro alterità”, scrive Gauchet,

è il mondo stesso che comincia ad apparirci altro, a rivelare una profondità immaginativa che diventa l'oggetto di una ricerca speciale, dotata del suo fine in se stessa, e che rimanda soltanto a se stessa. Il fatto è, semplicemente, che l'apprensione immaginativa del reale che costituiva il supporto antropologico dell'attività religiosa si mette a funzionare per conto suo, indipendentemente dagli antichi contenuti che la canalizzavano. Ciò che era soltanto mezzo nell'ambito d'una comprensione generale dell'ordine delle cose diventa scopo di per sé. Compare così un'attività autonoma d'esplorazione del sensibile in tutta la serie dei suoi registri e in tutta la varietà delle sue modulazioni. Al centro del suo spiegamento, una ricerca ossessiva e multiforme dell'incrinatura del quotidiano, della trascendenza interna delle apparenze, della manifestazione del mondo come altro da sé stesso [...].²⁶

Nelle moderne società disincantate, dove nessun tipo di azione o di narrazione è in grado di riprodurre la sicura pienezza di senso offerta dal legame organico e codificato delle società tradizionali con la dimensione sacra, l'“incrinatura del quotidiano” offerta dall'avventura e mutuata dalla struttura del rito e della fiaba permette di re-incantare l'esperienza, integrando all'interno del racconto del processo di crescita l'alterità nascosta nelle profondità dell'Io e del mondo. Così, la presenza dell'oscuro deposito di materiali inconsci che fonda la determinazione del soggetto in una parte di sé che esso ignora si traduce nella “prova” dell'avventura iniziatica, espressione fiabesca del trauma che segna il percorso di crescita. Contenuta entro la struttura stabile e coerente dell'avventura, la presenza del trauma non va mai però a intaccare radicalmente le strutture della narrazione tradizionale, adempiendo così a quella che era una delle funzioni essenziali del rito: esprimere e contenere il trauma del passaggio verso l'età adulta. Rispetto alla costruzione offerta dal romanzo di formazione, dove il senso si elaborava attraverso la

piuttosto ‘superate’”, scrive Orlando, identificando questo “superamento razionale di credenze arcaiche” con il processo dell'Illuminismo (p. 16).

26 M. Gauchet, *Il disincanto del mondo*, cit., pp. 298-9.

progressiva acquisizione della conoscenza del mondo e dell'adeguamento che essa implica, il modello epistemologico del racconto d'iniziazione, elaboratosi a partire dalle strutture arcaiche del rito e della fiaba, si fonda anch'esso sui nuclei narrativi, destinati a offrire l'improvvisa manifestazione sensibile di un significato normalmente sottratto alla comprensione, vere e proprie epifanie che vengono a illuminare il traumatico percorso di crescita. Avulso dalla funzione sociale assolta dal rito nelle società tradizionali, il percorso di crescita narrato dal racconto d'iniziazione è tuttavia un processo necessariamente incompleto: incapace, come abbiamo detto, di portare davvero i suoi eroi *dentro* l'età adulta, ma soltanto appena oltre il limite che simbolicamente segna la fine dell'infanzia (e, più tardi, dell'adolescenza), all'interno di un percorso che durante il Novecento si fa sempre più incerto. È proprio nell'aspirazione moderna, mai pienamente soddisfatta, a dare senso a un momento cruciale della vita (e attraverso di esso all'esistenza tutta intera) che risiedono le ragioni della straordinaria efficacia di questo modello narrativo, durevolmente radicato nella pratica narrativa e nell'immaginario.

3. *Cuore di tenebra*

Publicato per la prima volta a puntate nel 1899, *Cuore di tenebra*²⁷ rappresenta un punto di svolta essenziale rispetto al modello del romanzo di formazione. L'eroe della celebre novella di Conrad è ancora il giovane uomo del *Bildungsroman* tradizionale, ma il suo percorso di maturazione ha perso i tratti distintivi di quel modello narrativo e si elabora invece secondo le modalità di un percorso iniziatico, costruendo un testo di riferimento essenziale per lo sviluppo novecentesco del racconto del passaggio verso l'età adulta, a cui offrirà un'inesauribile riserva di archetipi e sul quale vale dunque la pena di soffermarsi.

L'avventura africana di Conrad fa esplicitamente riferimento al contemporaneo universo della letteratura per ragazzi, e più particolarmente alle convenzioni del romanzo d'avventura, un genere

27 J. Conrad, *Heart of Darkness*, "Blackwood's Magazine", Edinburgh, London 1899, tr. it. di A. Rossi e G. Sertoli, *Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 1999.

narrativo che in quei decenni era stato in Inghilterra uno dei veicoli essenziali per la costruzione del soggetto coloniale. Dall'interno stesso di questo genere, la novella ne rovescia però i presupposti ideologici e il linguaggio²⁸, trasformando la tradizionale avventura esotica in un profondo e doloroso percorso esistenziale. “La natura della mia scrittura”, scriveva Conrad a Richard Curle, “corre il rischio di essere oscurata da quella del mio materiale narrativo”²⁹, e *Cuore di tenebra* apparve in effetti a molti lettori contemporanei semplicemente come un romanzo d'avventura poco riuscito, non “vigoroso, diretto ed efficace come i racconti di Kipling”, né “chiaro e fresco come quelli di Stevenson”³⁰.

Del vecchio modello del romanzo di formazione rimane qui, insieme alla gioventù del protagonista, il racconto della maturità retrospettiva, che si fa però incerto, elusivo e fluttuante, segnato da una lotta costante ingaggiata con il proprio linguaggio, di cui vengono a più riprese indicati i limiti attraverso il ripetuto richiamo a un linguaggio “altro”, fatto “di parole udite in sogno, di frasi pronunciate nell'incubo”³¹. Un racconto dove, come nota Paul Coates, gli aggettivi si moltiplicano, enfaticamente vaghi, nel tentativo di riprodurre fenomenologicamente qualcosa di ignoto che si offre allo sguardo soltanto attraverso la superficie³², sotto la quale si apre lo spazio di un'esperienza che può essere raccontata soltanto sulla soglia della coscienza. È una lingua nuova questa, tanto rispetto al romanzo di formazione di cui va radicalmente ad intaccare il racconto dell'autocoscienza, quanto rispetto al racconto d'iniziazione sviluppatosi fino ad allora nell'ambito ristretto della letteratura per ragazzi. Legati all'interno della tradizionale struttura spazio-temporale del viaggio, gli episodi del racconto si susseguono qui come in “un pellegrinaggio attraverso un repertorio di soggetti da incubo”³³,

28 Cfr. A. White, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

29 G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad: Life and Letters*, Doubleday, Page & Co., New York 1927, vol. II, p. 316.

30 Cit. in N. Sherry (a cura di), *Conrad: The Critical Heritage*, Routledge, Abingdon 1973, p. 142.

31 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, cit. p. 209.

32 P. Coates, *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-romantic Fiction*, Macmillan Press, London 1988.

33 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, cit. p. 41.

dove i segni della presenza coloniale prima e l'esperienza diretta della *wilderness* poi, sono altrettanti nuclei narrativi che danno forma all'esperienza dell'eroe: traumi che provocano un senso di irrealtà e di distacco dal mondo che lo circonda, attraverso il quale la coscienza si svuota, purificandosi di tutte le menzogne e le illusioni della civiltà. È un percorso che, anziché condurre verso la costruzione dell'Io, porta al suo annullamento, attraverso il quale l'eroe deve passare per poter rinascere, dotato di una più complessa e profonda conoscenza di sé. Questa escursione necessaria nella notte oscura della coscienza, sulla soglia di un'invisibile, rivela tutte le potenzialità narrative del nuovo modello narrativo d'iniziazione³⁴.

Su uno yacht ancorato nell'estuario del Tamigi, Marlow racconta a un piccolo gruppo di amici, designati simbolicamente attraverso il ruolo sociale assegnato dalle loro professioni (il Direttore, l'Avvocato, il Ragioniere), la storia di un viaggio in Africa fatto in gioven-

34 Nel saggio sulla crisi del romanzo di formazione (*"Un'inutile nostalgia di me stesso"*, cit.), Moretti spiega che il "problema insolubile" che si pose a questa forma consolidata fu l'irruzione del trauma nella struttura narrativa. Di fronte ad essa, spiega, si elabora il "tardo romanzo formazione", che a un estremo comprende il "lungo Ottocento" di quei racconti che trasformano e annullano la forza destrutturante del trauma, e all'altro estremo vede svilupparsi il "modernismo-a-venire" di Rilke, di Kafka e del Joyce del *Ritratto dell'artista da giovane*, "mosaici instabili e incompiuti", "strutture ormai squilibrate e vacillanti", romanzi che furono "costretti al modernismo dal fallimento con la forma precedente" (p. 271). Da questo modello di sviluppo bipartito tracciato da Moretti, che guarda esclusivamente alla "grande" letteratura, rimane del tutto esclusa l'elaborazione del racconto d'iniziazione, che trova le sue origini in un genere minore come la letteratura per l'infanzia e che invece di annullare o tentare di inglobare il trauma nel vecchio modello del romanzo di formazione gli offre una rappresentazione simbolica all'interno di una struttura interamente diversa. Significativa appare in questo senso la scelta operata da Moretti di un'altra novella di Conrad, *Gioventù* (1898), come esempio rappresentativo del "lungo Ottocento" del romanzo di formazione. In *Gioventù*, scrive Moretti, nessuna difficoltà del linguaggio viene a segnalare l'esperienza del trauma: "le parole giuste [qui] non mancano mai", e i traumi sono trasformati in ricordi istantanei, ordinati come altrettante esperienze vissute entro la memoria volontaria del racconto della maturità retrospettiva (p. 266). Tuttavia, se anziché a *Gioventù* guardiamo invece a quell'altra, assai più celebre e riuscita novella di Conrad che è *Cuore di tenebra*, la prospettiva cambia e il racconto d'iniziazione si definisce non solo come una svolta determinante nella rappresentazione del percorso di crescita, ma anche come un'assai più duratura alternativa al romanzo di formazione di quella offerta dal modernismo.

tù come capitano di un'imbarcazione fluviale appartenente a una compagnia commerciale belga. La retorica dell'ideologia coloniale è fin dall'inizio destabilizzata dalla complessa rete simbolica della luce e delle tenebre messa in atto da un primo narratore, che emerge anonimo dal gruppo di amici riuniti sullo yacht e introduce il racconto di Marlow. Dietro di loro, la grande capitale del mondo moderno, la "mostruosa città"³⁵, è immediatamente segnata da "un'oscurità funerea"³⁶, mentre dall'altra parte lo spazio ancora luminoso del fiume si apre verso il largo. Man mano che scende il crepuscolo, l'estuario s'illumina, nelle parole del primo narratore, della luce della memoria della grande avventura coloniale che da lì è partita, conducendo "gli eroici cavalieri erranti del mare", "portatori di una scintilla del fuoco sacro", "verso il mistero di una terra ignota"³⁷. "E pensare che anche questo," disse all'improvviso Marlow, "è stato uno dei luoghi tenebrosi della terra!"³⁸: le prime parole pronunciate da Marlow vengono immediatamente ad oscurare la luce della civiltà evocata dal primo narratore, aprendo il racconto che andrà a ribaltare la retorica del "cuore di tenebra" africano nel disvelamento del cuore di tenebra della civiltà stessa.

Seduto a gambe incrociate nel crepuscolo come "un Buddha predicante"³⁹, il Marlow narratore è subito rinviato alla figura del "risvegliato" (inteso anche come l'"illuminato")⁴⁰, che attraverso l'avventura giovanile che sta per raccontare ha compiuto un percorso interiore di rinascita, designando così immediatamente la sua parola come un discorso capace di veicolare un'area di significati che trascende la concreta realtà sensibile dell'esperienza, illuminandola di una luce nuova. Giunto "al punto estremo della navigazione", "al culmine della mia esperienza", qualcosa "mi sembrò gettare una certa luce su tutto ciò che mi stava intorno – e dentro i miei pensieri", annuncia subito Marlow ai suoi ascoltatori: "Fu qualcosa

35 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, cit. p. 9.

36 Id., p. 2.

37 Id., pp.7-9.

38 Id., p. 9.

39 Id., p. 15.

40 "Buddha" è il participio passato del sanscrito *budh*, "prendere conoscenza", "svegliarsi", e significa quindi "risvegliato", in riferimento al passaggio della coscienza dalla condizione di sonno a quella di piena realizzazione.

di abbastanza cupo⁴¹. Privato della fede in un qualsiasi principio superiore, il raggio di tenebra della rivelazione offerta dal racconto di Marlow – “un Buddha predicante”, ma “in abiti europei, e senza fiore di loto⁴² – non è “niente di straordinario, [...] e nemmeno di molto chiaro”: una luce interamente umana, necessariamente incerta e limitata, ma comunque una luce – “No, non molto chiaro. Ma fu come se gettasse una certa luce⁴³”.

Al suo arrivo sulla costa africana, la prima percezione di Marlow è quella dei segni minuscoli e insignificanti della presenza coloniale, sperduta in “una immensità selvaggia dimenticata da Dio⁴⁴: “chiazze grigio-biancastre, pigiate a grappolo entro la bianca risacca, forse con una bandiera sventolante al di sopra – stabilimenti coloniali vecchi di secoli, eppure non più grossi di capocchie di spillo sull’intatta distesa di quello sfondo immenso⁴⁵. Sullo sfondo della radicale alterità della natura africana, i segni della civiltà si trasformano in una superficie opaca che sembrava “escludermi dalla verità delle cose, lasciandomi nell’angoscia di una lugubre e assurda allucinazione”, e la grande avventura coloniale diventa una “sordida farsa recitata dinanzi a un sinistro scenario⁴⁶. *Topos* della retorica esotica, l’“immensità selvaggia” che fa da sfondo alla farsa della civiltà ingloba qui tradizionalmente natura e cultura nell’ambito semantico di una *wilderness* che identifica l’altro da sé in un universo puramente pulsionale. La funzione e il significato di questa immagine convenzionale dell’alterità esotica sono tuttavia immediatamente disinnescati dal diverso tipo di relazione che il racconto istituisce con il polo opposto della civiltà. È infatti proprio la *wilderness* a rivelare la sordida assurdità coloniale e, viceversa, attraverso il confronto con l’opacità di senso della realtà coloniale è la *wilderness* stessa a caricarsi di un senso nuovo – “qualcosa che aveva la sua ragion d’essere e il suo significato”, per quanto enigmatico esso sia, qualcosa che non aveva “bisogno di pretesti per trovarsi in quei luoghi” e la cui visione riesce puntualmente

41 Id., p. 17.

42 Id., p. 15.

43 Id., p. 17.

44 Id., p. 37.

45 Id., p. 35.

46 Id., p. 37.

a restituire Marlow “a un mondo di fatti positivi”⁴⁷. Comincia qui quel processo di rovesciamento dell’ideologia coloniale che andrà progressivamente a svuotare l’alterità africana dei suoi significati tradizionali, trasformandola prima nella manifestazione di un senso impenetrabile, riconoscendola poi come illusoria proiezione della pulsione sull’altro da sé e infine restituendola una volta per tutte al *blank space* dello spazio inconoscibile che la segnalava sulle carte geografiche prima che si riempissero dei colori degli imperi coloniali.

La prima parte del percorso di Marlow lo porta attraverso quella che si è immediatamente annunciata come la farsa assurda della civiltà coloniale, in un “tetro pellegrinaggio”⁴⁸ attraverso le stazioni commerciali della Compagnia. Segno dominante di questo universo è il suo vuoto, che s’incarna innanzi tutto in una serie di oggetti desueti, relitti della civiltà che testimoniano concretamente della sua sterile nocività – una nave francese con la bandiera che “pendeva flaccida come uno straccio”, “incomprensibile, a far fuoco su un continente”⁴⁹; una caldaia sprofondata nell’erba; un vagoncino ferroviario capovolto, che sembrava morto “come la carcassa di un animale”⁵⁰. Anche i numerosi agenti incontrati da Marlow nello sfacelo delle successive stazioni coloniali sono, tutti, “uomini vuoti”. Uomini senza visceri, come si vanta di essere il direttore della Stazione centrale, un “Mefistofele di cartapesta” che dentro di sé non ha altro che “un mucchietto di sporcizia, forse”⁵¹, uomini che non producono nulla e non credono in nulla – “irreali anch’essi non meno di tutto il resto: delle pretese filantropiche per l’intera faccenda, dei loro discorsi, della loro amministrazione, del loro sfoggio di attività”⁵². L’unica cosa reale in quelle stazioni sembra essere il desiderio dell’avorio, il feticcio del profitto coloniale il cui nome echeggia dappertutto, sussurrato, sospirato.

Nella carcassa vuota della civiltà appare però improvvisamente qualcosa che offre una prima, folgorante epifania di senso. Nell’interno del continente, apprende Marlow, a capo di una sperduta

47 *Ibid.*

48 *Id.*, p. 41.

49 *Id.*, p. 39.

50 *Id.*, p. 43.

51 *Id.*, p. 79.

52 *Id.*, p. 73.

stazione coloniale, c'è un uomo chiamato Kurtz, che riesce a raccogliere immense quantità di avorio ed è anche un “emissario della pietà, della scienza, del progresso”⁵³, stimatissimo in Europa e oggetto d'invidia da parte degli altri agenti della Compagnia. Un giorno, sente raccontare Marlow, Kurtz era arrivato alla Stazione Centrale con una flottiglia di canoe piene d'avorio: tutti credevano che si sarebbe fermato e invece era ripartito verso l'interno, voltando deliberatamente le spalle a quel ridicolo avamposto della civiltà. “Quanto a me, mi sembrò di vedere Kurtz per la prima volta”, racconta Marlow,

Fu un'apparizione breve ma nettissima: la piroga, i quattro selvaggi alle pagaie, e quel bianco solitario che d'un tratto voltava le spalle al quartier generale, al cambio della guardia, al ricordo della patria – forse; e si dirigeva deciso verso le profondità di quell'immensità selvaggia, verso la sua vuota e desolata stazione.⁵⁴

Questa prima epifania si manifesta significativamente attraverso un'altra immagine tipica della retorica esotica – quella del bianco *gone native* che ha scelto la *wilderness*, l'altro da sé. Anche questa immagine sorta dall'interno stesso della civiltà a cui Marlow appartiene si carica qui di un significato nuovo: nel vuoto della civiltà, scegliere l'altro da sé è un'azione piena, enigmatica ma finalmente ricca della promessa di un senso. A partire da questo momento, il “pellegrinaggio” di Marlow diventa, consapevolmente ed esclusivamente, il viaggio verso Kurtz, lungo un enorme fiume che sulla carta appariva simile a “un immenso serpente srotolato, con la testa nel mare, il corpo disteso che si snodava lontano entro una regione vastissima, e la coda che si perdeva nelle profondità del continente”⁵⁵.

“Penetravamo sempre più a fondo nel cuore della tenebra”, racconta Marlow:

[...] Eravamo un pugno di uomini erranti sopra una terra preistorica, una terra che aveva l'aspetto di un pianeta sconosciuto. [...] Un'umanità preistorica ci malediva, ci implorava, ci dava il benvenuto – chi lo sa? Eravamo tagliati fuori dalla comprensione di tutto ciò che ci

53 Id., p. 77.

54 Id., p. 99.

55 Id., p. 19.

circondava [...]. Non potevamo capire, perché eravamo ormai troppo lontani, e non potevamo ricordare, perché ci stavamo inoltrando nella notte di età primordiali, di età che sono scomparse lasciando appena qualche traccia dietro di sé – e nessuna memoria.⁵⁶

Nello spazio archetipico del cuore di tenebra esotico, la *wilderness* si offre come l'immagine di tutto ciò che la civiltà occidentale è stata e non è più: "ritorno del superato"⁵⁷ che tradizionalmente giustificava la retorica del progresso occidentale e offriva all'uomo bianco, abituato "a contemplare la forma ormai doma di un mostro soggiogato", la perturbante sensazione di trovarsi "alla presenza di qualcosa di mostruoso e di libero", "che non aveva niente di terrestre"⁵⁸. Questa cosa mostruosa, che Marlow si trova ad affrontare nella seconda parte del suo viaggio, è l'esperienza di un'alterità così spaventosa e radicale da assumere l'aspetto di una forza trascendente. È qui che si opera il primo fondamentale passaggio di superamento della coscienza: nel momento stesso in cui Marlow è costretto ad abbandonare l'illusione dell'altro da sé (gli africani, i selvaggi, i cannibali), riconoscendo *dentro* di sé "per quanto esilissima, una traccia di rispondenza alla terribile schiettezza" della *wilderness*, "un vago sospetto che ci fosse in esso un significato che anche lui – lui ormai così remoto dalla notte delle età primordiali – poteva capire. [...] – una verità spogliata del suo manto temporale"⁵⁹.

Al richiamo della propria *wilderness* Marlow resiste facendo appello a quella che chiama la propria "forza innata"⁶⁰. "Sento come un richiamo in quella diabolica cagnara? E va bene: lo ascolto, lo ammetto; ma ho una voce anch'io, e nel bene e nel male è a me che spetta l'ultima parola"⁶¹: affermazione della soggettività moderna, che nella piena consapevolezza della propria alterità interiore liberatamente sceglie di far sentire la propria voce. Ma dove sta questa voce? Non nei principi morali – "acquisizioni, vestimenti, cenci graziosi che se ne volan via alla prima buona scrollata" – ma nell'arida *routine* del lavoro:

56 Id., pp. 109-111.

57 Cfr. F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 16.

58 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, cit., p. 111.

59 Id., pp. 111-113.

60 Id., p. 113.

61 *Ibid.*

Volete sapere se anch'io sia sceso a terra per urlare e ballare con quella gente? Be', no – non l'ho fatto. Per i miei nobili sentimenti, dite? Al diavolo i nobili sentimenti! Non ne avevo il tempo, ecco perché. Ero tutto affaccendato a correr qua e là con mastice e strisce di coperta per applicar fasciature ai tubi del vapore che perdevano. [...] C'era tanta verità alla superficie di quelle cose da salvare un uomo assai più saggio di me.⁶²

Svincolato dalla retorica e dall'ideologia del capitalismo, il lavoro è qui la parte buona della coscienza, quella che offre "l'occasione di scoprire sé stessi"⁶³, la propria "forza innata" appunto. Rivendicato come fondamento stesso dell'io, il lavoro ne mostra però anche tutti i limiti: illusione salvifica della coscienza, esso offre una verità di superficie che permette di distogliere lo sguardo da una "verità profonda" che rimane nascosta – "per fortuna, per fortuna"⁶⁴. Se questo basta a salvare Marlow dalla propria *wilderness*, non basta però a un percorso che deve condurlo "molto più a fondo, sotto la superficie, fuori della mia portata, al di là di ogni mia possibilità d'intervento"⁶⁵. Per questo, egli dovrà incontrare finalmente Kurtz, che al richiamo del la propria *wilderness* ha invece ceduto.

"Quell'uomo si presentava come una voce", dice Marlow: parlare con Kurtz, "proprio questo era ciò che avevo aspettato con ansia", e quando teme che non riuscirà a farlo ciò che prova è "un desolato senso di abbandono", come se "una fede mi fosse stata rapita o avessi mancato al mio destino nella vita"⁶⁶. Prima testimonianza della voce di Kurtz è un rapporto che egli ha scritto molto tempo prima per la "Società internazionale per la soppressione dei costumi selvaggi", un testo "vibrante di eloquenza"⁶⁷, pieno di fiducia nel potere benefico del progresso: "Mi fece venire in mente l'idea di un'esotica Immensità governata da un'augusta Benevolenza"⁶⁸. Alla fine del rapporto però, in una nota scritta molto più tardi con mano malferma, un'ultima frase "vi esplodeva in faccia abbagliante e tremenda come

62 *Ibid.*

63 *Id.*, p. 89.

64 *Id.*, p. 105.

65 *Id.*, p. 121.

66 *Id.*, p. 151-2.

67 *Id.*, p. 157.

68 *Id.*, p. 159.

un lampo a ciel sereno: ‘Sterminate tutti i bruti!’⁶⁹. Il rimosso di Kurtz che viene improvvisamente a illuminare l’esperienza di Marlow rivela “l’ingannevole flusso” di una voce scaturente “dal cuore di una tenebra insondabile”⁷⁰, che è la tenebra della civiltà stessa. Il rapporto tuttavia, non si riduce al disvelamento del rimosso contenuto nel poscritto: in questa prima espressione della voce di Kurtz c’è anche ciò che egli è stato prima di cedere alle proprie tenebre interiori, quella “fede disinteressata” negli ideali della propria civiltà che, come diceva Marlow all’inizio del suo racconto, è l’unica cosa che possa redimere l’impresa coloniale⁷¹. Piena di tutte le contraddizioni della civiltà a cui appartiene, la voce di Kurtz risuona dunque come una promessa di senso, un “palpitante torrente di luce”⁷² che scorre in mezzo all’“immenso chiacchiericcio” di tutte le altre voci che Marlow ha finora ascoltato, “stupido, atroce, sordido, selvaggio, o semplicemente meschino, privo di ogni senso”⁷³.

La prima immagine fisica di Kurtz è quella di un vuoto simile a quello degli altri agenti coloniali, di cui sembra essere addirittura la più compiuta incarnazione: “una inanimata immagine di morte scolpita in vecchio avorio”, con un braccio alzato in segno di comando, gli occhi spettrali e la bocca spalancata in una sinistra espressione di voracità, “come se avesse voluto inghiottire tutta l’aria, tutta la terra, tutti gli uomini che aveva dinanzi”⁷⁴. Il vuoto di Kurtz non è però quello della pulsione perennemente insoddisfatta incarnata nell’immagine dei pellegrini “imprigionati da qualche sortilegio all’interno di una palizzata cadente”⁷⁵. Al contrario. Il suo è un vuoto che indica che “qualcosa dentro gli faceva difetto – una cosa da nulla che, nel momento del bisogno, risultava irreperibile al di sotto della sua magnifica eloquenza”: la capacità di “autocontrollo nella gratificazione delle sue molte brame”⁷⁶. È in questo vuoto dell’autocontrollo costantemente riempito dei più svariati oggetti

69 *Ibid.*

70 *Id.*, p. 149.

71 *Id.*, p. 15.

72 *Id.*, p. 149.

73 *Id.*, p. 151.

74 *Id.*, p. 189.

75 *Id.*, p. 69.

76 *Id.*, p. 183.

delle sue pulsioni – “indicibili segreti”⁷⁷ e “riti innominabili”⁷⁸, razze, indigeni adoranti, teste umane impalate sul recinto che circonda la sua casa cadente – che la *wilderness* gli ha “risvegliato dentro echi fragorosi”⁷⁹.

Il Kurtz esausto e morente che Marlow riesce alla fine a sentir parlare offre allora qualcosa di più complesso di un semplice vuoto e, anche, del semplice ritorno del rimosso tradizionalmente incarnato dalla figura del bianco *gone native*: un vortice oscuro di desideri, intenzioni e concezioni contraddittorie.”Kurtz discorreva. Che voce! Che voce! Sonora e profonda fino all’ultimo”, ricorda Marlow:

I desolati spazi della sua mente esausta erano visitati da immagini evanescenti [...]. L’ombra del Kurtz originario frequentava il capezzale di quel vuoto simulacro destinato a venir presto sepolto nell’argilla della terra primordiale. Ma l’amore diabolico e l’odio soprannaturale dei misteri che essa aveva penetrato si disputavano il possesso di quell’anima sazia di emozioni primitive, avida di una fama menzognera, di distinzioni fittizie, di tutte le apparenze del successo e del potere.⁸⁰

Quello che nel vuoto della civiltà, nel “vuoto simulacro” del suo corpo morente, la voce di Kurtz rivela a Marlow è in definitiva l’immagine stessa dell’anima umana: un cuore di tenebra che diventa visibile soltanto in “quell’imponderabile momento del tempo in cui varchiamo le soglie dell’invisibile”⁸¹, in una dimensione che trascende radicalmente quella della coscienza e delle sue finzioni – “Quell’uomo – il diavolo se lo porti! – aveva preso a calci la terra mandandola in frantumi. Era solo, e davanti a lui io non sapevo se poggiavo ancora i piedi per terra o galleggiavo nell’aria”⁸².

L’ultima svolta del percorso di Marlow porta il racconto verso l’unica forma di redenzione che esso possa offrire: la capacità di vedere il proprio cuore di tenebra, e di giudicarlo. È questo che fa Kurtz subito prima di morire, in un “supremo istante di perfetta

77 Id., p. 197.

78 Id., p. 157.

79 *Ibid.*

80 Id., pp.215-17.

81 Id., p. 223.

82 Id., p. 209.

conoscenza”: “L’orrore! L’orrore!”⁸³. “Fu come se un velo si fosse squarciato”⁸⁴, dice Marlow, che riconosce in queste ultime parole pronunciate da Kurtz “un vero e proprio verdetto sulle avventure terrestri della sua anima”⁸⁵, una vittoria morale:

Aveva qualcosa da dire, lui. E la disse. E poiché ho sbirciato anch’io al di là del bordo, capisco meglio, ora, il significato di quel suo sguardo fisso che non riusciva a scorgere la fiamma di una candela ma era tanto vasto da abbracciare l’intero universo, tanto acuto da penetrare in tutti i cuori che pulsano nelle tenebre. Lui aveva tirato le somme – aveva giudicato. “L’orrore!” Sì, era un uomo notevole.⁸⁶

È questo giudizio che fa di Kurtz il “culmine” dell’esperienza di Marlow: la luce incerta che dalla soglia estrema della coscienza riesce ad abbracciare la propria oscurità. Qui, il percorso d’iniziazione di Marlow incontra quello dello stesso Kurtz, “quell’iniziato fantasma”⁸⁷ che ha vissuto tutte le illusioni e le disillusioni della civiltà ed è riuscito a giudicarle. Qui, però, i due percorsi divergono anche radicalmente, perché se Marlow ha riconosciuto la propria *wilderness*, se attraverso Kurtz ha potuto sbirciare “al di là del bordo”, a lui è stato “concesso di tirare indietro il piede esitante”⁸⁸, di non perdersi nel proprio cuore di tenebra e di restare nella luce ingannevole della coscienza. Il percorso d’iniziazione di Marlow si conclude allora con le parole che solo Kurtz poteva pronunciare, con quel giudizio sulla propria anima folle che nonostante tutto egli è riuscito a formulare. Questo giudizio, dice Marlow, era “l’espressione di una qualche fede: piena di candore, di convinzione, con una nota vibrante di ribellione nel suo sussurro, e il volto terribile di una verità intravista”⁸⁹. È questa la fede nella possibilità del giudizio morale che solo la coscienza può formulare, dopo essere stata annullata e purificata. In questa capacità di riconoscere, affrontare e giudicare un cuore di tenebra che è allo stesso tempo altro da sé e parte di sé, la coscienza trova

83 Id., p. 219.

84 *Ibid.*

85 Id., p. 221.

86 Id., p. 223.

87 Id., p. 157.

88 Id., p. 223.

89 *Ibid.*

infine una sua fondamentale funzione salvifica. Privata di qualsiasi fede in un principio superiore, la notte oscura di Marlow lo riconduce dunque inevitabilmente a sé stesso, offrendogli l'unica forma di fede possibile: quella incerta e dolorosa nella coscienza morale – “una qualche fede”, “una qualche conoscenza di sé stessi – che giunge troppo tardi”⁹⁰.

Se questa conoscenza di sé giunge troppo tardi per Kurtz, attraverso di lui essa viene però trasmessa a Marlow, che torna nella civiltà e, come scrive Giuseppe Sertoli, “accetta di vivere ‘scetticamente’ nella menzogna, testimoniando che essa è tale e che la verità sta *altrove*”⁹¹. Tornato in Europa, quell’“altrove” della coscienza sembra a Marlow impossibile da dire a chi vive “sentendosi perfettamente al sicuro [...] di fronte a un pericolo che non è in grado di comprendere”⁹². Alla fine del suo viaggio del resto, nel punto estremo della navigazione, Marlow confrontava sé stesso con la vittoria morale del giudizio pronunciato da Kurtz, e “ho dovuto scoprire, con mia umiliazione, che probabilmente non avevo nulla da dire”⁹³. È allora proprio di fronte a questo blocco della parola che il percorso di Marlow si fa racconto: nella fiducia nella capacità del linguaggio di trasmettere, nonostante tutto, la verità.

Al racconto d'iniziazione novecentesco e contemporaneo *Cuore di tenebra* ha offerto nella figura Kurtz un'immagine iconica e definitiva del male, che trascende l'ambito della coscienza e che, per poter crescere, bisogna riuscire a riconoscere come parte integrante di sé. Più di mezzo secolo dopo, la celebre testa di maiale del *Signore delle Mosche* (1954) ripeterà la lezione di Conrad:

“Che idea, pensare che la Bestia fosse qualcosa che si potesse cacciare e uccidere!” disse la testa di maiale. Per un po' la foresta e tutti gli altri posti che si potevano appena vedere risuonarono della parodia di una risata. “Lo sapevi, no?... che io sono una parte di te? Vieni

90 Id., p. 221.

91 G. Sertoli, *Introduzione*, in Id., p. XXXV.

92 Id., p. 225.

93 Id., p. 223.

vicino, vicino, vicino! Che io sono la ragione per cui non c'è niente da fare? Per cui le cose vanno come vanno?"⁹⁴

All'interno della società distopica di ragazzini immaginata da Golding, Ralph è l'unico a cui, come a Marlow, è dato di riconoscere il cuore di tenebra e di sopravvivere: alla fine del romanzo, sullo sfondo dell'isola in fiamme, il suo percorso d'iniziazione si conclude con il pianto disperato sull'"oscurità del cuore umano"⁹⁵. Insieme alla consapevolezza del cuore di tenebra, tuttavia, Ralph piange anche sulla "fine dell'innocenza"⁹⁶. Benché Golding abbia rimesso in discussione durante tutto il racconto l'immagine idealizzata del bambino naturalmente buono, mostrando come i suoi eroi siano mossi da quelle pulsioni distruttive di dominio e di violenza che li conducono a costruire una mostruosa società "selvaggia", lo sguardo infantile sul male conserva qui un margine di salvezza possibile, che trascende radicalmente la fede di Marlow nel giudizio morale e che diventa nel racconto d'iniziazione novecentesco un elemento ricorrente e determinante. Nel romanzo di Golding, accanto a Ralph anche Simon riconosce il male come parte di sé e di ogni essere umano. È a lui che si rivolge infatti il Signore delle Mosche nel passaggio citato più sopra, dove la verità del cuore di tenebra si rivela al ragazzino negli occhi socchiusi della testa di maiale, "appannati dall'infinito cinismo della vita adulta"⁹⁷. È proprio nella distanza che separa gli eroi ragazzini da quel cinismo che si situa la figura dell'innocenza elaborata dal racconto d'iniziazione a partire dalla seconda metà del XX secolo: nella capacità di chi ancora non è diventato adulto a non rassegnarsi al male. Per questo, quei racconti che non smetteranno di guardare a Conrad offriranno però, accanto alla figura del male, anche quella di un ideale del bene a cui guardare, nella consapevolezza dolorosamente raggiunta che per esso non c'è posto nel mondo. Così, nel *Signore delle mosche* il corpo massacrato di Simon, barbaramente ucciso dagli altri ragazzi nel cerchio sinistro di una danza rituale, viene accolto dal mare che lo trasporta

94 W. Golding, *Lord of the Flies*, Faber & Faber, London 1954, tr. it. di L. De Palma, *Il signore delle mosche*, Milano, Mondadori 2019, p. 165.

95 Id., p. 245.

96 *Ibid.*

97 Id., p. 165.

dolcemente verso il largo, avvolto in una luce argentea che per un attimo viene a bloccare il tempo della storia illuminando la tenebra del cuore umano che essa rivela.



C. Columbus, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Warner Bros. Pictures, Heyday Films 2001

II. L'ETÀ D'ORO

I bambini si mescolavano agli adulti, parlavano e si parlava con loro. In quelle famiglie, alla fine del diciannovesimo secolo, i bambini erano diversi dai bambini di prima o dopo. Non erano né bambole né adulti in miniatura. Non vivevano segregati nelle loro stanze, erano presenti ai pasti della famiglia, dove i loro caratteri in formazione venivano presi seriamente e seriamente discussi, a cena o durante lunghe passeggiate in campagna. Eppure, nello stesso tempo, in quel mondo i bambini avevano loro vite separate, molto indipendenti, da bambini. Vagabondavano per boschi e prati, costruivano nascondigli e si arrampicavano sugli alberi, andavano a caccia, pescavano, cavalcavano pony e biciclette, senz'altra compagnia che quella di altri bambini.

A. S. Byatt, *Il libro dei bambini*, 2009

1. Trailing clouds of glory

Il periodo a cavallo fra l'età vittoriana e quella edoardiana è noto come la “*Golden Age*” della letteratura per l'infanzia. Nel giro di qualche decennio appaiono in Inghilterra una straordinaria quantità di romanzi che diventano i grandi classici del genere, di cui fissano le convenzioni. Questo nuovo sviluppo coincide con l'elaborazione di un vero e proprio culto dell'infanzia, essa stessa figura idealizzata di una perduta età dell'oro che va a colonizzare l'immaginario nazionale. “Scortati da nubi di gloria”, come scriveva Wordsworth nell'*Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*¹ che sulla concezione ottocentesca dell'infanzia ebbe

¹ W. Wordsworth, *Ode on Intimations of Immortality from Recollections on Early Childhood*, in Id. *Poems, in Two Volumes*, Longman, Hurst, Rees, and

nel mondo anglosassone un'influenza determinante, i bambini diventano i nuovi eroi intorno a cui si sviluppa non soltanto la letteratura ad essi esplicitamente destinata ma anche un più vasto universo letterario, attraverso il quale si elabora nell'Inghilterra di quegli anni una vera e propria "invenzione" dell'infanzia, i cui schemi narrativi e simbolici sono ancora oggi profondamente radicati nel nostro immaginario.

In una celebre raccolta di racconti autobiografici intitolata proprio *The Golden Age* (1895)², Kenneth Grahame raccontava a un pubblico adulto le avventure di cinque bambini allevati in una grande casa borghese nella campagna inglese. Elaborazione letteraria dei ricordi d'infanzia dello stesso Grahame, le avventure dei bambini sono introdotte dall'evocazione di "quei giorni lontani, prima che i cancelli si chiudessero alle mie spalle"³ e dalla constatazione dell'infinita distanza che separa il mondo dei bambini dall'esistenza "del tutto priva di interessi" degli adulti, con "i loro movimenti torpidi e circoscritti e le loro abitudini convenzionali e insulse"⁴. Incarnato nelle figure degli zii, gli "Olimpii" che presidiano all'organizzazione della vita come divinità onnipotenti e remote, l'universo degli adulti appare assolutamente incapace di vedere il mondo attraverso la prospettiva dei bambini. Gli "Olimpii", racconta Grahame,

provvedevano con animo benevolo ai nostri bisogni materiali, ma per tutto il resto ci trattavano con indifferenza – un'indifferenza che, lo riconosco, derivava da una certa stupidità, ed era peggiorata dalla banale convinzione che i bambini siano soltanto bestioline. Ricordo che già in età molto tenera mi accorsi, in modo del tutto bonario, dell'esistenza di quella stupidità e del suo enorme influsso sul mondo.⁵

Creature "inadeguate e incapaci"⁶, gli adulti hanno in particolar modo la sconcertante caratteristica di privarsi di tutto ciò che a un bambino appare come il massimo piacere della vita, cose che a lui

Orms, London 1807; tr. it. di A. Righetti, *Poems – Poesia (1796-1807)*, Mursia, Milano 1997.

2 K. Grahame, *The Golden Age*, The Bodley Head, Londra 1895, tr. it. di A. Motti, *L'età d'oro*, Milano, Adelphi 2013, p. 13.

3 Id., p. 13.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Id., p. 14.

sono evidentemente vietate e a cui loro, che potrebbero concederselle, inspiegabilmente rinunciano: “Avrebbero potuto sguazzare tutto il giorno nello stagno, inseguire i polli, arrampicarsi sugli alberi con i più impeccabili vestiti della festa; erano liberi di comprare polvere pirica alla luce del sole, di sparare palle di cannone e di far esplodere mine sul prato: ma loro non se lo sognavano nemmeno”⁷. La distanza che separa il mondo degli adulti da quello dei bambini è situata da Grahame in una fondamentale differenza nella qualità dello sguardo, che rinvia direttamente alle categorie romantiche dell’immaginazione e della verità. Gli adulti sono “ciechi a tutto tranne che alle apparenze”:

Per loro il frutteto (un luogo prodigioso abitato dai folletti!) non era nient’altro che il posto dove gli alberi producevano tante mele e tante ciliegie [...]. Mai che mettessero piede nell’abettaia o nel boschetto di noccioli, e nemmeno si immaginavano le meraviglie che vi erano nascoste. Le sorgenti che alimentavano lo stagno delle anitre, misteriose quanto quelle dell’antico Nilo, non avevano nessuna magia ai loro occhi. Quel posto brulicava di prodigi, ma loro non si accorgevano degli indiani e se ne infischiarono altamente dei bisonti e dei pirati (con tanto di pistole!). Non si prendevano la briga di cercare le grotte dei predoni, né di scavare per disseppellire tesori nascosti. Ma devo ammettere che una delle loro qualità migliori era forse proprio l’abitudine di passare quasi tutto il loro tempo tappati in casa.⁸

Mediato dalla voce del narratore che ricorda la propria età dell’oro, il punto di vista adottato a partire dal *Prologo* e poi ripreso nei singoli racconti è dunque quello dei bambini, che giudica e ribalta la visione degli adulti e che ad essi si rivolge, invitandoli implicitamente a ricordare di essere stati bambini: “Per una ragione o per l’altra, pare che il sole non sia più luminoso come allora; le praterie verdi si sono ristrette, riducendosi a pochi miseri acri. [...] *Et in Arcadia ego*: sì, un tempo io vissi in Arcadia. [...] Un malinconico dubbio, un cupo sospetto mi assale. [...] Possibile che sia diventato a mia volta un Olimpio?”⁹.

7 *Ibid.*

8 *Id.*, pp. 14-15.

9 *Id.*, p. 17.

Questo tipo di impianto narrativo, fondato sull'interazione fra il punto vista infantile degli eroi e la voce di un narratore adulto, è anche alla base dei grandi classici per l'infanzia. In *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) l'avventura è inserita all'interno di una vera e propria cornice narrativa, aperta da un breve poema introduttivo.

Tutti insieme nel pomeriggio dorato
sull'acqua con agio scivoliamo,
ché ai nostri remi, pur non abilmente,
vanno remando esili braccine
e vanamente pretendon di guidare
tutto quanto il nostro vagabondare.

Ah, voi crudeli Tre! In un'ora così,
e in un tempo che sembra sognare,
chiedere una fiaba a chi di fiato manca
perfino per smuovere una piuma!
Ma a che può valere una voce sola contro tre lingue a piena gola?

[...]

Ben presto si fa un gran silenzio,
ed esse vanno con la fantasia
dietro al sogno infantile in un paese
di meraviglie nuove e acese,
a chiacchierare con bestie e uccelli,
e la storia intera quasi credono vera.

E ogni volta che si prosciuga
Tutto il pozzo della fantasia,
e stanco chi la racconta cerca
di sospenderla e tornare via,
“Il resto alla prossima volta...”,
insieme rispondon felici:
“È ora la prossima volta!”¹⁰

10 L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, Londra 1865, tr. it. di A. Serpieri, *Alice nel paese delle meraviglie*, Marsilio, Venezia 2002, p. 33.

Elaborato attraverso l'uso di un "presente lirico"¹¹, il ricordo del "pomeriggio dorato" in cui è nata la storia viene attualizzato qui all'interno di un eterno presente, dove la voce del narratore adulto risuona in perfetta armonia con lo sguardo incantato delle bambine che lo ascoltano e le categorie della temporalità lineare si annullano nel "reame alogico e temporale del desiderio"¹² – "Il resto alla prossima volta": "È ora la prossima volta!". Le ultime due stanze del poemetto vengono a richiudere questo tempo sospeso, dove passato e presente si sovrappongono e si annullano nella magia della storia narrata.

Così nacque il Paese delle Meraviglie,
e così, lentamente, uno per uno,
gli strani suoi fatti furono inventati;
e ora la storia è davvero conclusa,
e, allegro equipaggio, noi navighiamo
in pieno tramonto verso la chiusa.

Alice! Accetta questa storia infantile
E con la tua manina gentile
Ponila dove i sogni dei bambini
Son tutti intrecciati nel mistico nastro
Della Memoria, come la ghirlanda
Di fiori appassiti che il pellegrino
Ha colto in una lontana landa.¹³

Fuori dal "pomeriggio dorato", all'interno di un tempo che ha ripreso a fluire, emerge infine dal gruppo delle bambine la figura della destinataria del racconto, a cui esso viene consegnato¹⁴. Nel tempo che scorre ineluttabilmente verso l'età adulta e la morte, le meraviglie dei sogni d'infanzia resuscitate dal narratore, "pellegrino" nella "lontana landa" del ricordo, diventeranno "fiori appassiti". E tuttavia, per ritrovare "il tempo che sembra sognare" basterà

11 G. T. Wright, *The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems*, in "PMLA", 89, 3, 1974, pp. 563-79.

12 W. A. Madden, *Framing the Alices*, in "PMLA", 101, 3, 1986, p. 366.

13 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit., p. 35.

14 Com'è noto, l'Alice a cui viene consegnata la storia era Alice Liddle, una delle numerose e discusse "child friends" di Lewis Carroll.

aprire il romanzo e seguire la bambina che in sogno si muove “attraverso un paese di meraviglie nuove e accese”.

Finita l'avventura nel Paese delle Meraviglie, Alice si risveglia ritrovandosi accanto alla sorella maggiore, sulla riva del fiume dove si era addormentata, e “raccontò alla sorella, per quanto riuscì a ricordarsene, tutte queste strane Avventure che voi avete appena letto”¹⁵. La chiusura del racconto viene qui a ripetere il movimento costruito dal poemetto introduttivo. A segnare il passaggio dalla vivida realtà dell'eterno presente dell'avventura al tempo storico è qui il passaggio dal punto di vista di Alice, che si sveglia e corre a casa, a quello adulto della sorella, che rimane sulla riva del fiume e sogna lo stesso Paese delle Meraviglie in cui siamo appena stati insieme ad Alice, perfettamente consapevole però, “che sarebbe bastato riaprire gli occhi e tutto sarebbe di nuovo tornato ad essere la monotona realtà”:

l'erba avrebbe frusciato soltanto per il vento e lo stagno si sarebbe increspato solo per l'ondeggiare delle canne, le tazze da tè tintinnanti non sarebbero state altro che i campanelli tintinnanti delle pecore, e gli urli acuti della Regina nient'altro che la voce del pastorello, e lo starnutire del bambino, il grido del Grifone e tutti gli altri strani suoni sarebbero diventati (lo sapeva bene) il confuso clamore della fattoria affaccendata, mentre il muggito delle greggi lontane avrebbe preso il posto dei profondi singhiozzi della Finta Tartaruga.¹⁶

Nelle ultime righe del romanzo, il ritorno alla realtà è segnato dall'immagine, evocata dalla sorella maggiore, di un'Alice ormai adulta che “avrebbe conservato [...] il cuore semplice e innamorato della sua infanzia” e, circondata dai propri bambini, avrebbe raccontato loro “molte strane storie, forse anche [...] quel suo sogno del Paese delle Meraviglie di tanto tempo fa”, rendendo “accesi e trepidanti i *loro* occhi” attraverso “il ricordo della sua propria infanzia e dei felici giorni d'estate”¹⁷. Alter ego del narratore che nella “lontana landa” della propria infanzia è andato a raccogliere la materia del racconto, questa Alice diventata a sua volta adulta assicura la conservazione e la trasmissione

15 Id., p. 233.

16 Id., p. 235.

17 *Ibid.*

della meraviglia infantile, intrecciata “nel mistico nastro della Memoria” che le è stato consegnato. Destinataria, eroina e narratrice¹⁸, Alice rivela in questa accumulazione dei ruoli il legame fondamentale fra lo sguardo infantile e il mondo adulto che segna il modello narrativo della letteratura per l'infanzia inglese, dove per la prima volta i bambini sono diventati soggetti a cui rivolgersi e da ascoltare.

2. Romanzi-fiaba

“Ve lo immaginate un bambino che legge *Wilhelm Meister, Il rosso e il nero, Le illusioni perdute*?” scrive Franco Moretti, “Impossibile. Ma *Waverley*, e *Jane Eyre*, *David Copperfield* e *Grandi speranze* – ecco la ‘grande tradizione’ della letteratura per la tarda infanzia” che domina la narrativa dell'Ottocento inglese: romanzi che possono essere letti anche da un bambino perché sono sorretti dall’“ossatura della fiaba, più antica, più ‘adatta’ all’infanzia e da essa riconoscibile”¹⁹. “Romanzi-fiaba” dunque, che si sviluppano significativamente all'interno di un contesto culturale dove per la prima volta si saldò, intorno alla fascinazione romantica per le origini, quel nesso tra fiaba e infanzia che appare oggi così scontato. Nel 1823, Edgar Taylor traduceva in inglese le fiabe dei fratelli Grimm, adattandole per la prima volta a un pubblico infantile e aprendo contemporaneamente la strada a una diffusa operazione di recupero del folklore nazionale²⁰. Alla fine del secolo, quando le storie di

18 La trasformazione di Alice da personaggio a narratrice è stata ripetutamente accennata anche all'interno dell'avventura stessa: “Si dovrebbe scrivere un libro su di me,” dice Alice all'inizio del racconto, “si dovrebbe proprio! E quando diventerò grande, lo scriverò io” (p. 85), e la vediamo poi in effetti raccontare le sue avventure al Grifone e alla Finta Tartaruga, “a partire dal momento in cui aveva visto per la prima volta il Coniglio Bianco”, prendendo progressivamente coraggio di fronte a un pubblico che la ascolta con occhi e bocche aperte, in perfetto silenzio, esattamente come le bambine sulla barca in quel lontano pomeriggio dorato quando, raccontava il narratore, la storia fu inventata (pp. 197-199).

19 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 206.

20 L'operazione ottenne un enorme e inatteso successo, al punto che gli stessi fratelli Grimm accettarono a malincuore di pubblicare in Germania una nuova versione delle loro fiabe adattate per i bambini, che riscosse in effetti

fate e folletti avevano ormai invaso la produzione letteraria, Andrew Lang identificava il destinatario privilegiato delle sue celebri raccolte di fiabe nell’“incorrotta credulità” e nel “fresco appetito per le meraviglie”²¹ che definivano la tradizionale visione romantica dell’infanzia, offrendole però allo stesso tempo anche ai lettori adulti nelle raffinate edizioni dei *Coloured Fairy Books*, pubblicate fra il 1889 e il 1913, che andavano ad arricchire le loro biblioteche.

All’interno di questo contesto letterario, è facile comprendere il ruolo assunto da una letteratura per l’infanzia che strutturalmente ha molto in comune con il resto della produzione narrativa nazionale. Si delinea così un panorama generale dove i confini fra i racconti destinati agli adulti, ma che possono essere letti anche dai bambini, e quelli destinati ai bambini, ma che di fatto leggono anche gli adulti, si fanno sempre più incerti. Emblematica è in questo senso gran parte dell’opera di Dickens, dove l’infanzia costituisce un momento fondamentale di un percorso di crescita narrato appunto come un “romanzo-fiaba”. Buoni e cattivi, verità e menzogna, giusto e sbagliato. Non ci sono ambiguità possibili in questo universo narrativo interamente polarizzato, e quando ci sono l’intreccio si incarica invariabilmente di scioglierle perché qui, come nella fiaba, il mondo “acquista senso *solo* se è suddiviso implacabilmente tra bene e male”²². In *David Copperfield* (1850), che prende a prestito il modello della narrazione autobiografica, il racconto del segmento infantile della vita dell’eroe occupa quattordici dei sessantaquattro capitoli del romanzo. A partire dal convenzionale “primo ricordo”, e poi attraverso le prove imposte all’eroe dalle terribili angosce del patrigno, dall’esperienza della scuola, dalla morte dell’amata madre e dalla difficile vita di operaio bambino in una fabbrica di Londra, la narrazione fonde la struttura del romanzo-fiaba con quella del racconto d’infanzia autobiografico, da cui trae una sua relativa autonomia narrativa²³. Alla fine del racconto, attraverso il meccanismo

un successo ancora maggiore dell’edizione originale. Cfr. L. Tosi, *Mondi incantati e critica sociale*, in L. Tosi e A. Petrina (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna 2011.

21 Cit. in J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories* (1947), in *Tree and Leaf*, G. Allen and Unwin, London 1964, tr.it. di F. Saba Sardi, *Sulle fiabe*, in *Albero e foglia*, Bompiani, Milano 2000, p. 50.

22 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 208.

23 Sul racconto d’infanzia cfr. cap. I, pp. 17-18.

tipicamente fiabesco dell'agnizione, David recupera la felicità e lo status sociale che il malvagio patrigno gli aveva strappato e la fine dell'infanzia coincide con un ritorno alle origini che il doloroso percorso di crescita sembrava aver cancellato:

Così cominciai la mia nuova vita, con un nome nuovo e con cose tutte nuove accanto a me. Svanita, ormai, ogni incertezza, mi parve di vivere, per alcuni giorni, come in un sogno. [...] Le due cose che più distintamente mi apparvero furono queste: che la vecchia vita di Blunderstone apparteneva ormai al passato, sperduta nella nebbia di un'incommensurabile distanza, e che un sipario si era chiuso per sempre sulla mia vita alla Murdstone & Grinby. Nessuno più ha scostato quel sipario. Io solo l'ho sollevato per un momento durante questo racconto, ma l'ho fatto con mano riluttante e sono ben lieto di lasciarlo nuovamente ricadere. Il ricordo di quel periodo della mia vita è così greve di angoscia e di sofferenza mentale, così vuoto di speranza, che non ho mai avuto nemmeno il coraggio di calcolare quanto tempo abbia dovuto portare quel fardello. Un anno? Di più? Di meno? Non lo so. So soltanto che fu, e che ora non è più. L'ho rievocato in queste pagine, e qui resti.²⁴

Così termina la parte del romanzo dedicata all'infanzia, concepita essenzialmente come un percorso di ricostruzione di un equilibrio iniziale violato, a partire dal quale si può riprendere il filo traumaticamente spezzato della biografia – “*Make Another Beginning*” s'intitola significativamente il capitolo che segue la fine del racconto d'infanzia. In questi romanzi-fiaba, scrive ancora Moretti, l'esperienza infantile è un “viaggio irreale, frastornante, sterile, pericoloso”, “una rischiosa parentesi” che ci si può solo augurare “passi il più in fretta possibile, e senza troppi danni”:

Se qualcosa si apprende, in questo lasso di tempo, non è mai quel che si potrebbe essere, ma sempre e solo ciò che non si è, e non si vuole e non si deve essere. È una convenzione narrativa che Bachtin ha descritto alla perfezione – ma parlando di opere di duemila anni fa, i “romanzi greci di avventure e di prove”: “Nel tempo (di tali romanzi) l'uomo può essere soltanto assolutamente *passivo* e assolutamente *immutabile*. [...] Alla fine del romanzo [...] tutto ritorna al suo principio, tutto ritorna al suo posto [...]. Eppure uomini e cose sono passati

24 C. Dickens, *David Copperfield*, cit., Bradbury & Evans, London 1850, tr. it. di E. Picani, *David Copperfield*, Mondadori, Milano 2013, pp. 270-1.

attraverso qualcosa che, è vero, non li ha mutati, ma che perciò, per così dire, li ha confermati e verificati, stabilendo la loro identità, la loro saldezza e immutabilità [...]. Se si è rimasti “assolutamente *passivi* e assolutamente *immutabili*”; se non si è data alcuna trasformazione vincolante [...] allora si potrà tornare indietro [...]. Si potrà insomma essere finalmente *riconosciuti* per quello che si è sempre stati.²⁵

L'avventura infantile consiste qui nel “sopportare” i traumi prodotti dal mondo esterno e nel mantenere inalterate le qualità intrinseche dell'infanzia stessa, in particolare la capacità di percezione ingenua che infallibilmente si rivela essere la fonte dell'unico giudizio “vero”, in mezzo alle menzogne di un mondo nemico – “sono convinto che molti bambini in tenera età possiedano una facoltà d'osservazione straordinaria per precisione e per acume”, dice il narratore autobiografico di *David Copperfield*:

In realtà, di molti adulti che possono vantarla a ragione, penso si potrebbe dire con maggiore esattezza non che abbiano acquisita la facoltà di osservare, ma che non l'abbiano mai perduta: tanto più che spesso, come ho avuto modo di notare, tali persone conservano una freschezza, una gentilezza, una disposizione a divertirsi con un nonnulla; e io considero queste cose come preziose qualità infantili mantenute intatte nel corso degli anni.²⁶

Rispetto a questo modello, l'infanzia acquista nella letteratura ad essa specificamente destinata un ruolo simbolicamente più complesso, che nella fiaba trova la struttura di un percorso di crescita simbolicamente trasformativo. “I bambini sono chiamati a crescere”, scriveva Tolkien, “[...] a procedere lungo le tappe di un viaggio prestabilito”: al di là dell'“atteggiamento sentimentale” che ha fatto della fiaba un genere per bambini, una delle sue lezioni fondamentali “è che il pericolo, il dolore, l'ombra della morte possono impartire dignità, a volte addirittura saggezza, a giovani inesperti, infingardi ed egoisti”²⁷. Bambini viziati, capricciosi, incapaci di rinunciare alle mille possibilità offerte dal desiderio e negate dalla realtà ... Sono eroi, questi, con cui i bambini veri possono identificarsi, in genere assai meno convenzionali di quelli dei romanzi che i bambini *possono* leggere ma che

25 F. Moretti., *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 226-7.

26 C. Dickens, *David Copperfield*, cit., p. 18.

27 J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe*, cit. pp. 59-60,

non sono stati scritti apposta per loro. Eroi imperfetti, che per crescere con quelle imperfezioni devono confrontarsi. Qui, le “prove” imposte all’eroe dall’avventura non sono dunque semplicemente volte a confermarne le qualità originarie, ma acquisiscono un potere trasformativo che alla fine del percorso conduce a una sostanziale modificazione della situazione iniziale, segnando simbolicamente una nuova capacità di integrare in maniera funzionale il mondo adulto.

Come abbiamo già detto tuttavia, la letteratura per l’infanzia presuppone una relazione fra il destinatario bambino e un’istanza autoriale e narrante che in certa misura proietta sul racconto una visione adulta del bambino²⁸. In questi romanzi, la struttura trasformativa del percorso di crescita coesiste dunque con le immagini della tradizionale nostalgia dell’infanzia, dando vita a un modello narrativo fondato sull’equilibrio, delicato e spesso precario, fra i poli opposti dell’innocenza e dell’esperienza, fra il desiderio regressivo offerto al lettore adulto e la costruzione di un percorso di crescita offerto al lettore bambino²⁹. Contro i pericolosi effetti di ambivalenza che questa mescolanza può provocare agiscono le convenzioni del genere, volte a distinguere i punti di vista e a limitare chiaramente lo spazio concesso all’espressione sentimentale della presenza adulta, spesso confinata, come abbiamo visto, all’interno del paratesto che circonda l’avventura.

3. *Giardini segreti*

Il genere narrativo che oggi chiamiamo “*fantasy*” si presta in modo particolare al racconto della trasformazione dell’identità, nella misura in cui l’entrata in un mondo secondario, segnato da una sua coerenza interna interamente diversa da quella che regola il mondo della realtà quotidiana a cui appartiene l’eroe, “decontestualizza i personaggi e il loro ruolo nella società di partenza, portandoli a rapportarsi con una realtà diversa in cui devono riscoprire chi sono veramente – un percorso di autoconoscenza, da cui i protago-

28 Cfr. cap. I,

29 Cfr. U.C. Knoepfmacher, *The Balancing of Child and Adult: An Approach to Victorian Fantasies for Children*, in “Nineteenth-Century Fiction”, 37, 4, 1983, pp. 497-530.

nisti tornano cambiati”³⁰. Elaborato in età vittoriana ed edoardiana, il *fantasy* era inizialmente assimilato alla fiaba. Charles Kingsley sottotitolava il suo romanzo, *The Water-Babies* (1863), “*a fairy tale for a land-baby*”, e nel 1887 Lewis Carroll ricordava, a proposito della creazione della prima storia di Alice, “come, in un disperato tentativo di avviare qualche nuovo percorso nella tradizione favolistica, spedii la mia eroina giù a capofitto in una tana di coniglio senza la minima idea di che cosa sarebbe successo dopo”³¹. Nel quarto capitolo di *Alice nel paese delle meraviglie*, Alice riflette sulle avventure che sta vivendo: “Quando leggevo le favole, mi immaginavo che quel genere di cose non erano mai successe, e ora eccomi qui nel bel mezzo di una *favola!*”³². L’orizzonte narrativo del racconto è in effetti, fin dall’inizio, quello della fiaba, fatto di animali parlanti e di trasformazioni magiche. A differenza della fiaba tuttavia, il mondo dell’avventura è qui quello che Tolkien chiamava un “mondo secondario”, subordinato all’esistenza di un “mondo primario” realistico e quotidiano, che Alice abbandona all’inizio del racconto.

Alice cominciava a essere assai stanca di starsene seduta accanto a sua sorella sulla riva del fiume senza avere nulla da fare [...]. Così stava riflettendo nella sua testolina (al meglio che poteva perché il caldo della giornata le faceva venire un gran sonno e la stupidiva) se per il piacere di fare una collana di margherite valesse la pena alzarsi e andare a raccogliere le margherite, quando, d’improvviso, un Coniglio Bianco dagli occhi rosa le passò accanto. Non c’era niente di *tanto* sorprendente in questo; né Alice pensò che fosse *tanto* strano udire il Coniglio che diceva a sé stesso “Oh povero me! Oh povero me! Farò tardi!” (quando poi ci ripensò, le venne in mente che avrebbe dovuto meravigliarsene, ma sul momento tutto le sembrò assolutamente naturale); ma quando il Coniglio, per davvero, tirò fuori un orologio dal taschino del panciotto, lo consultò e poi riprese a correre, Alice balzò in piedi, perché si rese conto in un baleno di non aver mai visto prima un coniglio con un panciotto con taschino né con un orologio da tirarne fuori, e, bruciando dalla curiosità, gli corse dietro attraverso il campo e fece appena a tempo a vederlo saltare giù in una grossa tana di conigli

30 L. Tosi, E. Paruolo, *Alla scoperta dei mondi delle meraviglie: la fantasy vittoriana*, in L. Tosi e A. Petrina (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter*, cit., p. 177.

31 Cit. in A. Serpieri, *Introduzione*, in L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit., p. 15.

32 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit., p. 85. Il corsivo è nostro: in inglese “*fairy-tale*”, “fiaba”.

sotto la siepe. Un istante dopo, giù lo seguì Alice, senza pensare minimamente come diavolo avrebbe fatto a venirne fuori di nuovo.³³

La transizione dalla fiaba verso un universo narrativo nuovo si elabora attraverso l'atteggiamento di Alice di fronte alla comparsa del Coniglio Bianco, che riproduce ironicamente l'assenza di stupore degli eroi fiabeschi, immersi in un mondo "meraviglioso" dove tutto ciò che non risponde alle leggi della realtà viene convenzionalmente accettato come parte integrante del mondo della finzione. "Non c'era niente di *tanto* sorprendente" nel fatto che un Coniglio Bianco passasse improvvisamente accanto ad Alice, e non le appare nemmeno "*tanto* strano" che questo coniglio parli: "avrebbe dovuto meravigliarsene" ma sul momento, come all'eroina di una fiaba, "non le venne in mente". Bisogna aspettare che il coniglio tiri fuori un orologio dal taschino perché Alice balzi finalmente in piedi, davvero stupita. A questo punto, il racconto esplicita lo strappo fra il mondo primario e quello secondario, sin dall'inizio implicitamente contenuto nell'ironia della voce narrante, e Alice esce dalla fiaba assumendo i tratti di un nuovo tipo di eroina. Alice infatti, *sceglie* di seguire il coniglio nella tana sotterranea: l'avventura non è, come nella fiaba, qualcosa che le viene imposto dalle leggi di un mondo meraviglioso perfettamente plausibile, né, come nei romanzi-fiaba, una serie di peripezie che l'eroe vittima si limita a subire, ma il risultato di una libera scelta. Questa scelta è a sua volta la conseguenza di una serie di caratteristiche che definiscono la personalità individuale di un'eroina che non ha più nulla a che vedere con le tipologie fisse della fiaba e del romanzo-fiaba: Alice corre dietro al coniglio perché è una bambina particolarmente curiosa e impulsiva, che abbandona senza esitazioni il rassicurante e noioso mondo primario, "senza pensare minimamente a come diavolo avrebbe fatto a venirne fuori di nuovo"³⁴.

Abbiamo già mostrato come la cornice dell'avventura di Alice condensi nel poemetto introduttivo e nella conclusione del romanzo le istanze del desiderio e della nostalgia adulti. Nel racconto contenuto in questa cornice però, il registro sentimentale viene completamente abbandonato, dando vita a una costruzione narrativa dove

33 Id., pp. 37-9.

34 Id., p. 39.

la voce del narratore si limita a mediare il punto di vista dell'eroina, attraverso il quale emerge un universo caotico e sconcertante, destinato a suscitare la meraviglia del lettore bambino e a offrire un secondo, più complesso livello di lettura a quello adulto. Il mondo sotterraneo in cui precipita Alice sovverte tutte le strutture di significato che informano la realtà del mondo di sopra, a partire da quelle temporali, segnate attraverso tutto il racconto da una serie di perturbazioni. Non a caso, l'evento che suscita per primo la "wonder" di Alice e che determina l'inizio dell'avventura è l'orologio che il Coniglio Bianco, vittima di un tempo che sembra scorrere sempre troppo veloce, tira fuori dal panciotto. La caduta stessa di Alice nella tana del Coniglio è dapprima improvvisa e rapidissima, tanto che "Alice non ebbe il tempo di pensare a fermarsi"³⁵, poi insopportabilmente lenta. Più tardi, anche il Cappellaio Matto verrà immediatamente presentato nell'atto di tirare fuori un orologio dal taschino, ma a differenza di quello del Coniglio questo segna il giorno del mese e non l'ora, perché per lui il tempo si è fermato alle sei di pomeriggio, inchiodandolo per sempre all'ora del tè. All'interno di questo mondo segnato da una sistematica perturbazione del tempo, anche la memoria di Alice subisce un malfunzionamento, che fin dall'inizio viene a segnalare la frattura con il mondo di sopra. "Mi domando se non sono stata scambiata con un'altra durante la notte", dice Alice quando si ritrova sul fondo della tana del Coniglio, "Mi sembra quasi di ricordare che mi sentivo un po' diversa. Ma se non sono la stessa, la domanda successiva è 'Chi diavolo sono?'. Ah, *questo* è il gran problema! [...] Voglio provare a vedere se so tutte le cose che sapevo!"³⁶. Lungo tutto il racconto infatti, Alice dimentica le lezioni, le filastrocche imparate a memoria le escono dalla bocca come altrettanti *nonsense* e, perso il filo che la lega al passato, si ritrova sistematicamente a chiedersi chi è. *Wonderland*, scrive Alessandro Serpieri,

è il paese della meraviglia (il significato del sostantivo *wonder*), ma è anche, fin dall'inizio, il paese delle domande (il significato del verbo *to wonder*: domandarsi, stupirsi, meravigliarsi, sorprendersi). Come tanti personaggi dei miti e delle fiabe, Alice oltrepassa il confine del mon-

35 *Ibid.*

36 *Id.*, pp. 53-55.

do conosciuto sprofondando sottoterra all'inseguimento del Coniglio Bianco e da quel momento in poi non fa che stupirsi di fronte al mondo straordinario in cui è precipitata e non fa che porsi domande sullo statuto reale o immaginario delle scene in cui si trova [...].³⁷

È un percorso, questo, dove la caduta di Alice nello spazio sotterraneo provoca una disorganizzazione della coerenza temporale tipica della scrittura del trauma, contenuta però entro un'avventura che trasforma il trauma in una fiabesca "meraviglia". All'interno di questa esperienza, il problema della crescita e delle trasformazioni che essa determina assume un ruolo centrale. Nel mondo sotterraneo dell'avventura infatti, tutto è preda di un incessante movimento di trasformazione. Si trasformano le parole delle filastrocche e dei pensieri di Alice, rivelando nuovi significati inquietanti, si trasformano le creature di *Wonderland* – il bambino della Duchessa diventa un porcello, i porcospini diventano delle palle da golf e i fenicotteri le mazze, la Tartaruga è una Finta Tartaruga che una volta, racconta, era una vera tartaruga... E in questo mondo in cui tutto cambia costantemente aspetto e significato, anche Alice non smette di trasformarsi, crescendo e rimpicciolendo senza sosta.

"Chi sei tu?", disse il Bruco. Non era un inizio incoraggiante per una conversazione. Alice rispose un po' timidamente: "Io...io non so se lo so, signore, in questo momento... so soltanto chi ero quando mi sono alzata stamattina, ma credo di essere cambiata diverse volte da allora". "Che vuoi dire con questo?", disse il Bruco severamente, "Spiegati!". "Ho paura di non potere spiegarmi, signore", rispose Alice, "perché io non sono io, vedete?". "Non vedo", disse il Bruco. "Ho paura di non potermi esprimere in maniera più chiara", rispose Alice molto educatamente, "perché, per prima cosa, non riesco a capirlo neanche io, e cambiare di statura tante volte in un giorno confonde le idee. "Niente affatto", disse il Bruco. "Bè, forse non l'avete ancora scoperto", disse Alice, "ma quando dovrete trasformarvi in una crisalide – e un giorno o l'altro vi succederà, sapete – e poi in una farfalla, direi che vi sembrerà un po' strano, vero?"³⁸

Seguendo il coniglio nello spazio uterino del cunicolo che conduce al mondo sotterraneo, Alice intraprende dunque il percorso

37 A. Serpieri, *Introduzione*, cit., p. 18.

38 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit., pp. 99-101.

disorientante, caotico e minaccioso di un'iniziazione che deve portarla ad affrontare e superare le paure legate alla trasformazione in crisalide, e poi in farfalla, che la aspetta nel mondo di sopra.

All'interno di questa elaborazione fiabesca delle difficoltà del passaggio verso l'età adulta, il *topos* romantico dell'edenico giardino d'infanzia viene ripreso, rielaborato e sovvertito in funzione della costruzione del percorso iniziatico. All'inizio della storia, sul fondo della tana del coniglio, Alice trova una porta al di là della quale scorge "il più incantevole giardino che si sia mai visto", dove desidera terribilmente entrare per "andarsene a vagabondare tra quelle aiuole di fiori splendenti e tra quelle fresche fontane"³⁹. Nel momento stesso in cui segue il coniglio sottoterra Alice desidera dunque poter reintegrare lo spazio simbolico di un'infanzia che deve invece prepararsi ad abbandonare (e insieme a lei devono prepararsi ad abbandonarlo anche i lettori adulti che ad esso associano la meraviglia del ricordo d'infanzia). Al suo desiderio, il racconto oppone infatti immediatamente un ostacolo che lo rinvia alla frustrazione del confronto con la realtà: la porta che conduce al giardino è troppo piccola, e Alice "non riuscì a infilare nemmeno la testa"⁴⁰. Cominciano qui i cambi di statura che Alice dovrà poi subire lungo tutto il resto della sua avventura. "“Oh, come vorrei potermi accorciare come un telescopio! Credo che ci riuscirei se solo sapessi di dove cominciare”. Perché, vedete, erano successe tante cose fuori dal normale ultimamente, che Alice aveva cominciato a pensare che pochissime cose fossero davvero impossibili"⁴¹. Come nelle fiabe, dove le cose fuori dal comune sono all'ordine del giorno, appare infatti il tradizionale mezzo magico pronto ad esaudire il desiderio di Alice, una bottiglietta con un'etichetta che reca la scritta "BEVIMI". Ma, come nelle fiabe, il desiderio imprudentemente espresso e magicamente esaudito scatena una serie di eventi imprevisti. Nel momento in cui Alice diventa abbastanza piccola da passare dalla porta si accorge infatti di aver lasciato la chiave d'oro che serve ad aprirla sul tavolino, che adesso è troppo alto perché lei possa raggiungerlo. Nonostante il desiderio di entrare nel giardino, Alice sa bene che si tratta di un percorso pericoloso, "perché po-

39 Id., p. 45.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

trebbe andare a finire [...] che mi riducessi in nulla, come una candela. Mi domando come sarei allora?”⁴². Si profila qui l'orizzonte di morte del percorso regressivo desiderato da Alice ma, come tutte le immagini mortifere che costellano il mondo di *Wonderland*, il racconto la svuota immediatamente del suo contenuto minaccioso, e mangiando il dolce magico con la scritta “MANGIAMI” Alice ricresce, questa volta troppo per riuscire a passare dalla porta. Questi primi, improvvisi cambi di statura scatenano il pianto di Alice, “litri e litri di lacrime, finché intorno a lei si formò una pozza larga e profonda circa dieci centimetri”⁴³, e danno il via alla difficoltà di ricordare tutto ciò che sapeva nel mondo di sopra e alla crisi d'identità che potrà risolvere soltanto dimenticando l'inaccessibile giardino e seguendo invece il percorso ulteriormente spaesante imposto dall'avventura: “Non servirà a un bel nulla che infilino la testa qua in basso e dicano ‘Torna su, cara!’ Io non farò che guardare in su e dirò ‘Chi sono allora? Prima ditemelo, e poi, se mi piacerà essere quella persona, verrò su; se no, rimarrò qui finché non divento qualcun'altra’”⁴⁴.

Negli ultimi capitoli del romanzo, dopo che Alice si è immersa e adeguata all'a-logica dimensione di *Wonderland*, si ritrova nuovamente di fronte alla porta chiusa del giardino proibito e, questa volta, riesce facilmente ad aprirla. Lo spazio simbolicamente edenico evocato all'inizio dell'avventura si rivela però a questo punto come un'ulteriore estensione della minacciosa assurdità sperimentata da Alice attraverso gli episodi precedenti. All'interno di questo spazio che sovverte radicalmente la costruzione tradizionale del giardino d'infanzia, protetto e pieno di senso, l'episodio conclusivo del racconto assume la forma dell'assurdo processo istruito dalla dispotica e crudele Regina di Cuori, unico vero antagonista del racconto. Questa evocazione delle procedure giuridiche offre non solo un ennesimo ribaltamento logico, ma va anche a mettere ironicamente in discussione quello che è l'impianto epistemologico tradizionale della narrativa inglese, dove “qualsiasi tipo di conflitto o di diversità [...] viene sottratto alla sfera del ‘discutibile’, e tradotto nell'opposizione giuridico-fiabesca del *right* e *wrong*”: “come in tribunale,

42 *Ibid.*

43 *Id.*, p. 53.

44 *Id.*, p. 57.

basta solo appurare la verità, e il giudizio scaturisce da sé. ‘Justice, – recita un luogo comune della cultura giuridica inglese – is as simple as truth’⁴⁵. Parodia della contrapposizione a-problematica di verità e menzogna, giusto e sbagliato che impregna la cultura vittoriana, il processo di *Wonderland* viene a segnare il punto culminante di un percorso attraverso il *nonsense* che ribalta non soltanto le strutture logiche, ma anche quelle della morale convenzionale e del moralismo didattico – “poesie edificanti imparate a scuola, [...] che diventano sulla sua bocca satirici controcanti in cui i valori sedimentati della realtà culturale in cui è stata allevata si ribaltano a rivelare la crudezza, o la crudeltà, di impulsi segreti di aggressività e distruttività anziché di bontà e conformistica positività”⁴⁶.

Durante il processo, ultima fase di una “iniziazione al relativismo della conoscenza e alla relatività dei valori riconosciuti”⁴⁷, Alice comincia a recuperare la sua statura normale, senza l’aiuto di alcun mezzo magico, e smette finalmente di tentare di capire e di adeguarsi alla dimensione a-logica di *Wonderland*. “Vorrei che non mi pigiassi così”, le dice il Ghiro che le siede accanto. “Non posso farci nulla”, risponde Alice “molto dolcemente”⁴⁸, prendendo atto che sta crescendo. “Non hai nessun diritto di metterti a crescere *qui*”, dice il Ghiro: ““Non dire sciocchezze”, disse Alice in tono più deciso, ‘sai bene che anche tu cresci’”⁴⁹. A partire da questo momento, Alice recupera progressivamente anche il senso della sua identità, radicata in quella logica a cui ora può fiduciosamente tornare proprio nella misura in cui ne ha sperimentato il possibile ribaltamento. “Che la giuria prepari il verdetto”, ordina il Re. “No, no!” interviene la Regina, “Prima la sentenza... poi il verdetto”. “Sciocchezze e idiozie!”, esclama finalmente Alice:

“Chiudi il becco!”, disse la Regina, diventando tutta paonazza. “Niente affatto!”, disse Alice. “Tagliatele la testa!”, urlò la Regina con tutta la voce che aveva. Nessuno si mosse. “Ma chi se ne importa di voi!”, disse Alice (che nel frattempo era cresciuta fino a raggiungere la sua statura normale). “Non siete nient’altro che un mazzo di carte!” A

45 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 233-34.

46 A. Serpieri, *Introduzione*, cit., p. 20.

47 Id., p. 21.

48 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit., p. 213.

49 *Ibid.*

queste parole l'intero mazzo si levò per aria e le volò contro; lei diede un gridolino, un po' di paura e un po' di rabbia, e cercò di respingerli, e si ritrovò sdraiata sulla riva del fiume, la testa in grembo alla sorella, la quale stava gentilmente togliendole dal viso alcune foglie morte cadute dagli alberi. "Svegliati, mia cara Alice!", disse la sorella, "Ma lo sai che ti sei fatta proprio un lungo sonno!" "Oh, ho fatto un sogno così curioso!", disse Alice. E raccontò alla sorella, per quanto riuscì a ricordarsene, tutte queste strane Avventure che voi avete appena letto; e, quando ebbe finito, la sorella la baciò e disse: "È stato davvero un sogno curioso, mia cara; ma ora corri a prendere il tè: si sta facendo tardi". Così Alice si alzò e corse via, e mentre correva continuava a pensare, con la maggior precisione possibile, al meraviglioso sogno che aveva fatto.⁵⁰

Attraverso l'esperienza del ribaltamento del proprio mondo offerto dall'avventura fantastica, Alice è finalmente riuscita a interiorizzare criticamente la logica e ora può, simbolicamente, morire all'infanzia: svegliarsi dal sogno e lasciare per sempre dietro di sé il giardino dei desideri e delle paure infantili, avviandosi serenamente a crescere nell'accogliente quotidianità dell'ora del tè⁵¹.

Alcuni decenni dopo, il giardino d'infanzia che Lewis Carroll ha trasformato in uno spazio regressivo di caos e non senso viene restituito alla sua tradizionale funzione simbolica dal "giardino segreto" che dà il titolo a uno dei più celebri classici per l'infanzia⁵². Come quello di Alice, anche il giardino del romanzo di Hodgson Burnett è uno spazio chiuso e in principio inaccessibile, dove la protagonista desidera ardentemente poter entrare. Se per Alice entrare nel giardino corrispondeva però a un desiderio regressivo che il percorso dell'avventura si faceva carico di rielaborare, per questa nuova eroina il giardino segreto è invece la figura di una profonda mancanza, che definisce la sua situazione iniziale e che l'intreccio è interamente volto a colmare.

Quando Mary Lennox fu mandata a casa dello zio al castello di Missethwaite, tutti dissero che era una bambina antipatica e dall'aspetto

50 Id., pp. 231-33.

51 Sulle varie interpretazioni del finale cfr. S. Gilead, *Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction*, in "PMLA", 106, 2, 1991, pp. 282-284.

52 F. Hodgson Burnett, *The Secret Garden*. William Heinemann, London 1911, tr. it. di M. Mirandoli, *Il giardino segreto*, De Agostini, Novara 2013.

scostante. E non si poteva dar loro torto. Aveva una faccetta minuta, un corpo gracile, i capelli biondicci e un'espressione dispettosa. Mary aveva una carnagione giallastra, poiché era nata in India ed era sempre stata malaticcia.⁵³

A partire dalla prime righe del romanzo, Mary si definisce come un'eroina atipica, assolutamente priva di tutte quelle qualità innate che tradizionalmente definiscono la condizione privilegiata dell'infanzia. Figlia di un funzionario del Raj e della sua bellissima moglie, Mary è cresciuta in India, circondata dai domestici, "e siccome tutti le obbedivano e la accontentavano [...] a sei anni era già una bambina egoista e prepotente"⁵⁴. Tanto il narratore quanto gli altri personaggi concordano nel sottolineare la sgradevolezza di questa bambina dispotica, viziata, e per giunta bruttina. L'unica attenuante concessa alla protagonista è l'abbandono affettivo in cui è cresciuta. Trascurata dalla madre "che non pensava ad altro che alle feste e ai ricevimenti", Mary "aveva sempre avuto l'impressione di non appartenere a nessuno [...], nessuno si era mai interessato a lei"⁵⁵. "Forse migliorerà crescendo", dice all'inizio del romanzo la signora a cui Mary viene affidata durante la traversata che la porta in Inghilterra dopo la morte improvvisa dei suoi genitori, "Se non fosse così pallida e avesse un'espressione meno scontrosa... in fondo non sarebbe brutta. I bambini cambiano tanto"⁵⁶. "I bambini cambiano tanto": è questa trasformazione fisica e morale dell'eroina che racconta il romanzo, a partire da un modello educativo fondato sui benefici della vita all'aria aperta all'interno del quale la cultura edoardiana riscrive l'idea romantica del legame privilegiato fra bambino e natura.

Perché questa trasformazione possa avere luogo, il racconto utilizza i meccanismi tipicamente fiabeschi della narrativa inglese, a partire dall'iniziale condizione di orfanitudine dell'eroina che determina la frattura che la porta nel mondo "altro" dove si svolgerà la sua avventura iniziatica, una grande casa misteriosa nella brughiera inglese dove vive lo zio a cui è stata affidata. Nascosto dietro un muro ricoperto di vegetazione, c'è nella vasta tenuta che circonda

53 Id., p. 7.

54 Id., p. 8.

55 Id., pp. 7 e 19.

56 Id., p. 18.

la casa un giardino segreto, costruito molti anni prima dallo zio per l'amatissima moglie, che proprio in quel giardino è tragicamente morta. Da allora, apprende Mary, il giardino è stato definitivamente chiuso a chiave e abbandonato. Il racconto della ricerca del giardino segreto s'intreccia dunque con quello dei misteri che abitano la casa – una camera a cui, le viene detto dall'arcigna governante, non deve mai avvicinarsi e gli inquietanti lamenti che di notte risuonano attraverso i corridoi bui. Come spesso accade nella narrativa per l'infanzia, quest'ambientazione seducentemente misteriosa rimane vincolata qui alle convenzioni di una narrazione realistica, all'interno della quale il romanzo introduce però una dimensione metaforicamente magica, utilizzata per trasformare e introdurre nel racconto per bambini il *topos* sentimentale del legame dell'infanzia con la natura che fonda l'ideologia educativa dell'autrice. Simbolo di questo legame è Dickon, il ragazzino che aiuterà Mary nel suo percorso di trasformazione e che appare per la prima volta nel racconto come una versione semplice e benigna dell'ambivalente Peter Pan di Barrie⁵⁷, seduto sotto un albero e intento a suonare un flauto di legno grezzo. Dickon sa “incantare gli animali come i fachiri in India incantano i serpenti”, parla con loro e, dice lui, “potrei essere uno di loro. A volte mi sembra persino di essere una volpe, uno scoiattolo, o persino uno scarabeo”⁵⁸. Prima ancora di conoscerlo, queste sue capacità “magiche” suscitano l'interesse di Mary – “un sentimento nuovo per lei, perché fino ad allora non si era mai interessata che di sé stessa”⁵⁹ – ed è proprio pensando a Dickon e alla sua straordinaria dimestichezza con il mondo della natura che la bambina trova finalmente il coraggio di uscire per andare a cercare, in mezzo ai giardini che circondano la casa, l'unico in cui è proibito entrare. Ad aiutarla a infrangere il divieto fiabesco che pesa sul giardino è un altro emissario della natura, un pettirosso che la guida prima alla chiave, seppellita nel terreno, e poi alla porta nascosta:

57 Su *Peter Pan* cfr. cap. III, pp. 79-104. Per un confronto fra Peter Pan e il *Giardino segreto* nel contesto della letteratura edoardiana, cfr. M.A. Kimball, *Aestheticism, Pan, and Edwardian Children's Literature*, in “CEA Critic”, 65, 1, 2002, pp. 50-62.

58 F. Hodgson Burnett, *Il giardino segreto*, cit., pp. 96 e 98.

59 Id., p. 37.

Quando fu vicina al pettirosso, gli disse ridendo: “Teri mi hai fatto trovare la chiave. Oggi mi devi far trovare la porta”. Il pettirosso volò dal tralcio d’edera in cima al muro, aprì il becco, e per dare un saggio della sua abilità canora si produsse in una serie di trilli e di gorgheggi armoniosi e squillanti. Mary Lennox aveva spesso sentito parlare di magia nelle favole che le raccontava la sua Ayah, e non si sarebbe mai più levata dalla testa l’idea che ciò che successe in quel momento fosse proprio opera di magia. Una piccola, piacevole folata di vento un po’ più forte delle altre investì il vialetto, piegò le cime degli alberi e sollevò i tralci d’edera che pendevano dalla sommità del muro. Mary, che si era avvicinata al pettirosso, fece un balzo in direzione del muro. Sotto un grosso tralcio d’edera, sollevato dal vento, aveva intravisto qualcosa di rotondo e metallico che fino a quel momento era rimasto nascosto sotto le foglie. Era la maniglia di una porta. [...] Il cuore di Mary cominciò a battere forte; le sue mani tremavano leggermente per la gioia e l’eccitazione. [...] Cos’era quella piastra metallica con un foro nel mezzo che le dita di Mary sfioravano? Era la serratura della porta rimasta chiusa per dieci anni. Mary si ficcò la mano in tasca, tirò fuori la chiave e vide che corrispondeva al buco della serratura. La infilò e, anche se per girarla fu costretta ad afferrarla con tutte e due le mani, ci riuscì. [...] Sospirò di nuovo e poi, tenendo sollevata la pesante cortina d’edera, spinse la porta che, adagio adagio, si aprì. Mary scivolò dentro, si chiuse dietro la porta e vi rimase appoggiata con le spalle mentre il suo respiro si faceva affannoso per l’emozione, la sorpresa e la gioia. Era entrata nel giardino segreto.⁶⁰

A differenza del divieto imposto ad Alice all’inizio della storia, questo è evidentemente fatto per essere infranto: per poter cambiare, Mary deve reintegrare il giardino edenico dell’infanzia felice da cui è stata esclusa, perché solo così potrà recuperare le qualità che la situazione iniziale del racconto le ha negato. Come nel “romanzo-fiaba”, anche qui si tratta di ristabilire un equilibrio violato, ma ciò che dà origine all’avventura non consiste in una semplice aggressione esterna nei confronti della natura intrinsecamente buona dell’eroe bambino. Il disequilibrio che definisce la situazione iniziale diventa qui parte integrante della personalità dell’eroina, che deve attivamente dimostrare di poter “rinascere” nel giardino d’infanzia convenzionale. Lo spazio che Mary si trova davanti al di là della porta finalmente riaperta è infatti tutt’altro che edenico. Dopo tanti anni di abbandono il giardino è

60 Id., pp. 78-79.

apparentemente morto, invaso dal groviglio dei rami secchi delle rose rampicanti, simbioticamente bisognoso dello stesso processo di trasformazione che deve attraversare l'eroina. Mary lo capisce subito: quello che ha davanti a sé è “un mondo tutto suo”⁶¹, che deve riuscire a riportare alla vita.

A metà del romanzo, la rinascita di Mary è ormai compiuta: occupandosi del giardino con l'aiuto di Dickon, le sue guance hanno preso colore, è diventata più forte e ha definitivamente abbandonato i panni della bambina viziata, egoista e scontrosa che la definivano all'inizio della storia. Parallelamente però, Mary ha risolto il mistero che incombeva sulla casa, scoprendo che nella stanza proibita da cui provengono gli strani lamenti notturni giace suo cugino Colin, anche lui abbandonato alle cure della servitù da un padre incapace di uscire dal lutto per la morte della moglie. Viziato, capriccioso, malaticcio e convinto di non poter camminare e di essere destinato a una morte precoce, Colin replica la situazione iniziale della stessa Mary e su di lui il racconto si limita dunque a ribaltare e raddoppiare il percorso di rinascita già offerto all'eroina. Affiancando Dickon nel ruolo di aiutante, Mary riesce a convincere il cugino ad andare con loro nel giardino segreto ormai rinato e, poco a poco, anche Colin comincia a trasformarsi. Rispetto a quella di Mary, la rinascita di Colin ha il vantaggio di un più spettacolare recupero della capacità di camminare, che avviene evidentemente proprio all'interno del giardino stesso, accompagnato dalla “magica frase” dell'incantesimo sussurrato da Mary – “Devi farcela! Devi farcela! Puoi farcela! Ti ho detto che puoi farcela!”⁶². “C'è qualcosa di magico in quel giardino”, dice Colin, forse “non è vera magia”, ma “possiamo sempre immaginare che lo sia”⁶³. Nell'ultimo capitolo, la conclusione di questo secondo percorso di rinascita è segnata dall'apoteosi della natura rinata, pronta ad accogliere anche il ritorno del padre di Colin, che vagabondando inquieto per l'Europa ha udito in sogno la voce della moglie morta che gli ingiungeva di tornare a casa e di andare nel giardino. Oltre la porta coperta d'edera e apparentemente sbarrata, si sentono “dei rumori, un rapido scalpiccio di passi, come di persone che si rincorressero fra gli alberi, delle esclamazioni sof-

61 Id., p. 81.

62 Id., p. 211.

63 Id., p. 219.

focate, delle risate infantili appena represses”⁶⁴: il giardino morto dell’inconsolabile perdita è svanito e al suo posto c’è il giardino rigoglioso della felice infanzia ritrovata, dove il padre può finalmente amare un figlio irriconoscibile, ormai “alto e robusto, fremente di vita”⁶⁵, e dove anche Mary è ormai pronta a crescere, con tutto il bagaglio di quelle qualità positive che ogni bambino dovrebbe avere.

4. La fortuna dell’erede

La situazione iniziale del primo volume della celebre saga di J.K. Rowling, *Harry Potter e la pietra filosofale*⁶⁶, è quella degli eroi del “romanzo-fiaba” e della grande tradizione della letteratura per l’infanzia. Orfano affidato agli zii, Harry vive nel famoso sottoscala, indossa gli abiti troppo grandi dell’odioso cugino Dudley ed è quotidianamente rimproverato e vessato dalla famiglia adottiva. Come tanti eroi del romanzo vittoriano, Harry è stato defraudato della sua eredità familiare: tenuto all’oscuro delle sue vere origini dagli zii, che temendo e disprezzando il mondo magico a cui appartenevano i suoi genitori non gli hanno raccontato nulla delle vere circostanze della loro morte e del destino speciale che in quel mondo lo attende. La “sequenza agnizione-eredità”, scrive Moretti, “pressoché inesistente nella narrativa europea, è invece la forma più tipica dello *happy ending* inglese”: eredità che non consistono in soldi, tenute o titoli, ma nell’identità stessa dell’eroe, che gli è stata tolta e che la giustizia del racconto-fiaba gli restituisce⁶⁷. Questo meccanismo è ripreso e rielaborato qui non già in funzione del tradizionale *happy ending*, ma per dare il via all’avventura stessa, determinata dall’arrivo rocambolesco di Hagrid, il gigante buono che diventerà uno dei principali aiutanti dell’eroe attraverso tutta la saga, che rivela a Harry la verità sulle sue origini e lo porta con sé nel mondo magico. È il giorno del suo undicesimo compleanno, e comincia così il percorso di iniziazione verso la scoperta e la definizione della sua identità che, a differenza di quanto avveniva nel

64 Id., p. 263.

65 Id., p. 264.

66 J.K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, London, Bloomsbury, 1997, tr. it. di M. Astrologo, *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani, Milano 2011.

67 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 228.

fantasy vittoriano, non è più volto a riconciliare l'eroe con la realtà del mondo da cui era partito e a cui deve inevitabilmente tornare. Qui, il mondo entro il quale Harry deve crescere è quello magico a cui davvero appartiene. Un mondo però, che nel primo volume della saga lui ancora non conosce e che ha dunque i tratti del tradizionale mondo secondario dell'avventura fantastica. In quel mondo, d'altra parte, Harry è per tutti il celeberrimo "bambino che è sopravvissuto": il figlio di James e Lily Potter, i maghi che si sono opposti all'ascesa del potere oscuro di quello che sarà l'antagonista principale attraverso l'intero racconto, Lord Voldemort, "colui che non deve essere nominato". Voldemort ha ucciso i genitori di Harry, ma il suo mortale incantesimo non è riuscito a uccidere Harry e si è invece imprevedibilmente ritorto contro di lui, privandolo per molti anni dei suoi poteri. Di quell'evento originario Harry porta il segno tangibile nella cicatrice a forma di saetta sulla fronte, che lo rende immediatamente identificabile come simbolo ed erede della magia buona che Voldemort e i suoi seguaci non sono riusciti a distruggere. Attraverso la percezione dell'eroe, che entrando nel mondo magico passa dalla condizione di orfano maltrattato a quella di eroe predestinato alla lotta contro il male, il lettore è dunque trasportato in un mondo magico che diventa presto, per lui come per Harry, uno spazio accogliente e familiare che assume i tratti di un mondo quotidiano più avvincente e pieno di senso del nostro, dove ci sono bacchette magiche, incantesimi, fantasmi, scale che cambiano posizione, ritratti parlanti e scope volanti, ma dove la libertà dai vincoli della realtà non equivale mai a una sovversione radicale del mondo in cui viviamo. La saga ruota infatti intorno a Hogwarts, la celebre scuola per maghi, fantastico miscuglio fra un castello incantato e una *boarding school* che lega il mondo magico a un sistema di regole estremamente familiare e radicato.

Alla fine di ogni romanzo, conclusa l'avventura, Harry torna a casa degli zii per le terribili vacanze scolastiche e, con l'unica eccezione del settimo e ultimo romanzo, il volume successivo lo riporta a Hogwarts per un nuovo anno di scuola e una nuova avventura. Se l'intreccio di ogni romanzo è in buona misura autoconclusivo, di fatto lascia in sospeso una serie di elementi ripresi e rielaborati nell'avventura successiva. Ogni avventura rappresenta dunque, di per sé, un racconto di iniziazione, che va a comporre nell'insieme della saga un percorso più lungo e complesso, all'interno del quale assistiamo all'evolversi di tutti i personaggi e al modificarsi della natura delle

prove, che si adeguano man mano all'età dell'eroe (Harry ha undici anni nel primo volume e diciassette nell'ultimo) e al livello di auto-consapevolezza che egli progressivamente acquisisce.

All'interno di questo disegno d'insieme possiamo identificare l'evoluzione del percorso di Harry a partire dal momento in cui, arrivato nel mondo dei maghi, deve imparare a gestire l'improvvisa celebrità, le aspettative e le insidie che essa porta inevitabilmente con sé, identificando quelli che sono i suoi veri amici e tenendosi lontano dalle lusinghe di chi lo avvicina solo per il suo nome. La scoperta dell'identità dei suoi genitori lo porta inoltre a confrontarsi con la nostalgia di un passato immaginario, che tenta di ricostruire durante le ore passate davanti a uno specchio che riflette i desideri di chi lo guarda e gli mostra l'immagine illusoria di sé stesso con i genitori, di cui non ha nessun ricordo. "Ci sono uomini che si sono smarriti a forza di guardarsi, rapiti da quel che avevano visto; e uomini che hanno perso il senno perché non sapevano se quello che mostrava fosse reale o anche solo possibile. [...] Ricorda: non serve a nulla rifugiarsi nei sogni e dimenticarsi di vivere"⁶⁸: è questo il primo insegnamento di Silente, il saggio preside di Hogwarts che fin dall'inizio veglia su Harry.

Nei romanzi successivi questo percorso si complica e Harry, che sembrava inevitabilmente predestinato a incarnare il bene ereditato dai suoi genitori contrapposto al male assoluto di Voldemort, comincia a intuire che le cose sono in realtà assai meno semplici di così. Già nel secondo romanzo, *Harry Potter e la Camera dei Segreti* (1998)⁶⁹, Harry si trova a porsi delle domande inquietanti sulla propria identità, che introducono il tema fondamentale del suo oscuro legame con Voldemort, sviluppato poi attraverso i romanzi successivi. Harry ricorda qui il momento in cui, al suo arrivo a Hogwarts l'anno precedente, il Cappello Parlante aveva smistato i ragazzi nelle quattro case della scuola in base alle caratteristiche di ciascuno – a Grifondoro i coraggiosi, i più brillanti a Corvonero, gli studiosi a Tassofrasso e i più astuti e ambiziosi a Serpeverde⁷⁰.

68 J.K. Rowling, *Harry Potter e la pietra filosofale*, cit., p. 211.

69 J.K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Bloomsbury, London 1998, tr. it. di M. Astrologo, *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, Salani, Milano 2013.

70 Cfr. C. Lavoie, *Safe as Houses: Sorting and School Houses at Hogwarts*, in G.L. Anatol (a cura di), *Reading Harry Potter. Critical Essays*, Praeger, Westport (Connecticut), London 2003, pp. 35-49.

Al momento dello smistamento, l'unica cosa che Harry sapeva era che non voleva andare a Serpeverde, perché lì il Cappello Parlante aveva inviato Draco Malfoy, il ragazzo aggressivo e presuntuoso che ha conosciuto durante il viaggio verso la scuola.

L'ultima cosa che Harry vide prima che il cappello gli coprisse gli occhi fu la sala piena di gente che allungava il collo per guardarlo meglio. L'attimo dopo era immerso nel buio. Rimase in attesa. "Ehm..." gli sussurrò una vocina all'orecchio. "Difficile. Molto difficile. Vedo coraggio da vendere. E anche un cervello niente male. C'è talento, oh, accipicchia, sì... e un bel desiderio di mettersi alla prova. Molto interessante... Allora, dove ti metto?" Harry si aggrappò più forte ai bordi dello sgabello e pensò: "Non a Serpeverde, non a Serpeverde!" "Non a Serpeverde, eh?" disse la vocina. "Ne sei proprio così sicuro? Potresti diventare grande, sai: qui, nella tua testa, c'è di tutto, e Serpeverde ti aiuterebbe sulla via della grandezza, su questo non c'è dubbio... No? Be', se sei proprio così sicuro... meglio GRIFONDORO!"⁷¹

Solo più tardi Harry scoprirà che i suoi genitori erano a Grifondoro, identificata come la sede del bene, e che Voldemort stesso e tutti i maghi che l'hanno seguito sulla via della magia oscura appartenevano invece a Serpeverde, antitetivamente simbolo del male. Nel secondo romanzo, quando Harry ricorda con timore le esitazioni del Cappello Parlante al momento dello smistamento e pensa alla sua innata capacità di parlare il Serpentese, dote riservata a Voldemort e agli eredi del fondatore di Serpeverde, Silente lo rassicura:

"Ascoltami bene, Harry. Si dà il caso che tu abbia molte qualità che Salazar Serpeverde apprezzava nei suoi alunni, che selezionava accuratamente. Il dono molto raro del Serpentese... intraprendenza... determinazione... un certo disprezzo per le regole" soggiunse, e ancora una volta i suoi baffi vibrarono. "E tuttavia, il Cappello Parlante ti ha assegnato a Grifondoro. Tu sai perché. Pensaci". "Lo ha fatto" disse Harry con la delusione nella voce, "perché gli ho chiesto io di non andare a fra i Serpeverde..." "Appunto" disse Silente ancora una volta tutto raggianti. [...] "Sono le scelte che facciamo, Harry, che dimostrano quel che siamo veramente, molto più delle nostre capacità".⁷²

71 J. K. Rowling, *Harry Potter e la pietra filosofale*, cit., p. 124.

72 J. K. Rowling, *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, cit., p. 316.

“Sono le scelte che facciamo che dimostrano quel che siamo”: affermazione impensabile nell’universo del “romanzo-fiaba”, dove l’eroe era innanzi tutto e per sempre definito dalle sue qualità innate e dove le sue scelte altro non erano che il corollario di queste qualità. È, come abbiamo visto, all’interno della grande tradizione della letteratura per l’infanzia che l’eroe bambino comincia ad acquisire una relativa autonomia dal determinismo fiabesco, autonomia che la saga di J.K. Rowling elabora fino a fare della scelta il tema centrale del racconto⁷³.

All’inizio del quarto romanzo dunque, Harry comincia a sentire dolori improvvisi alla cicatrice e a fare strani incubi, finché diventa chiaro che questi sono i segni di un contatto privilegiato con i pensieri di Voldemort che, come la capacità di parlare il Serpentese, derivano da quella maledizione originaria scagliata su di lui, attraverso la quale ha assorbito una parte del potere oscuro di Voldemort. A quell’evento originario risale però anche il talismano che da Voldemort l’ha protetto e continua a proteggerlo, l’amore di sua madre: “Tua madre è morta per salvarti”, spiega ancora Silente,

Ora, se c’è una cosa che Voldemort non riesce a concepire, è l’amore. Non poteva capire che un amore potente come quello di tua madre lascia il segno: non una cicatrice, non un segno visibile... Essere stati amati così intensamente ci dà una sorta di protezione, anche quando la persona che ci ha amato non c’è più. È una cosa che ti resta dentro, nella pelle.⁷⁴

Attraverso le metafore fiabesche dell’incantesimo e del talismano, il racconto introduce dunque nel percorso dell’eroe la problematica consapevolezza di avere dentro di sé tanto la possibilità del bene, quanto quella del male. Se Harry è l’eroe che tutti conosciamo, è perché ha scelto di rifiutare il male e di coltivare invece la capacità di amare trasmessagli da sua madre.

73 Cfr. A. Klaus, *A Fairy-tale Crew? J.K. Rowling’s Characters under Scrutiny*, in C.J. Hallett e P.J. Huey (a cura di), *J.K. Rowling. Harry Potter*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke (Hampshire), New York 2012, pp. 22-35; C.M. Foque, *Free Will and Determinism: A “Compatibilist” Reading of J.K. Rowling’s Harry Potter Series*, in *J.K. Rowling. Harry Potter*, cit., pp. 74-81; V.L. Schanoes, *Cruel Heroes and Treacherous Texts: Educating the Reader in Moral Complexity and Critical Reading in J.K. Rowling’s Harry Potter Books*, in *Reading Harry Potter*, cit., pp. 131-145.

74 J. K. Rowling, *Harry Potter e la pietra filosofale*, cit., p. 290.

“Nonostante il tuo privilegiato accesso al mondo di Voldemort”, gli dice ancora Silente nel quinto romanzo, “[...] non sei mai stato sedotto dalle Arti Oscure. Mai, nemmeno per un istante, hai mostrato il minimo desiderio di diventare uno dei suoi!”⁷⁵. La scelta morale fiabescamente introdotta dal racconto rimane tuttavia legata alla radicata immagine dell’innocenza infantile dell’eroe, contrapposta all’esperienza malvagia accumulata da Voldemort, l’antagonista adulto che ha pervertito tutte le leggi “naturalistiche” del mondo magico per diventarne il padrone assoluto e immortale. Il percorso di crescita, dunque, elabora e perfeziona qui l’equilibrio instaurato dalla letteratura per l’infanzia ottocentesca fra i poli opposti dell’innocenza e dell’esperienza. “Nonostante tutte le tentazioni, tutte le sofferenze che hai conosciuto, rimani puro di cuore, puro come lo eri a undici anni”⁷⁶, dice Silente a Harry: non tutti i bambini sono naturalmente buoni, e non tutti gli adulti sono necessariamente cattivi, ma in fondo crescere significa riuscire a mantenere, attraverso l’esperienza, l’innocenza dell’infanzia.

Il tema della scelta viene a problematizzare anche quell’altro fondamentale elemento fiabesco del racconto: la profezia secondo la quale Voldemort avrebbe potuto essere sconfitto soltanto da un ragazzo la cui data di nascita coincide con quella di Harry. Fino all’ultimo volume, *Harry Potter e i Doni della Morte*⁷⁷, Harry (e il lettore con lui) non sa che perché Voldemort muoia dovrà morire anche lui. È questo il senso della profezia, secondo cui nessuno dei due può vivere se l’altro sopravvive, poiché la parte di male che è penetrata in Harry nel momento dell’incantesimo originario che non è riuscito a ucciderlo è un pezzo dell’anima stessa di Voldemort, che il Signore Oscuro ha diviso in sette pezzi, i cosiddetti *horcrux*, nascosti in una serie di oggetti, nel serpente che è sempre con lui e, appunto, dentro Harry: sette *horcrux* che gli garantiscono l’immortalità, finché non saranno tutti distrutti. Quando Harry scopre di essere il settimo *horcrux*, Silente è già morto e del suo destino non gli ha detto nulla, perché altrimenti “come potrebbe avere

75 J.K. Rowling, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Bloomsbury, London 2005, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, Salani, Milano 2014, pp. 449-50.

76 Id., p. 450.

77 J. K. Rowling, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury, London 2007, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e i Doni della Morte*, Salani, Milano 2014.

la forza di fare ciò che deve essere fatto?”⁷⁸. Diciassette anni dopo, dunque, Voldemort scaglia di nuovo su di lui la maledizione mortale e, ormai consapevole del suo destino, Harry non prova nemmeno a difendersi, sperando soltanto “che accadesse subito, in fretta, quando riusciva ancora a stare in piedi, prima di perdere il controllo, prima di tradire la paura...”: “Vide la bocca muoversi e un lampo di luce verde, e tutto svanì”⁷⁹.

Evidentemente, Harry non può morire davvero, e precipita invece in una sorta di morte transitoria, perdendo conoscenza e risvegliandosi, completamente nudo, in una grande stanza vuota e silenziosa dove dovrà simbolicamente morire all’infanzia per rinascere uomo. Alla base di questa deviazione rispetto al determinismo della profezia c’è, ancora una volta, la capacità dell’eroe di scegliere il suo destino. Harry ha imparato la lezione di Silente, e anche nel momento in cui ha capito che doveva morire, nonostante la paura, ha scelto di non limitarsi a subire il destino scritto nella profezia, ma di “scendere nell’arena a testa alta”⁸⁰ e di andare consapevolmente incontro alla morte – “Forse qualcuno avrebbe detto che non era una gran scelta, ma Silente sapeva – e lo so anch’io, pensò Harry con uno slancio di feroce orgoglio, e lo sapevano i miei genitori – che c’era tutta la differenza del mondo”⁸¹. Quando Harry si risveglia nel mondo dei morti gli viene incontro Silente, che gli spiega come la sua capacità di scegliere liberamente la morte sia riuscita a modificare le leggi del mondo magico: “Tu sei il vero padrone della Morte, perché il vero padrone non cerca di sfuggirle. Accetta di dover morire e comprende che vi sono cose assai peggiori nel mondo dei vivi che morire”⁸².

Prima di poter rinascere, si impone però a Harry un’ultima scelta – “Devo tornare indietro, vero?”; “Dipende da te”, risponde Silente⁸³. Tornare indietro significa tornare lì dove Voldemort crede di averlo ucciso, “al dolore e alla paura di altre perdite”⁸⁴, per combattere l’ultima battaglia dove, forse, il Signore Oscuro potrà essere finalmente distrutto. Ma qual è l’alternativa? Il limbo della coscienza in cui si trova Harry è uno

78 Id., p. 594.

79 Id., p. 610.

80 Id., p. 450.

81 Id., pp. 450-51.

82 Id., p. 613 e p. 624.

83 Id., p. 625.

84 Id., p. 626.

spazio situato fra la vita e la morte, ma anche fra il mondo secondario e il mondo primario. Quella che all'inizio era una stanza vuota e silenziosa diventa infatti la stazione di King's Cross, da dove per la prima volta, diciassette anni prima, Harry aveva preso il treno che lo avrebbe portato a Hogwarts, al celebre binario nove e tre quarti. "Sei a King's Cross, no?", gli dice Silente, "credo che se scegliessi di non tornare, potresti... diciamo... prendere un treno". "E dove mi porterebbe?", chiede Harry. "Avanti", risponde Silente⁸⁵. Cosa significa questo? Alla fine della saga, l'ultima scelta che il racconto offre a Harry è una possibilità che esso offre ironicamente a sé stesso: lasciare dietro di sé Hogwarts, Voldemort e tutto il mondo magico, risvegliarsi da un sogno e, come Alice, tornare nel mondo di partenza. Evidentemente, si tratta di un'alternativa inconcepibile, che serve soltanto a evocare le convenzioni a partire dalle quali il racconto si è costruito. È nel mondo magico, che abbiamo imparato a considerare come quello "vero", che Harry deve tornare perché, fin dall'inizio, è a quel mondo che appartiene ed è lì che deve terminare il suo percorso di crescita. E allora, malgrado la paura e il dolore, Harry sceglie di tornare indietro, finalmente trasformato in un giovane uomo: "Meraviglioso ragazzo. Uomo di enorme coraggio"⁸⁶, così lo accoglieva Silente, certo della sua rinascita, nel momento in Harry si risvegliava nel limbo della perdita di coscienza.

Nel corso della saga, il tema della coesistenza del bene e del male nell'animo umano e quello della scelta ad esso connesso si estendono anche a tutta una serie di altri personaggi, che acquisiscono progressivamente spessore. È questo soprattutto il caso di Severus Piton, Direttore della casa di Serpeverde e maestro di Arti Oscure, che proprio in virtù della complessità acquisita attraverso i romanzi è diventato uno dei personaggi più amati dell'intera saga. Piton possiede inizialmente tutti i tratti che lo identificano con l'antagonista, sviluppati poi progressivamente verso un'ambivalenza che ne segnerà il personaggio attraverso tutta la saga. Solo nell'ultimo romanzo verrà infine rivelato che Piton è stato in effetti un fedele alleato di Voldemort, ma che la sua lealtà al Signore Oscuro è venuta meno quando Voldemort ha ucciso la madre di Harry, di cui Piton è sempre stato segretamente e disperatamente innamorato. A quell'evento originario risale dunque non solo l'esistenza stessa dell'eroe, ma anche la radicale conversione di Piton,

85 Id., p. 625.

86 Id., p. 612.

che sceglie di diventare il più fidato aiutante di Silente, la sua spia nei ranghi degli alleati del Signore Oscuro. Nel quinto volume, *Harry Potter e l'Ordine della Fenice* (2000), il racconto offre una prima rivelazione sul passato di Piton, che spiega parzialmente il suo atteggiamento ambivalente. In questo romanzo, Harry riesce infatti a penetrare nella mente di Piton e ad avere accesso ai suoi ricordi più segreti, assistendo a una scena che risale agli anni in cui Piton e i suoi genitori frequentavano Hogwarts insieme, dove il ragazzo che diventerà suo padre e i suoi amici prendono in giro e umiliano un Piton giovane e goffo. Attraverso tutti i romanzi è stato ripetuto quanto Harry assomigliasse a suo padre, e a questo punto l'atteggiamento odioso che Piton ha sempre avuto nei suoi confronti trova, se non una giustificazione, perlomeno una spiegazione. Non solo. L'episodio obbliga il lettore a rimettere in discussione la certezza fiabesca della bontà senza macchia del mago che si è opposto a Voldemort, di cui Harry ha la fortuna di essere figlio, e l'ereditarietà delle qualità di Harry stesso – “Harry, sapeva fin troppo bene cosa si prova a essere umiliati davanti a tutti e perciò che cosa aveva provato Piton mentre James si faceva beffe di lui. E a ferirlo era anche il fatto che, a giudicare da quanto aveva appena visto, suo padre era davvero un presuntuoso arrogante, proprio come Piton gli aveva sempre detto”⁸⁷. L'episodio ha inoltre una funzione narrativa importante rispetto al percorso di definizione dell'identità di Harry, forzandolo a empatizzare con quello che crede essere un antagonista e a rielaborare l'idealizzazione infantile della figura paterna: “Per quasi cinque anni, il pensiero di suo padre era stato per lui fonte di conforto e d'ispirazione. Se qualcuno gli diceva che assomigliava al padre, si sentiva avvampare di orgoglio. E ora... ora quello stesso pensiero lo rendeva infelice”⁸⁸. Harry assomiglia a suo padre, ha ripetuto il racconto, aggiungendo però sistematicamente che ha gli stessi occhi verdi di sua madre. Prima di morire, ucciso da Voldemort, Piton consegna a Harry il resto dei suoi ricordi più segreti, che gli colano dalla bocca sotto forma di una sostanza argentea, poi gli chiede di guardarlo: “gli occhi verdi incontrarono i neri”⁸⁹ e, Harry non lo sa ancora, è la visione degli occhi di sua madre

87 J. K. Rowling, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Bloomsbury, London 2003, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e l'Ordine della fenice*, Salani, Milano 2012, pp. 642-43.

88 Id., p. 646.

89 J. K. Rowling, *Harry Potter e i Doni della Morte*, cit., p. 571.

che Piton vuole portare con sé nella tomba – “Dopo tutto questo tempo?”: “Sempre”⁹⁰, recitano le celebri frasi che suggellano l’amore di Piton, ormai diventate un vero e proprio *meme*. La rivelazione della storia di Piton, nell’ultimo romanzo, è senza dubbio il più sorprendente colpo di scena di tutta la saga, che trasforma l’odioso antagonista in un tormentato, coraggioso e amatissimo eroe romantico.

In questo universo così sprovvisto della rigidità della fiaba, lo stesso personaggio di Silente viene rielaborato nel corso degli ultimi volumi. J.K. Rowling l’ha definito “la quintessenza della bontà”, ma alla fine, dopo che ci siamo abituati a considerare fiabescamente la bontà di Silente come una qualità assoluta, il racconto mostra come anch’essa sia in realtà il prodotto di una serie di errori e di scelte. Anche Silente, come Voldemort e Piton, ha infatti subito in gioventù il fascino della magia oscura e questo ha provocato la morte della sua amatissima sorella. È dal profondo rimorso per quella morte che è scaturita l’assoluta dedizione di Silente alla lotta contro il male e alla protezione del bene, e a questo ruolo si lega anche la difficile scelta che egli ha infine dovuto fare. Nell’ultimo romanzo, Harry scopre infatti che Silente ha sempre saputo, durante tutti gli anni in cui l’ha protetto e amato, che per sconfiggere Voldemort avrebbe dovuto sacrificare lui – “L’hai tenuto in vita perché possa morire al momento giusto”, lo accusa Piton, “l’hai allevato come carne da macello...”⁹¹. Ma, ancora una volta, questa era la scelta giusta da fare, e alla fine Harry lo capisce e lo accetta. L’unico personaggio di rilievo che rimane interamente prigioniero dell’universo senza sfumature della fiaba è quello di Voldemort, che mantiene fino alla fine i tratti fisici e morali del mostro, figura del male assoluto perfettamente compatibile con la forma del romanzo d’iniziazione novecentesco⁹².

Chi ha avuto la fortuna di leggere Harry Potter ai propri figli sa come questa esperienza possa essere appagante, tanto per i bambini quanto per gli adulti. Attraverso l’apparente semplicità della fiaba, i bambini imparano a leggere la complessità del mondo e degli esseri umani e gli adulti, godendo del piacere sperimentato dai bambini, provano quello di muoversi tra diversi livelli di lettura. Buona parte del piacere offerto dalla lettura sta inoltre nel fatto che si tratta di un’esperienza protratta

90 Id., p. 596.

91 *Ibid.*

92 Cfr. cap. I, , pp. 37-39 e cap. IV, p. 163 e pp. 167-68.

nel tempo, romanzo dopo romanzo, nell'attesa a lungo ricompensata di un'altra storia dove ritroveremo gli stessi personaggi un po' cresciuti, un po' cambiati, accompagnando idealmente il percorso di crescita dello stesso lettore bambino. A questa esperienza diacronica offerta dalla narrazione seriale si aggiunge inoltre la ramificazione dell'universo narrativo prodotta dall'ormai definitiva trasformazione della saga in un oggetto transmediale. Cominciati nel 2001 e susseguitisi fino al 2011, gli adattamenti cinematografici hanno accompagnato la progressiva pubblicazione dei romanzi, colonizzando permanentemente l'immaginazione dei lettori – Harry Potter avrà per sempre la faccia Daniel Radcliffe, e probabilmente non riusciremo mai più a immaginare Hogwarts o il gioco del Quidditch in maniera diversa da come li abbiamo visti nei film – e creando generazioni di fruitori che hanno conosciuto i film prima dei romanzi. Attraverso i giochi e i videogiochi, i *gadgets* e l'abbigliamento offerti dall'industria dell'*entertainment*, l'universo di Harry Potter è progressivamente entrato anche a far parte della quotidianità, espandendone indefinitamente la fruizione e mirando a infrangere i limiti oggettivi dell'esperienza puramente diacronica. Fin dall'inizio, J. K. Rowling aveva annunciato che i romanzi sarebbero stati sette, e contro la spada di Damocle di una fine annunciata l'universo ramificato costruito intorno alla saga non ha mai smesso di combattere. Il desiderio di una storia inesauribile trova la sua più significativa espressione nell'enorme attività produttiva della comunità dei *fan*, a cui il *web* ha offerto non solo la possibilità di condividere notizie e riflessioni sull'universo di Harry Potter, ma anche quella di produrre dei veri e propri testi narrativi, le cosiddette *fanfiction*, “espansioni immaginative”⁹³ che elaborano la storia ufficiale dialogando tra di loro e prendendo spunto non solo dai romanzi, ma anche dagli adattamenti filmici e dalle interviste a J.K. Rowling, all'interno di una rete intertestuale e transmediale che crea un continuo processo di partecipazione creativa dei fruitori. Parallelamente alla pubblicazione dei romanzi, l'universo narrativo di Harry Potter si era già espanso attraverso la pubblicazione di alcuni testi brevi di cui si faceva menzione nella saga⁹⁴. Da uno di questi, *Gli animali fantastici*:

93 B. Thomas, “Update soon!” *Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process*, in R. Page e B. Thomas (a cura di), *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011, p. 205.

94 J. K. Rowling, *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Bloomsbury, London 2001; *Quidditch Through the Ages*, Bloomsbury, London 2001; *The*

dove trovarli (2001), è nata nel 2016 una nuova serie cinematografica sceneggiata da Rowling stessa, che offre una sorta di *prequel* della saga di cui sono già usciti i primi due capitoli dei cinque previsti dal progetto generale. Nel 2012, J.K. Rowling ha inoltre creato un sito web gratuito, *Pottermore*, il cui scopo è appunto quello di fornire “*more Potter*”: nuove informazioni, testi inediti, giochi di ruolo e quiz⁹⁵.

Nel 2016 l'universo di Harry Potter si è esteso anche al teatro, con una *pièce* intitolata *La maledizione dell'erede*, sempre su soggetto di J.K. Rowling⁹⁶. Si tratta in questo caso di un *sequel*, che riprende la storia a partire dalle pagine conclusive dell'ultimo volume della saga. Dopo l'epica battaglia di Hogwarts e la morte di Voldemort, il romanzo ci portava infatti “*Diciannove anni dopo*”, di nuovo al binario nove e tre quarti di King's Cross, dove Harry e suoi amici, ormai adulti, accompagnano i rispettivi figli che stanno per partire a loro volta per Hogwarts. Protagonista di questa seconda generazione di eroi narrata nel testo teatrale è il figlio minore di Harry, Albus Severus Potter, che nelle ultime pagine del romanzo ha paura, come suo padre prima di lui, che il Cappello Parlante lo metta a Serpeverde. “Tu porti il nome di due Presidi di Hogwarts”, lo rassicura Harry, “Uno di loro era un Serpeverde e probabilmente l'uomo più coraggioso che io abbia mai conosciuto. [...] Ma se per te è importante, potrai scegliere Grifondoro invece di Serpeverde. Il Cappello Parlante tiene conto della tua scelta’. ‘Davvero?’ ‘Con me l'ha fatto’, confermò Harry”⁹⁷.

Tales of Beedle the Bard, Bloomsbry, London 2008.

- 95 Cfr. P. Ingleton, “*Neither Can Live while the Other Survives*”: Harry Potter and the Extratextual (After)life of J.K. Rowling, in J.K. Rowling, *Harry Potter and the Extratextual (After)life of J.K. Rowling*, cit., pp. 175-193.
- 96 J. K. Rowling, J. Thorne, J. Tiffany, *Harry Potter and the Cursed Child*, Little, Brown and Company, New York 2016, tr. it. di L. Spagnol, *Harry Potter e la maledizione dell'erede*, Salani, Milano 2016.
- 97 J. K. Rowling, *Harry Potter e i Doni della Morte*, cit. pp. 655-56.



J. Clayton, *The Innocents* (adattamento di H. James, *The Turn of the Screw*), 20th Century Fox 1961

III. DENTRO I CANCELLI

*Malo: I would rather be
Malo: in an apple-tree
Malo: than a naughty boy
Malo: in adversity.*

B. Britten, M. Piper (libretto),
The Turn of the Screw, 1954

1. *Figure del desiderio*

Come abbiamo visto, la concezione dell'infanzia che si costruisce nella cultura occidentale a partire dalla fine del XVIII secolo è fondata sull'idea di un legame intrinseco del bambino con l'universo della natura. Segno simbolico dell'appartenenza a un mondo delle origini idealmente incorrotto e pregno di senso, questo legame istituisce il paradigma dell'innocenza infantile, destinato a radicarsi così profondamente nell'immaginario da apparire oggi quasi scontato. L'innocenza è però una nozione di per sé particolarmente difficile da definire, poiché sembra assumere il suo significato essenzialmente attraverso ciò che *non* è, e fa del bambino lo spazio di un'assenza – di artificio, di consapevolezza, di esperienza, di conoscenza, di peccato: la figura vuota di un'alterità radicale, aperta a tutte le proiezioni del desiderio¹.

Ciò che ci interessa è come, dall'interno stesso del paradigma dell'infanzia innocente, emergano una serie di figure letterarie che rivelano le ambivalenze del desiderio che le costruisce: bambini innocenti e inquietanti, che in virtù del desiderio adulto proiettato

¹ Cfr. M. Gubar, *Innocence* in P. Nel e L. Paul (a cura di), *Keywords for Children's Literature*, NYU Press, New York 2011, p. 121.

su di loro non possono crescere mai. Come abbiamo visto, all'interno della grande tradizione della letteratura per l'infanzia la crescita è uno spazio simbolicamente rappresentabile soltanto attraverso un'avventura iniziatica che conduce i protagonisti fino ai cancelli del giardino d'infanzia, pronti a chiudersi alle loro spalle ma ancora capaci di comprenderli entro il cerchio magico dell'innocenza. Di questo universo letterario la celebre storia di Peter Pan, frutto di tre diversi testi di J. M. Barrie succedutisi tra il 1902 e il 1911, viola e rielabora le convenzioni, azzerando la crescita simbolica offerta dal racconto iniziatico e ribaltandola nella celebre immagine dell'eterno bambino. Ambivalente figura del desiderio, il bambino che una notte è volato via dalla sua culla ed è rimasto per sempre chiuso dentro i cancelli dei Giardini di Kensington finisce tuttavia per distorcere l'immagine dell'infanzia felice che dovrebbe incarnare, trasformandola in una sorta di versione patologica dell'innocenza stessa. All'interno di un genere letterario diverso, la celebre *ghost story* di Henry James, *Il giro di vite* (1898)², offre negli stessi decenni altre due indimenticabili figure di bambini innocenti e inquietanti, prigionieri dentro un mortifero giardino dell'Eden sorvegliato da un'amabile istitutrice e da due infami fantasmi. Intrecciata alle convenzioni della storia di fantasmi, la presenza dei bambini al centro della storia rinvia a un universo propriamente fiabesco, dove l'innocenza è un "incantesimo", una figura del desiderio che si avvita su sé stessa, rivelando ad ogni giro di vite tutti i suoi contrari e proiettando i bambini e la narrazione stessa nelle profondità cristalline di un insolubile ossimoro.

Questa rielaborazione della figura del bambino implica, in entrambi i casi, un secondo livello ironico di lettura, che assume tuttavia forme e funzioni molto diverse. Se nel caso di Peter Pan, l'ironia sembra essere l'ultima difesa possibile di fronte al caotico dilagare delle istanze del desiderio nel testo, nella novella di James essa è invece implicitamente contenuta nel meccanismo stesso di un racconto perfettamente controllato, un "amusette" come James stesso lo definiva, una diabolica trappola concepita "per acchiappare quelli che non si lasciano acchiappare facilmente, gli estenuati,

2 H. James, *The Turn of the Screw*, The Macmillan Company, New York 1898, tr. it. di G. Mochi, *Il giro di vite*, Marsilio, Venezia 2007, p. 73.

i disincantati, gli esigenti”³. Emersi all’interno di due operazioni letterarie molto diverse, l’eterno bambino di Barrie e i “bambini cattivi” di James fanno parte però di un medesimo orizzonte culturale e finiscono per ritrovarsi fianco a fianco dentro i cancelli chiusi del giardino d’infanzia, a mostrare nello specchio deformante della loro innocenza tutte le ambivalenze del desiderio che li ha costruiti.

2. Tutti i bambini tranne uno

L’eterno ragazzino vestito di foglie che ha cristallizzato nel nostro immaginario la figura di Peter Pan è in realtà il risultato di una lunga e complessa gestazione letteraria, elaborata da J.M. Barrie attraverso tre testi distinti. La storia del bambino che non cresce mai nasce infatti all’interno di uno strano e dimenticato romanzo autobiografico pubblicato nel 1902, *The Little White Bird*⁴, di cui occupa i sei capitoli centrali. Qualche anno dopo, Barrie trasforma profondamente la sua storia, adattandola per il teatro. Nasce così *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn’t Grow Up*⁵, rappresentato per la prima volta a Londra il 27 dicembre del 1904 e pubblicato soltanto nel 1924, dopo numerose revisioni. Sull’onda dell’enorme successo teatrale, la prima storia di Peter Pan contenuta nel romanzo autobiografico viene ripubblicata nel 1906 in forma autonoma, con il titolo di *Peter Pan in Kensington Gardens*⁶ e dalla versione teatrale della storia nascerà infine *Peter and Wendy*⁷, il romanzo pubblicato nel 1911 che trasforma il personaggio in un vero e proprio mito moderno, poi definitivamente consacrato dall’edulcorato adattamento disneyano.

-
- 3 H. James, *Preface to The New York Edition*, vol. XXIV, Schribner’s Sons, New York 1907, tr. it. di G. Mochi, *Dalla “Prefazione” alla “New York Edition”*, in H. James, *Il giro di vite*, Marsilio, Venezia 2007, p. 355.
- 4 J. M. Barrie, *The Little White Bird*, Hodder & Stoughton, London 1902, tr. it. di C. Vannuccini, *L’uccellino bianco*, Marsilio, Venezia 2020.
- 5 J. M. Barrie, *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn’t Grow Up*, Hodder & Stoughton, London 1924, tr. it. di P. Farese, *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*, Feltrinelli, Milano 2015.
- 6 J. M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, Hodder & Stoughton, London 1906, tr. it. *L’uccellino bianco*, cit.
- 7 J. M. Barrie, *Peter and Wendy*, Hodder & Stoughton, London 1911, tr. it. di P. Falcone, *Peter e Wendy*, De Agostini, Novara 2013.

Nella prima versione della storia, Peter Pan era un neonato di una settimana appena, che una notte fugge dalla finestra della sua cameretta e se ne va volando ai Giardini di Kensington, dove rimane a vivere insieme agli uccelli e alle fate. “Se pensate che sia stato l’unico bambino a voler fuggire, significa che vi siete completamente dimenticati dei vostri primissimi giorni”⁸, spiega il narratore, perché prima di diventare umani siamo stati uccelli e nelle prime settimane di vita conserviamo ancora un prurito là dove prima c’erano le ali. Nel momento stesso in cui vede gli alberi dei giardini, Peter dimentica dunque di essere un bambino e ritorna letteralmente a uno stato di natura originario che lo trasforma per l’appunto in Peter Pan, l’eterno bambino “scappato dalla condizione umana”⁹, strappato al divenire irreversibile e distruttivo del tempo storico e consegnato al mito. “Domandate alla vostra mamma se quando era piccina conosceva Peter Pan e vi dirà: ‘Diamine, tesoro mio, certo che lo conoscevo’”: così comincia la storia di Barrie, come una vera e propria narrazione delle origini tramandata di generazione in generazione, dove l’età di Peter Pan “non ha nessuna importanza, poiché in realtà è sempre la stessa”¹⁰.

Come dichiara il suo nome, Peter Pan è una versione bambina di Pan, il dio pastore della campagna e dei boschi situato dalla mitologia classica in Arcadia, *locus amoenus* che la cultura moderna ha così spesso associato alla felice innocenza dell’infanzia. Espressione di una rielaborazione *fin de siècle* del tradizionale culto della natura di matrice romantica, la figura di Pan era diffusissima nella cultura figurativa e letteraria dell’Estetismo tardo vittoriano ed edoardiano, dove incarnava una seducente immagine di naturalezza istintiva, capace di veicolare efficacemente la critica della società industriale e del modello di vita borghese ad essa connesso¹¹. Del legame privilegiato con la natura che definiva la divinità greca, l’eroe bambino inventato da Barrie mantiene e rielabora una serie di caratteristiche, prima fra tutte l’aspetto a metà umano e a metà animale che si traduce nella doppia natura del neonato che ridiventa uccello. In

8 J. M. Barrie, *L’uccellino bianco*, cit., p. 137.

9 *Ibid.*

10 *Id.*, p. 136.

11 Cfr. J. Perrot, *Pan and Puer Aeternus: Aestheticism and the Spirit of the Age* in “Poetics Today”, 13, 1, 1992, pp. 157-167.

questa trasformazione, l'innocente fanciullo perde evidentemente il legame con la sfera sessuale che definiva Pan nella mitologia antica e la parte caprina del dio, segno simbolico della sua esuberante sessualità, diventa una capretta che Peter Pan cavalca nei Giardini di Kensington. Il flauto, attributo fondamentale di Pan, viene invece mantenuto e trasformato nel mezzo fondamentale che permette al bambino di esprimere la sua natura di uccello. "Peter aveva il cuore talmente contento che avrebbe voluto cantare tutto il giorno come gli uccelli che cantano di gioia", spiega il narratore,

ma, essendo in parte umano, sentiva il bisogno di uno strumento, così si fabbricò un piffero di canne e prese a passare le serate seduto sulla spiaggia, esercitandosi con il mormorio del vento e il gorgoglio dell'acqua, e afferrando a piene mani il luccichio della luna per riversarlo poi nel piffero, e suonare così melodiosamente da riuscire a ingannare perfino gli uccelli.¹²

Proprio grazie alle sue straordinarie doti musicali, Peter diventa l'"orchestra delle fate"¹³, personaggi fondamentali di un racconto che si presenta in effetti come una di quelle *fairy tales* così popolari nella cultura inglese di quegli anni, dove il recupero del folklore nazionale e il culto dell'infanzia si incontravano in un generale movimento di ritorno alle origini. "Quando eravate uccelli conoscevate le fate piuttosto bene, e finché siete piccoli ricordate tante cose su di loro ed è un vero peccato che non possiate scriverle perché a poco a poco ve ne scordate"¹⁴, spiega il narratore, presentando subito le fate come un'espressione del mondo perduto dell'infanzia: per questo è "terribilmente difficile sapere cose sulle fate e l'unica cosa davvero certa è che dovunque ci siano dei bambini ci sono anche loro", perché "non possono fare a meno di seguirli"¹⁵. Nate dai frantumi della prima risata del primo bambino, le fate parlano un linguaggio molto simile a quello dei bambini piccoli, di cui solo le mamme e le bambinaie che frequentano i Giardini potrebbero capire alcune parole, e quando i bambini fanno i capricci stanno in realtà semplicemente facendo quello che hanno visto fare alle

12 J. M. Barrie, *L'uccellino bianco*, cit., p. 144.

13 Id., p. 164.

14 Id., p. 158.

15 *Ibid.*

fate. Espressione di un universo interamente governato dal gioco, le fate hanno sempre “un’aria terribilmente indaffarata, come se non avessero un attimo di tempo, ma se mai decideste di chiedergli cosa stanno facendo, non avrebbero la minima idea di cosa rispondervi”, perché in realtà “non fanno mai niente di utile” e “tutto quello che fanno è pura finzione”¹⁶. Nel loro mondo, come in quello dei bambini, c’è un postino che non passa mai, delle scuole dove non si insegna nulla e delle case che si vedono solo di notte, piene di colori come quelli del giorno “ma con una luminosità speciale”¹⁷. Quest’assoluta adesione a una dimensione immaginaria, felicemente libera dal principio di realtà e dalle infinite frustrazioni che esso impone, definisce le fate come una vera e propria incarnazione dello spirito dell’infanzia, lo stesso che permette al neonato Peter di volare via dalla finestra semplicemente perché lo desidera così tanto da credere davvero di essere ancora un uccello. Chissà, aggiunge il narratore rivolto a quella parte di lettori ormai cresciuti, “forse saremmo tutti capaci di volare se confidassimo ciecamente nella nostra capacità di farlo come era accaduto quella sera all’intrepido Peter Pan”¹⁸. Spazio privilegiato dei giochi d’infanzia, i Giardini di Kensington sono dunque pieni di fate, ma nessuno può vederle perché fanno finta di essere fiori. Di notte però, le fate diventano padrone assolute dei Giardini e organizzano bellissime feste danzanti al suono del flauto di Peter. È questo lo spazio incantato della storia, inaccessibile ai bambini veri, dove Peter Pan trascorre la sua eterna infanzia felice: lo spazio di un’infanzia più bella ancora di quella di tutti gli altri bambini, che ogni sera devono varcare i cancelli e tornare a casa, finché un giorno cresceranno e se li chiuderanno definitivamente alle spalle.

Originariamente contenuta nel frammentario e destrutturato racconto dell’*Uccellino bianco*, questa prima versione della storia di Peter Pan ne riflette e ne condensa tutte le ambivalenze. Protagonista e narratore del romanzo è il capitano W., un bizzarro scapolo di mezza età in cui è facile riconoscere lo stesso Barrie, che fa amicizia con un bambino di nome David. A David il capitano racconterà appunto la storia di Peter Pan, contenuta nei sei capitoli centrali del

16 Id., p. 161.

17 Id., p. 160.

18 Id., p. 138.

romanzo. Lo spazio di quest'amicizia sono gli stessi Giardini di Kensington dov'è fuggito Peter Pan, ma nella loro versione diurna: un mondo fatto di mamme, bambinaie e bambini veri, dove il capitano W. si avventura insieme a David e al cane Porthos, lasciandosi felicemente alle spalle le stanze austere del suo club e la triste routine di una vita solitaria. Grazie a David, nello spazio simbolico dei Giardini, il capitano ritrova "i viali ridenti" della propria infanzia, "dove la memoria ci rammenta di aver corso una volta soltanto, un lungo giorno d'estate"¹⁹. Il *topos* della nostalgia dell'infanzia perduta non si lascia però contenere qui entro i limiti ad esso convenzionalmente assegnati dalla letteratura per bambini e invade la narrazione del romanzo dando vita a un racconto triste, sarcastico e a tratti patetico, segnato, come scrive Mochi, "dalla solitudine e dalla frustrazione, da ansie irrisolte, ricordi dolci e desideri oscuri"²⁰, che rivela in maniera inquietante e brutale tutto ciò che la celebrazione tradizionale dell'"età dell'oro" riusciva a nascondere. Così, nei giardini felici dell'infanzia ritrovata del capitano W. appare immediatamente l'ombra minacciosa della perdita, incarnata nella funerea figura di Pilkington, il direttore della prestigiosa scuola privata dove, "intorno agli otto anni, o giù di lì", i bambini scompaiono per non tornare più – "Quando vi capiterà di rincontrarli, saranno signore e signori che alzano l'ombrello per chiamare una carrozza"²¹. "Barbuto, scuro di carnagione, il corpo magro e torto, che si muove lento, come un fruscio"²², Pilkington si aggira nei Giardini coperto da una palandrana nera, con l'immancabile canna in mano, adescando gli ignari bambini con la mirabolante promessa della crescita. Se Pilkington potesse comparire nei Giardini notturni delle fate, dice il capitano, "non resterebbe un solo posto felice" e "il piccolo popolo sparirebbe in un battito d'ali" – "Quanto sono più sagge, loro, dei bambini, che nuotano ammaliati verso la sua scaltra esca"²³. Anche David presto uscirà dal giardino d'infanzia, il capitano lo sa, e i Giardini notturni delle fate, estensione immaginaria di quelli diurni destinati a richiudersi dietro di lui, si aprono allora ad accogliere la

19 Id., p. 82.

20 G. Mochi, *Favole per adulti e romanzi per bambini. Introduzione* a J.M. Barrie, *L'uccellino bianco*, cit., p. 15.

21 J.M. Barrie, *L'uccellino bianco*, cit., p. 234.

22 *Ibid.*

23 Id., p. 235.

storia del bambino che non cresce mai, figura del desiderio che ha a che fare non tanto con l'infanzia quanto con la sua perdita, con il tempo che passa, e con tutto ciò che poteva essere e non è stato.

L'infanzia felice del mito delle origini che apriva il racconto si offusca dunque nell'ombra della nostalgia e del rimpianto, e la doppia natura dell'eterno bambino diventa allo stesso tempo il segno della libertà dalla tragedia della condizione umana e quello della prigionia in una non meno tragica condizione di non appartenenza. Non più uccello e non più bambino, Peter Pan è un "*betwixt-and-between*" (un "Fraffrà", nella traduzione italiana²⁴) condannato a rimpiangere per sempre l'infanzia vera che si è lasciato alle spalle. Nei Giardini notturni, Peter pensa di trascorrere momenti meravigliosi – "e pensarlo è bello quasi come farlo"²⁵ – ma gioca sempre da solo, raccogliendo i giocattoli abbandonati dai bambini veri, che conserva come tesori preziosi e non sa come usare. Questo ambivalente movimento della nostalgia si cristallizza in un episodio fondamentale che comincia con il desiderio di Peter di tornare a casa, esaudito dalle fate. Volando attraverso la finestra da cui era fuggito, va a sedersi sul letto della madre perduta, profondamente addormentata, triste e bellissima. Vorrebbe svegliarla, cancellare la sua tristezza e dirle che è tornato, ma la visione dei Giardini attraverso la finestra aperta genera immediatamente un'altra nostalgia e Peter fugge di nuovo, perché c'è sempre tempo per smettere di giocare e rassegnarsi a diventare un bambino come tutti gli altri, "perché la sua mamma non si sarebbe mai stancata di aspettarlo"²⁶. Dopo qualche tempo, Peter desidera nuovamente tornare a casa, questa volta per sempre. Al suo ritorno però, la finestra è chiusa e, "sbriaciando all'interno, vide la mamma che dormiva tranquilla con un braccio intorno a un altro bambino":

Peter chiamò a gran voce, "Mamma! Mamma!," ma lei non lo sentì; invano batté le manine contro le sbarre di ferro. Dovette tornarsene, singhiozzando, ai Giardini, e non vide mai più la sua amata mamma. Che bambino stupendo sarebbe stato per lei! Ah, Peter! Tutti noi

24 Id., p. 142.

25 Id., p. 157.

26 Id., p. 169.

che abbiamo commesso il grande errore, come ci comporteremmo diversamente una seconda volta.²⁷

Nella vita però, dice a Peter il saggio corvo Salomone, “non esiste una seconda occasione” e “quando raggiungiamo la finestra è ormai l’Ora di Chiusura”: “le sbarre di ferro sono lì per tutta la vita”²⁸, a segnare l’irreversibile movimento del tempo che passa e distrugge. È in questo spazio di un ritorno impossibile, delimitato dalle sbarre dei cancelli del giardino d’infanzia da una parte e da quelle della finestra di casa dall’altra, che si apre la storia di Peter Pan, dove l’eterno bambino felice è essenzialmente una figura della perdita che allunga la sua ombra sui Giardini incantati, perfettamente tradotti in immagini dalle crepuscolari illustrazioni di Arthur Rackham che accompagnavano la prima edizione del racconto²⁹. La storia che cominciava con gli uccelli che diventano bambini e con l’unico bambino che dimentica di esserlo e ridiventa uccello si conclude allora, circolarmente, con l’immagine dei bambini che ridiventano uccelli quando muoiono e, spinti da un’irresistibile nostalgia, tornano nelle case dove hanno vissuto, costruiscono il nido nelle grondaie e a volte tentano di entrare passando dalle finestre di quelle che erano state le loro camerette. In questo movimento circolare è contenuto il senso della storia, dove la traiettoria regressiva di un desiderio volto a cancellare l’orizzonte ultimo della morte conduce in definitiva fuori dalla vita stessa. A questo movimento fa del resto riferimento il titolo stesso del romanzo che contiene la storia di Peter Pan, dove l’“uccellino bianco” è innanzi tutto un altro bambino immaginario, inventato dal capitano W. per rimpiazzare il figlio che non ha mai avuto e a cui rinuncia nel momento stesso in cui conosce David, il bambino vero. “Avrei tanto voluto [...] che prima di andarsene potesse giocare una volta nei Giardini di Kensington”³⁰, racconta il capitano, che al suo posto inventerà poi Peter Pan, un altro bambino “che non era proprio come gli altri bambini”³¹, un altro uccellino

27 Id., p. 170.

28 *Ibid.*

29 Sulle illustrazioni di Rackham cfr. L. Atzmon, *Arthur Rackham's Phrenological Landscape: In-betweens, Goblins, and Femmes Fatales*, in “Design Issues”, 18, 4, 2002, pp. 64-83.

30 J. M. Barrie, *L’uccellino bianco*, cit., p. 81.

31 Id., p. 82.

bianco che non crescerà mai e potrà giocare per sempre nello spazio notturno dei Giardini fatati. In questo rifrangersi e moltiplicarsi delle immagini del desiderio le ultime righe del racconto di Peter Pan si riempiono di uccellini bianchi: i bambini morti che sono ridiventati uccelli e con cui Peter è particolarmente gentile, perché “conserva il ricordo lontano di quando un tempo era stato un vero bambino”³², e quelli smarriti dalle bambinaie, rimasti anche loro dentro i Giardini dopo l’Ora di Chiusura dei cancelli, che Peter si premura di cercare e, a volte, di seppellire.

Attraversata dal desiderio e dalla nostalgia emanate dal romanzo che la contiene, la storia di Peter Pan risulta ulteriormente ambivalente nella misura in cui è narrata dal capitano W. a David, attraverso il quale il racconto si rivolge esplicitamente a un pubblico di bambini. “Dovete sapere che sarà difficile seguire le avventure di Peter Pan a meno che non abbiate una certa familiarità con i Giardini di Kensington”, comincia il narratore,

[...] Non c’è bambino che abbia visitato i Giardini per intero, perché arriva presto l’ora di tornare a casa. E la ragione per cui arriva presto l’ora di tornare indietro è che, se siete piccoli come David, dalle dodici all’una dovete fare un riposino. Se vostra madre non fosse tanto sicura che dalle dodici all’una bisogna dormire, allora, forse, potreste vederli per intero.³³

In questo senso, *L’Uccellino bianco* e la sua prima versione di Peter Pan offrono, come sottolineava Jacqueline Rose nel suo celebre saggio, il resoconto a tutt’oggi più esplicito dei problemi intrinseci al genere stesso della letteratura per l’infanzia³⁴. I termini dell’analisi di Rose vanno tuttavia a mio avviso invertiti. La letteratura per l’infanzia non è di per sé una categoria “impossibile” nella misura in cui riposa sulla relazione virtualmente problematica fra adulto e bambino: se Peter Pan ne rivela le criticità è perché rappresenta una violazione manifesta di tutte le convenzioni del genere, volte per l’appunto a distinguere il desiderio dell’istanza adulta che è all’origine del racconto dalla storia e dai personaggi. Di queste dinamiche di potere

32 Id., p. 198.

33 Id., p. 125.

34 J. Rose, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children’s Fiction*, cit., p. 5.

e delle convenzioni che le contengono e le nascondono Barrie è del resto perfettamente consapevole e nell'*Uccellino bianco*, che è (fra le altre cose) un romanzo *sull'infanzia* e non *per l'infanzia*, ne offre un'esplicita messinscena. Si tratta di un episodio significativamente contenuto nello stesso capitolo dedicato a Pilkington, incarnazione del tempo distruttivo che viene a sottrarre i bambini al giardino d'infanzia. Qui, il capitano W. racconta a David un'altra storia, ispirata al celebre romanzo del *Robinson svizzero*³⁵ e narrata proprio nel momento in cui si accorge con sgomento che David comincia a trascurare la loro amicizia, preferendo passare più tempo con il suo nuovo amico Oliver, un poco più grande di lui, che si appresta a lasciare i Giardini alla volta dell'orrenda scuola di Pilkington. "Volevo davvero permettere a un moccioso di sette anni di farmi fuori con tanta facilità?": la storia del naufragio è l'arma utilizzata dal capitano per riconquistare David e trattenerlo ancora un po' con sé nei Giardini – un racconto "che poteva durare un'ora" e che invece riesce a tenere incatenati i bambini per diciotto mesi, "devoti come le code del mio frac"³⁶, perché poco a poco il capitano trasforma la storia del naufragio della famiglia svizzera in quella di David e Oliver, nutrendo consapevolmente la loro identificazione con i personaggi. Un giorno però, David afferma con orgoglio che ben presto anche lui andrà da Pilkington e la dolorosa ferita provocata da questa dichiarazione – "Strano che un bambino piccolo possa dare un dolore tanto grande"³⁷ – determina la vendetta del narratore, che conduce bruscamente la storia verso un finale "sgarbato e crudele":

Dieci anni sono passati, dissi, e i nostri due eroi, ormai felici giovanotti, sono tornati a rivedere l'isola dei naufraghi della loro infanzia. "Abbiamo fatto naufragio da soli", disse uno, "o ci ha portato qualcuno?" E l'altro, il più giovane, rispose: "Penso ci fosse qualcuno ad aiutarci, un uomo con un cane. Credo fosse lo stesso che ci raccontava le storie ai Giardini di Kensington, ma non ricordo niente di lui; ho dimenticato perfino il suo nome".³⁸

35 *The Swiss Robinson Family* è un celebre romanzo d'avventura per ragazzi, pubblicato da David Wyss nel 1812.

36 J. M. Barrie, *L'uccellino bianco*, cit., p. 237.

37 *Ibid.*, p. 243.

38 *Ibid.*

“Non è vero! Non ti dimenticherò mai”³⁹, esclama a questo punto David, a sua volta ferito. A questa lucidissima rappresentazione delle dinamiche di potere e di manipolazione implicite nelle narrazioni per l’infanzia sembra volersi contrapporre la storia di Peter Pan, che si configura invece come uno spazio d’incontro ideale, dove il bambino potrebbe uscire dal ruolo subordinato di oggetto e destinatario della storia e diventare parte integrante del processo narrativo. “Quando David sentì questa storia per la prima volta”, spiega il capitano,

era assolutamente convinto di non aver mai provato a scappare, ma io gli consigliai di ripensarci bene premendosi le mani alle tempie, e dopo averlo fatto con la massima concentrazione e anche di più, ricordò con precisione un desiderio infantile di ritornare sulla cima degli alberi, e con quel primo ricordo ne giunsero altri. [...] A questo punto devo dirvi come procediamo noi due con le storie: prima io la racconto a lui, e poi lui la racconta a me, e siamo intesi che sarà una storia del tutto diversa; e poi io la racconto di nuovo con le sue aggiunte, e andiamo avanti così fin quando nessuno saprebbe dire se è la mia storia o la sua.⁴⁰

Paradossalmente però, nel momento stesso in cui si offre come una sorta di orizzonte ideale della letteratura per l’infanzia, il racconto pone in realtà le basi stesse del proprio problematico *status*. La storia che “nessuno saprebbe dire se è la mia o la sua” è in realtà, come abbiamo visto, uno spazio dove l’adulto invade interamente la narrazione e dove la coesione narrativa si disgrega nella confusione dei destinatari e dei generi (mito, *fairy tale*, ricordo d’infanzia): una storia che si rivolge ai bambini parlando la lingua degli adulti, dove il bambino che non cresce mai è in definitiva un bambino che non può crescere perché qualcun altro preferisce che non cresca⁴¹. È a partire da questo problema centrale che si elaborano le successive versioni della storia, offerte dal testo teatrale prima e dal romanzo per ragazzi poi, entrambe concepite come un tentativo di cancellare i resti della confusione da cui è nato Peter Pan.

La trasformazione che dà origine al Peter Pan che tutti conosciamo passa innanzi tutto attraverso la rielaborazione della struttura

39 *Ibid.*

40 *Id.*, p. 137.

41 J. Rose, *The Case of Peter Pan*, cit., p. 3.

narrativa della storia, che a partire dal testo teatrale assume definitivamente la forma di una tradizionale avventura fantastica. Di per sé, la scelta stessa di questo tipo di struttura assegna immediatamente la nuova versione della storia all'orizzonte codificato della letteratura per l'infanzia, dove la netta separazione del mondo iniziale e di quello secondario offre la possibilità di incanalare la confusione dei generi e delle lingue del primo Peter Pan, sciogliendo il nodo del desiderio che ruotava intorno all'unico e ambivalente spazio dei Giardini diurni e notturni. Nella versione teatrale, questa operazione di riscrittura appare senz'altro riuscita e il patetico bambino che non poteva crescere scomparire, facendo emergere al suo posto la seducente figura del "ragazzo che non voleva crescere". All'interno del *medium* mostrativo, la confusione delle lingue del testo originario è tanto più contenibile quanto più si riduce la presenza della voce narrante, confinata ai margini di una rappresentazione che pone l'infanzia al centro della scena, con tutta la magia dei complessi artifici scenografici capaci di incantare tanto gli adulti quanto i bambini. Basti pensare al celebre passaggio in cui la fata Campanellino sta per morire, dopo aver bevuto il veleno destinato da Capitan Uncino a Peter Pan. "La luce si sta indebolendo", recita Peter Pan, "e se si spegne vuol dire che è morta! La sua voce è così esile che capisco a malapena cosa dice. Dice che potrebbe stare di nuovo bene se i bambini credessero nelle fate!"⁴². "L'attore si alza e tende le braccia", dicono le indicazioni di scena: "Credete nelle fate? Dite in fretta che ci credete! Se ci credete battete le mani!"⁴³. È facile immaginare che i bambini che assistevano alle rappresentazioni pomeridiane o al tradizionale spettacolo natalizio battessero subito le mani per salvare Campanellino, ma la stessa battuta veniva rivolta anche al pubblico adulto delle rappresentazioni serali accorso ad ammirare la raffinata e costosissima produzione del suo già celebre autore e, forse con un certo imbarazzo iniziale, anche gli adulti si decidevano probabilmente a battere le mani. Al pubblico adulto infatti, il testo teatrale offre un secondo livello di lettura, dove la meraviglia della rappresentazione scenica è accompagnata dall'ironia che sottolinea la consapevolezza della finzione. "Tutti i personaggi," scriveva Barrie nell'introduzione al testo teatrale,

42 J. M. Barrie, *Peter Pan. Il ragazzo che non voleva crescere*, cit., p. 157.

43 *Ibid.*

“che si tratti di adulti o di pargoletti, devono fregiarsi di una visione infantile della vita come del loro unico pregio. Se non possono evitare di sentirsi buffi, è meglio che se ne vadano. Un buon motto per tutti potrebbe essere: solo questo, ed è già molto”⁴⁴.

L'enorme successo del testo teatrale fece rapidamente di Peter Pan un vero e proprio fenomeno culturale. Si susseguirono, in quel primo decennio del ventesimo secolo, immagini, memorie e biografie di Peter Pan, una produzione a cui Barrie stesso contribuì con l'edizione della sua prima versione della storia accompagnata dalle iconiche illustrazioni di Rackham. A questo variegato universo costruito intorno al nuovo eroe bambino mancava tuttavia un romanzo che potesse definitivamente situare Peter Pan dentro il genere a cui sembrava ormai naturalmente appartenere, trasformandolo una volta per tutte in un grande classico della letteratura per l'infanzia⁴⁵. È questo l'orizzonte d'attesa entro cui si situa la riscrittura romanzesca intrapresa da Barrie dopo molte esitazioni, e da qui provengono gli imperativi e i problemi con cui il romanzo deve misurarsi.

Peter e Wendy mantiene tutte le trasformazioni essenziali messe in atto dalla riscrittura teatrale per emanciparsi dalla versione originaria della storia. La fuga di Peter Pan appena nato e la sua vita con le fate nei Giardini di Kensington sono diventati il passato dell'eroe e l'avventura trova un nuovo spazio nell'isola di *Neverland*, letteralmente il “Paese del Mai” (che nella traduzione italiana diventa l’“Isolachenoncè”, perdendo il fondamentale riferimento al “mai” dell'impossibile crescita di Peter Pan). Sull'isola, i compagni d'avventura di Peter sono i Bimbi Sperduti, quelli che nel primo Peter Pan cadevano dalle carrozzine quando le bambinaie si distraevano e che Peter andava a cercare, e a volte a seppellire, nei Giardini notturni. Il mondo della *fairy tale*, orizzonte narrativo fondamentale della prima storia, si è ridotto qui al personaggio di Campanellino, la piccola fata sboccata e capricciosa che accompagna Peter Pan, a cui si affiancano ora tutta una serie di altri personaggi – sirene, indiani, pirati – che situano invece il racconto in un universo narrativo a metà strada fra il *fantasy* e il romanzo d'avventura. Anche il registro ironico della versione teatrale viene mantenuto nel romanzo,

44 Id., p. 37.

45 Cfr. J. Rose, *The Case of Peter Pan*, cit., pp. 66-67.

ma nel momento in cui la riscrittura torna a misurarsi con la storia originaria sullo stesso terreno della narrazione (per di più estesa ed esplicitamente vincolata alle convenzioni della letteratura per l'infanzia), la sua efficacia si riduce, inghiottita dalla confusione delle lingue che nonostante tutto torna sistematicamente alla superficie, minando la coerenza di quello che doveva essere un nuovo grande classico della letteratura per l'infanzia e trasformandolo in un testo troppo complesso e inquietante per adattarsi davvero al proprio rivendicato orizzonte d'attesa.

“Tutti i bambini crescono, tranne uno”, recita il celebre *incipit*,

Ci mettono poco a capirlo, e Wendy lo capì così: un giorno, quando aveva due anni, mentre stava giocando in giardino, colse un fiore e corse a mostrarlo a sua madre. In quel momento doveva essere molto graziosa, poiché la signora Darling si mise una mano sul cuore ed esclamò: “Oh, perché non puoi restare così per sempre?” Questo fu tutto ciò che si dissero sull'argomento, ma in quel momento Wendy capì che sarebbe cresciuta. Tutti, a due anni, impariamo questa cosa. I due anni sono l'inizio della fine.⁴⁶

Il narratore, spiega Jacqueline Rose, legge qui i pensieri dei personaggi in virtù di una relazione che lo porta a confondersi con essi, diventando allo stesso tempo il bambino che vive il trauma della crescita in *quel* momento – “Tutti, a due anni, impariamo questa cosa” – e l'adulto che ha raggiunto il punto di non ritorno – “I due anni sono l'inizio della fine”⁴⁷. Questa confusione che viene immediatamente a segnare l'*incipit* del romanzo cerca tuttavia un veicolo di contenimento nell'identificazione di alcuni specifici personaggi destinati a incanalare e catalizzare su di sé il desiderio e la nostalgia adulti. Emanazione dell'istanza narrante nel mondo iniziale, la signora Darling incarna il legame privilegiato con l'universo infantile spesso rivendicato dal narratore adulto ai margini dei romanzi per l'infanzia⁴⁸. Seducentemente infantile⁴⁹, la signora Darling ha un ba-

46 J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, cit., p. 83.

47 J. Rose, *The Case of Peter Pan*, cit., p. 68.

48 Cfr. cap. II, pp. 44-47.

49 La giovane madre infantile e seducente è una figura le cui origini si trovano nell'*Uccellino bianco*, dove appare a più riprese variamente declinata in diversi personaggi.

cio nascosto nell'angolo destro della sua bocca "dolce e ironica"⁵⁰, che appare particolarmente visibile quando balla felice, dimentica del ruolo adulto di moglie e di madre. È questo un bacio che nessuno è mai riuscito ad afferrare, né i suoi molti corteggiatori, né il signor Darling, né la stessa Wendy, e che solo Peter Pan riuscirà alla fine a portarsi via senza sforzo. A questa funzionale emanazione dell'istanza narrante dentro la storia il racconto cede, letteralmente, la capacità di leggere nei pensieri dei bambini. Come tutte le brave mamme, ci spiega il narratore, ogni sera la signora Darling rassetta la mente dei suoi figli addormentati – "È un po' come quando riordina i cassetti. [...] Quando vi svegliate al mattino, le cattiverie e i pensieri malvagi con i quali vi siete coricati sono stati ripiegati con cura e sistemati in una zona remota della vostra testolina, e in cima, ben esposti e areati, restano i pensieri più belli, pronti per essere usati"⁵¹. Peter Pan appare per la prima volta nel racconto come un segno enigmatico che la signora Darling vede appunto saltare fuori "da ogni dove nelle menti di John e Michael, mentre quella di Wendy cominciava a esserne tutta scarabocchiata"⁵². Poco dopo, è di nuovo tramite la percezione della signora Darling che Peter riappare, dentro un sogno dove viene a squarciare il velo che dovrebbe tenere separato lo spazio immaginario dell'avventura da quello familiare e protetto della stanza dei bambini – l'Isola "si era avvicinata troppo" e i bambini "sbirciavano dall'apertura"⁵³. Nella versione teatrale, queste prime manifestazioni che anticipano l'effettiva entrata in scena di Peter Pan si riducono a poche battute. Nel romanzo invece, lo spazio offerto alla percezione di Peter nello sguardo della signora Darling si espande e diventa il veicolo essenziale della trasformazione che viene a sottrarlo al registro patetico della sua versione originaria. Ambivalente figura del rimosso, il "ragazzino meraviglioso vestito di foglie secche e della linfa che stilla dagli alberi"⁵⁴ che la signora Darling si trova improvvisamente di fronte svegliandosi dal suo sogno inquietante, la "presenza fiera e stravagante"⁵⁵ che ha visto nelle menti dei suoi figli, è esplicitamente

50 J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, cit., p. 83.

51 Id., p. 88.

52 Id., p. 90.

53 Id., p. 93.

54 *Ibid.*

55 Id., p. 90.

ricosciuta come una parte di sé: quel “Peter Pan che si diceva visse con le fate”⁵⁶ a cui la signora Darling credeva da bambina, oggetto del desiderio e della nostalgia che il racconto tenta di contenere proiettandoli sul personaggio adulto.

In un ulteriore tentativo di contenimento, il romanzo contrappone immediatamente allo sguardo della signora Darling quello di Wendy. Come “se stesse raccontando la cosa più naturale del mondo”, Wendy spiega a sua madre “che ogni tanto Peter entrava nella loro camera e si sedeva ai piedi del letto e suonava il flauto per lei”, o “almeno così credeva”, perché “non era mai riuscita a svegliarsi, e quindi non poteva spiegare come lo sapeva” – “Lo sapeva e basta”⁵⁷, con la stessa certezza con cui l’esistenza di Peter Pan veniva affermata nella prima versione della storia dal racconto delle origini. Anche in questo caso però, il tentativo di differenziare e distinguere si dissolve nel riverberarsi delle immagini del desiderio emanate a sua volta dal personaggio di Wendy, che fin dall’inizio si configura come una madre bambina. A partire dal riferimento al primo Peter Pan contenuto nella descrizione di Peter che suona il flauto ai piedi del letto, Wendy catalizza infatti su di sé il ruolo e le ambivalenze della figura materna. “Perché piangi, bambino?”⁵⁸: sono queste le prime parole che rivolge a Peter, mettendosi poi subito all’opera per ricucirgli premurosamente l’ombra che ha perduto. Peter stesso ammette del resto di essere venuto più volte alla finestra della camera di Wendy per ascoltare le fiabe che la signora Darling racconta ogni sera ai suoi bambini e, per trattenerlo, Wendy afferma immediatamente di conoscerle tutte anche lei. È per questo, in definitiva, che Peter la porta sull’Isolachenoncè: perché racconti le favole ai Bimbi Sperduti e faccia da mamma a tutti loro. Madre bambina, Wendy eredita dalla figura della madre adulta anche l’ambivalente seduzione esercitata dal “ragazzino meraviglioso”, che si traduce immediatamente nell’offerta di un bacio, rifrazione di quell’altro bacio inafferrabile nascosto nell’angolo della bocca della signora Darling. È a partire dallo sguardo desiderante proiettato dal racconto sulla madre adulta e su quella bambina che Peter Pan si configura qui

56 *Ibid.*

57 *Id.*, p. 91.

58 *Id.*, p. 106.

come un oggetto tanto più seducente quanto più inafferrabile⁵⁹, ulteriormente rielaborato nello spazio dell'avventura attraverso il desiderio di Campanellino e della principessa indiana Giglio Tigrato, entrambe perduto e inutilmente innamorate di Peter, e attraverso lo stesso Uncino, divorato dal desiderio impossibile di possederlo e ucciderlo.

Questo moltiplicarsi e rifrangersi delle immagini del desiderio ha origine all'interno di una smisurata estensione dello spazio tradizionale del mondo iniziale, che nel testo teatrale era limitato al primo dei cinque atti della *pièce* e che occupa qui invece i primi tre capitoli del romanzo. Si tratta non soltanto di uno spazio esteso ben oltre i limiti convenzionali, ma anche costantemente minacciato dall'invasione dei segni antitetici del mondo secondario, sintetizzata nel sogno inquietante della signora Darling. Figura simbolica di questa confusione degli spazi è quella della mappa, parte integrante del paratesto che tradizionalmente accompagnava i romanzi d'avventura offrendo la rappresentazione dello spazio immaginario entro cui si svolge la storia. Evocata qui dal racconto per descrivere la complessità della mente infantile, la mappa diventa uno spazio definitivamente irrappresentabile, dove le "incredibili macchie di colore"⁶⁰ della fantasia si mescolano con l'esperienza della vita di tutti i giorni – "il primo giorno di scuola, la religione, mamme e papà, un laghetto rotondo, l'ora di uncinetto, omicidi, impiccagioni, verbi irregolari, il giorno del dolce al cioccolato, le bretelle da indossare, dire trentatré, i tre *pence* se ti estrarono un dente e così via"⁶¹. "Ora", dice il narratore, "o queste cose fanno parte dell'isola, o formano un'altra mappa che, se sovrapposta alla prima, crea una gran confusione, soprattutto perché nulla resta per troppo tempo al proprio posto"⁶². All'interno di questa confusione degli spazi e delle lingue, la fuga stessa dei bambini insieme a Peter Pan, che nel quarto capitolo viene finalmente a segnare l'inizio dell'av-

59 Nel testo teatrale Peter si presenta come un corpo letteralmente intoccabile: "Nessuno mai deve toccarmi", dice Peter a Wendy; "Non viene mai toccato da nessuno nella commedia", specificano le indicazioni di scena (*Peter Pan. Il ragazzo che non voleva crescere*, cit., p. 63.)

60 J.M. Barrie, *Peter e Wendy*, cit., p. 88.

61 Id., p. 89.

62 *Ibid.*

ventura, è anticipata dal racconto dell'angoscia dei genitori, che ogni sera ricordano "quel funesto venerdì"⁶³ non ancora narrato. "Venite!", urla finalmente Peter Pan alla fine del quarto capitolo, "lanciandosi nella notte seguito da John, Michael e Wendy"⁶⁴; l'avventura può cominciare, ma a concludere il racconto della fuga è lo sguardo degli adulti (personaggi e narratore), che si volge indietro verso la stanza dei bambini ormai vuota – "Gli uccellini avevano spiccato il volo"⁶⁵.

Specularmente alla confusione dei segni che definisce il mondo iniziale, anche l'isola dell'avventura si riempie di elementi contraddittori, che generano un nuovo moltiplicarsi delle immagini del desiderio, catalizzate intorno alla figura della casa che rielabora qui l'ambivalente movimento della nostalgia contenuto nel primo Peter Pan – la casa che i Bimbi Sperduti costruiscono intorno al corpo di Wendy, colpita da una freccia al suo arrivo sull'Isola, e poi la sua immagine raddoppiata nella Casa Sottoterra che viene a rimpiazzarla, dove i bambini vivono tutti insieme e a cui si accede passando attraverso i buchi negli alberi, ciascuno della misura giusta per il corpo di ogni bambino. Spazio simbolicamente uterino situato nel cuore stesso dell'avventura infantile, la casa è il luogo in cui i bambini mettono in scena il gioco della famiglia felice, dove Wendy prende esplicitamente il posto della madre adulta diventando la mamma dei Bimbi Sperduti e Peter viene in qualche modo costretto a impersonare il ruolo del padre, rifuggendo spaventato dalle manifestazioni dell'amore romantico di Wendy – "Ma i bambini sono nostri, Peter, tuoi e miei" 'Non per davvero, però' ribatté lui con ansia [...]. 'Peter' gli chiese (Wendy) cercando di assumere un tono deciso 'quali sono i tuoi sentimenti nei miei confronti?' 'Quelli di un figlio devoto, Wendy!'"⁶⁶. Proiezione della casa abbandonata nel mondo iniziale, quella ricreata sull'isola ne accoglie esplicitamente il ricordo, mantenuto vivo innanzi tutto attraverso gli esercizi di memoria imposti da Wendy ai Bimbi Sperduti e ai suoi fratelli – "Di che colore erano gli occhi di mamma? Chi era più alto, mamma o papà? Mamma era bionda o bruna? Rispondete

63 Id., p. 95.

64 Id., p. 120.

65 *Ibid.*

66 Id., pp. 190-91.

a tutte e tre le domande se possibile”⁶⁷. A rielaborare la nostalgia del primo Peter Pan c’è poi anche quella storia che Wendy racconta sempre ai bambini, dove i signori Darling piangono i loro figli che un giorno volarono via fino all’Isolachenoncè. “Non capisco come questa storia possa avere un lieto fine”⁶⁸, dice uno dei bambini, ponendo quello che è in fondo il problema centrale del romanzo stesso. “Vedete,” spiega Wendy, “la nostra eroina sapeva che la sua mamma avrebbe lasciato la finestra sempre aperta affinché i suoi bambini potessero tornare indietro. E così restarono lontani per molti anni e si divertirono tantissimo”. Ma poi, come in tutti i romanzi per bambini, tornarono a casa pronti a diventare grandi: “sono passati alcuni anni ... Chi è quell’elegante signora dall’età imprecisata che arriva alla stazione di Londra? [...] Potrebbe essere... ma sì... no... Sì, è la bella Wendy! [...] E chi sono quei due signori dal portamento distinto che l’accompagnano? Che siano John e Michael? Proprio così!”⁶⁹. “Vedete, cari fratelli”, conclude Wendy, “la nostra finestra è ancora aperta”⁷⁰. È aperta per Wendy e per i suoi fratelli, e per i Bimbi Sperduti che torneranno a casa anche loro: per tutti i bambini tranne uno, che odiava quella storia. “Scappai perché sentii il papà e la mamma parlare di quello che avrei fatto una volta diventato adulto”, aveva raccontato Peter a Wendy durante il loro primo incontro nella stanza dei bambini, riscrivendo la propria storia per affermarsi immediatamente come il ragazzo che non voleva crescere costruito nel testo teatrale: “Io non voglio crescere, mai e poi mai!”, affermava, “Voglio rimanere per sempre un bambino e divertirmi”⁷¹. Di fronte al lieto fine prospettato da Wendy, riemerge però il fantasma del patetico bambino che non poteva crescere: “Tempo fa pensavo anch’io che la mia mamma avrebbe lasciato la finestra aperta per sempre, e così rimasi lontano da casa per molte lune”, confessa Peter, “Poi volai indietro, ma trovai la finestra sbarrata, perché la mia mamma mi aveva dimenticato e c’era un altro bambino nel letto con lei”⁷².

67 Id., p. 161.

68 Id., p. 195.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 Id., p. 110.

72 Id., p. 196.

Immediatamente censurata, l'immagine della finestra chiusa si riassorbe qui nell'orgoglioso rifiuto opposto da Peter al ritorno prospettato da Wendy. "Non verrò con voi", dice, "pieno di rabbia verso gli adulti che rovinavano sempre ogni cosa [...]: voleva ucciderli tutti il più velocemente possibile"⁷³. Il conflitto di Peter Pan con il mondo adulto è in effetti uno degli elementi essenziali introdotti dalla versione teatrale per costruire la nuova immagine dello spavaldo eroe bambino, a cui le convenzioni del racconto d'avventura forniscono un perfetto antagonista nel celebre Capitan Uncino. All'origine dell'irriducibile inimicizia di Peter e Uncino c'è la mano che il bambino ha mozzato al pirata (al posto della quale porta l'uncino che gli dà il nome), un cocodrillo che l'ha mangiata e a cui è piaciuta così tanto che da allora lo segue per mangiarsi il resto, e una sveglia che il cocodrillo ha inghiottito insieme alla mano. Provvidenziale avvertimento dell'avvicinarsi del cocodrillo, il ticchettio della sveglia è anche il segno di un tempo che per l'antagonista adulto scorre inesorabilmente verso la morte e che fin dall'inizio lo contrappone all'eterno presente in cui vive Peter Pan. È a partire da questo antitetico rapporto con il tempo che Uncino si definisce come l'antagonista ideale di Peter, rispetto al quale è non solo sospinto verso la morte, ma anche gravato dal peso del passato che nutre i ricordi, i rimpianti, la sete di vendetta. Altra fondamentale emanazione del desiderio adulto dentro la storia, la funzione di Uncino nel mondo secondario è parallela e complementare a quella della signora Darling nel mondo iniziale, rispetto a cui si rivela però decisamente più efficace nella misura in cui riesce a mantenere l'ironia della versione teatrale – un pirata di nobili origini ossessionato dalle buone maniere, con gli occhi "profondamente malinconici" color "blu di nontiscordardimé"⁷⁴, un *villain* sinistro e crudele che però ama i fiori "(almeno questo è quel che si dice) e le dolci melodie (era lui stesso un buon suonatore di clavicembalo)"⁷⁵. È attraverso lo sguardo di Uncino che Peter Pan acquisisce qui quella che è la qualità centrale implicitamente connessa alla rappresentazione tradizionale dell'infanzia: l'innocenza. "Un braccio che penzolava dal letto, una gamba piegata e una ri-

73 Id., p. 197.

74 Id., p. 36.

75 Id., p. 213.

sata incompiuta ancora sulla bocca, rimasta aperta, che mostrava i dentini da latte splendenti come piccole perle”: Uncino, che si è introdotto di soppiatto nella Casa Sotterranea per avvelenare Peter, “lo soprrese così, indifeso. Rimase immobile a fissare il suo nemico ai piedi dell’albero. Nessun sentimento di compassione disturbò il suo animo cupo? Quell’uomo non era del tutto malvagio [...]. E poi, ammettiamolo con tutta franchezza la natura idilliaca di quella scena lo commosse profondamente”⁷⁶. L’innocenza di Peter, intesa come incapacità di difendersi da un adulto nemico, riesce per un istante a far vacillare nel pirata sentimentale ogni desiderio di vendetta, finché “un particolare” viene improvvisamente a trasformare la “natura idilliaca” del bambino addormentato nella “personificazione stessa della sfrontatezza”⁷⁷: “la bocca aperta, il braccio penzoloni, il ginocchio piegato” sono gli stessi, ma improvvisamente si rovesciano nello sguardo di Uncino a indicare un significato contrario, diventando il segno irritante della naturale superiorità del bambino, inconsapevolmente esibita al desiderio adulto – “Il cuore di Uncino s’indurì. Se la rabbia l’avesse sgretolato in centinaia di pezzi, ognuno di essi si sarebbe scagliato contro Peter Pan”⁷⁸. All’interno di questo conflitto fra il desiderio e la sua repressione, il bambino diventa nemico proprio in virtù di quello stesso potere di seduzione che inconsapevolmente esercita sull’adulto, e da qui emanano tutte quelle caratteristiche che fanno di questo Peter Pan una sorta di versione patologica dell’innocenza idilliaca che lo definiva nella versione originaria della storia. Espressione del mondo infantile dell’immaginazione, Peter non sa distinguere la realtà dalla finzione e ha bisogno di un gioco sempre nuovo, perché tutto ciò che “un attimo prima lo appassionava poteva stufarlo da un momento all’altro”⁷⁹. Incapace di vivere in ogni altra condizione che non sia l’estasi del suo meraviglioso presente, non riesce a trattenerne nella memoria quasi nulla, né a preoccuparsi di qualcosa che non riguardi direttamente la sua persona. Determinata da un desiderio senza limiti, l’infanzia di Peter Pan diventa dunque l’incarnazione perturbante di un narcisismo tirannico che non tollera contraddi-

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*

79 *Id.*, p. 122.

zioni: l'isola stessa è del resto un universo che ruota letteralmente intorno a lui, prendendo vita soltanto nel momento in cui Peter ritorna e adeguandosi immediatamente alla frenetica routine che la sua presenza impone a tutto ciò che la abita.

“O Uncino o io, questa volta!”, giura Peter a sé stesso nel momento dell'ultimo scontro: “Era terribilmente felice”⁸⁰, dice il narratore, ed è evidente che sarà Uncino a soccombere. Barcollante sul ponte della nave, incalzato dalla spada di Peter e circondato dai Bimbi Sperduti che gli volano attorno prendendolo in giro, Uncino tenta disperatamente di capire da dove provenga il misterioso potere del suo avversario. “Pan, chi e cosa sei?” chiede: “Io sono la giovinezza, io sono la gioia [...] Io sono un uccellino appena uscito dall'uovo”⁸¹, risponde Peter esultante, trasformando il patetico “uccellino bianco” della prima storia in un uccellino insolentemente felice, seducente e vittorioso. Ormai rassegnato alla sconfitta, Uncino assume in quest'ultimo confronto una dimensione tragica, segnata dal riferimento al *topos* del ricordo d'infanzia. Di fronte all'ineluttabile sconfitta, il pensiero del pirata malinconico torna infatti a vagare “sui campi da gioco di tanti anni prima”⁸², verso il passato lontano della propria infanzia perduta. “Morire sarà una grande e straordinaria avventura”⁸³, diceva invece Peter Pan, e in quella celebre esclamazione c'è tutta la distanza che separa l'eroe bambino per sempre sottratto all'orizzonte della morte, dalla tragica consapevolezza del tempo che pesa su Uncino – il tempo che è irrimediabilmente passato e quello che fin dall'inizio scorreva impietoso verso la morte al suono della sveglia.

Nel momento stesso in cui Uncino scompare, il lato oscuro dell'innocenza di Peter Pan emerge esplicitamente dentro la storia, confondendo nuovamente i confini e trasformando l'eroe in un inquietante alter ego dell'antagonista stesso: impadronitosi della nave dei pirati, Peter riveste l'uniforme di Uncino e lo vediamo sedere in quella che era stata la cabina del capitano, con “una mano chiusa a pugno da cui lasciava sporgere soltanto l'indice, che piegava e

80 Id., p. 219.

81 Id., p. 238.

82 Id., p. 239.

83 Id., p. 180.

drizzava minacciosamente, come un uncino”⁸⁴, dando ordini e punizioni arbitrarie ai bambini. Oscuro capitano di un viaggio verso casa voluto da Wendy, Peter resiste fino all’ultimo a un finale che non potrà che escluderlo e rimane prigioniero della sua trasformazione anche una volta tornato nel mondo iniziale, dove in un ultimo disperato tentativo di impedire il ritorno dei bambini chiude di nascosto la finestra che la signora Darling ha lasciato aperta per loro. Incapace “di rendersi conto che si stava comportando slealmente”⁸⁵, il meraviglioso Peter Pan diventa per un attimo soltanto un bambino capriccioso e egoista, che balla di gioia davanti alla finestra chiusa. A strapparla a questa versione esplicitamente negativa di sé stesso interviene però la signora Darling che, ignara del ritorno dei suoi bambini, sta suonando tristemente il piano nella stanza accanto. Peter la guarda attraverso la finestra e, per la prima e unica volta in tutto il racconto, abbandona il ruolo di inafferrabile oggetto del desiderio e diventa lui stesso il soggetto desiderante della narrazione: “Smise di guardarla, ma nemmeno così riuscì a liberarsi di lei. Saltellò da una parte all’altra facendo le boccacce, ma quando si fermò fu come se lei gli fosse entrata nell’anima e stesse bussando per uscire”⁸⁶. Attraverso la signora Darling, sono qui le figure della madre perduta e della finestra chiusa della prima storia che riemergono ancora e di cui, questa volta, Peter Pan e il testo stesso non riescono a liberarsi. Soltanto a questo punto Peter si decide finalmente a spalancare la finestra, permettendo agli altri bambini di tornare a casa e di crescere: “‘E va bene!’ singhiozzò, levando le sbarre alla finestra. ‘Andiamo via, Campanellino’ urlò con un’agghiacciante risata, come a voler schernire le leggi della natura. ‘Non abbiamo bisogno di nessuna stupida mamma’”⁸⁷. In questo momento, il testo rivela la verità del suo Peter Pan, che si riscrive definitivamente come il bambino che non vuole crescere perché non può, quello che schernisce le leggi della natura perché deve *credere* di non aver bisogno di una mamma e di non voler crescere mai. “Disperato tentativo di crescere, ma non può”, scriveva Barrie nei suoi appunti,

84 Id., p. 243.

85 Id., p. 249.

86 Id., pp. 249-50.

87 Id., p. 250.

anni dopo la pubblicazione del romanzo⁸⁸. “Tutti bambini crescono tranne uno”, diceva *l'incipit*: un bambino che “conosceva estasi meravigliose che gli altri bambini non potevano neanche immaginare, ma in quel momento stava guardando dalla finestra l'unica gioia dalla quale sarebbe stato escluso per sempre”⁸⁹. Riportato di fronte alla finestra chiusa del ritorno impossibile, il nuovo Peter Pan può infine essere liberato dal suo originario registro patetico solo a patto di acquisirne uno irrimediabilmente tragico.

“Non capisco come questa storia possa avere un lieto fine”, aveva detto uno dei Bimbi Sperduti, e in effetti la scena che conclude il racconto del ritorno a casa non è certo un finale adatto a un romanzo per bambini. A questa problematica conclusione tenta di porre rimedio un ultimo capitolo, dove il racconto sembra voler offrire un compromesso viabile alle istanze del desiderio e alle convenzioni della letteratura per l'infanzia. Affidato ancora una volta alla mediazione della signora Darling, questo compromesso passa innanzi tutto attraverso la possibilità offerta a Peter di tornare a casa come tutti gli altri bambini, permettendogli di ribadire ancora una volta il suo orgoglioso rifiuto – “Indietro signora, nessuno riuscirà a trasformarmi in un uomo”⁹⁰. Alla conseguente, ineluttabile separazione degli opposti destini di Peter e Wendy la stessa signora Darling offre allora una bizzarra soluzione di compromesso, dichiarando che se davvero Peter ha bisogno di una mamma, Wendy potrà andare da lui una settimana all'anno per le pulizie di primavera. “Non ti dimenticherai di me prima che arrivi il tempo delle pulizie di primavera?” chiede Wendy inquieta: “Va da sé che Peter promise che non l'avrebbe dimenticata e volò via, portandosi dietro il bacio della signora Darling. Quel bacio che nessuno era mai riuscito ad assicurarsi, Peter l'ottenne senza sforzi. Strano, vero? La signora Darling, tuttavia, sembrava soddisfatta”⁹¹. Questo potrebbe davvero essere un lieto fine adatto al romanzo per bambini che tutti attendevano da Barrie, dove ognuno recupera finalmente il proprio posto e le ambivalenze si riassorbono in quello strano accordo che permette di tenere insieme ancora per

88 “*Desperate attempt to grow up but can't*”. Cit. in H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, George Allen & Unwin, London 1985, p. 187.

89 Id., p. 252.

90 Id., p. 255.

91 Id., p. 257.

un po' Peter e Wendy, bloccando la storia appena prima che Wendy varchi definitivamente i cancelli del giardino d'infanzia.

Il racconto tuttavia, non si ferma qui e l'ultimo capitolo prosegue, avventurandosi nel territorio proibito di ciò che avviene quando gli eroi effettivamente crescono. Crescono innanzi tutto i fratelli di Wendy e i Bimbi Sperduti, che capiscono di essere stati “degli sciocchi ad abbandonare l'isola, ma ormai era troppo tardi”⁹². Ben presto, perdono “la fede nella propria capacità di volare”⁹³ e diventano ragazzi come tutti gli altri, poi uomini adulti con una posizione sociale, una famiglia e nessuna storia da raccontare ai propri bambini. Anche Wendy cresce, un poco più lentamente degli altri perché continua a tornare sull'isola con Peter una settimana l'anno. Già il primo anno però, la gonna che lei stessa aveva tessuto con le foglie e le bacche è diventata troppo corta, e Peter non ricorda più nulla della loro avventura passata. L'anno successivo dimentica addirittura di venire a prenderla – “Forse non esiste”⁹⁴, sussurra Michael scoppiando a piangere – e quando finalmente ritorna, dopo molte primavere, Wendy è diventata una donna, ha avuto una figlia, e Peter non è ormai “niente di più che un po' di polvere sulla scatola dei suoi giochi di bimba”⁹⁵. Di fronte al ragazzo meraviglioso che ripiomba immutato nella stessa stanza della sua infanzia, dove ora dorme sua figlia, la vita adulta appare improvvisamente a Wendy come un fardello di cui vorrebbe disperatamente potersi liberare. Rannicchiata nel buio vicino al fuoco, “facendosi piccina piccina”, tenta di nascondersi allo sguardo di Peter – “Qualcosa dentro di lei stava urlando: Donna, donna, lasciami andare”⁹⁶ – e in quel momento, “forse per la prima volta nella sua vita”⁹⁷, anche Peter ha paura. Nella luce della lampada finalmente accesa da Wendy, Peter indietreggia spaventato di fronte alla “meravigliosa e alta creatura”⁹⁸ che tenta di prenderlo fra le braccia. “È tanto tempo che sono cresciuta, ormai!”⁹⁹, spiega Wendy. “Avevi promesso che non l'a-

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*

94 *Id.*, p. 258.

95 *Id.*, p. 259.

96 *Id.*, p. 262.

97 *Id.*, p. 263.

98 *Id.*, p. 264.

99 *Ibid.*

vresti fatto!”¹⁰⁰, grida il “tragico bambino”¹⁰¹: “Non ho potuto farci niente”¹⁰², risponde tristemente Wendy. Si compie così quella che il racconto chiama “la tragedia”¹⁰³, che è allo stesso tempo quella di Wendy e quella di Peter, antitetiche e complementari incarnazioni dello stesso dolore della perdita.

Spintosi ben oltre i limiti consentiti da qualsiasi romanzo per bambini, il racconto cerca ora la sua conclusione su un terreno diverso, in quel tipo di narrazione che nella storia originaria sembrava offrire l’unico linguaggio capace di contenere il movimento scomposto e ambivalente del desiderio, dove l’eterna infanzia di Peter Pan altro non era che un dato di fatto offerto dal racconto mitico delle origini. “Bambino, perché piangi?”¹⁰⁴, chiede Jane, svegliata dai singhiozzi di Peter come sua madre tanto tempo prima. Il racconto romanzesco si riavvolge allora su sé stesso e sarà la figlia di Wendy a volare via con Peter questa volta, mentre Wendy rimane alla finestra a guardarli. Un’altra mamma bambina per Peter, dunque. E un’altra finestra aperta verso l’avventura, che riflette specularmente l’immagine di quella attraverso cui Peter aveva osservato una stanza inaccessibile, dove sua madre teneva fra le braccia un altro bambino e dove i signori Darling accoglievano felici il ritorno dei loro bambini. Attraverso lo sguardo di Wendy vediamo Peter e Jane che si allontanano “fino a che non diventano due puntini luminosi nel firmamento”, e poi il racconto allarga ancora il campo visivo, fino a comprendere Wendy stessa e il rapido susseguirsi delle generazioni delle madri bambine di Peter:

E mentre osservate Wendy, potete vedere i suoi capelli imbiancare e la sua figura rimpicciolire sempre di più, perché tutto questo è successo tanto tempo fa. Jane adesso è una donna adulta, e ha una figlia di nome Margaret. E ogni primavera, tranne quando se ne dimentica, Peter va a prendere Margaret e la porta sull’Isolachenoncè, dove lei gli racconta quel che sa di lui, e Peter, attento, ascolta. Quando Margaret crescerà, avrà una figlia che, a sua volta, diventerà la madre di Peter e così via, finché i bambini saranno spensierati, felici e senza cuore.¹⁰⁵

100 *Ibid.*

101 *Id.*, p. 263.

102 *Id.*, p. 264.

103 *Id.*, p. 262.

104 *Id.*, p. 264.

105 *Id.*, p. 265.

Strappato alle ambivalenze del desiderio, Peter Pan è restituito così al racconto delle origini. Dello sguardo desiderante che l'ha creato rimane qui soltanto un'ultima traccia, nell'infanzia "senza cuore" che Peter Pan non cessa di portarsi via, come il bacio della signora Darling.

3. Bambini cattivi

Nella prefazione all'edizione completa delle sue opere, Henry James presentava *Il giro di vite* a partire dal genere narrativo a cui la novella fa esplicitamente riferimento: "Le storie di fantasmi, [...] quelle buone e davvero efficaci, erano state già tutte raccontate"¹⁰⁶, e *Il giro di vite* era "un puro e semplice pezzo di bravura, di freddo calcolo artistico"¹⁰⁷, volto a dimostrare che la "bella forma perduta"¹⁰⁸ della *ghost story* poteva essere efficacemente resuscitata.

Al centro del complesso dispositivo narrativo inventato da James c'è la figura di una giovane istituttrice, chiamata a occuparsi di due meravigliosi bambini rimasti orfani e sistemati dal facoltoso zio a Bly, un'isolata tenuta di campagna dove due infami fantasmi mirano ad impossessarsi di loro. All'istituttrice è affidata la registrazione "cristallina" dei misteri di Bly: a lei l'autore ha conferito l'"autorità" di un narratore "in grado di dare un resoconto credibile"¹⁰⁹, ma allo stesso tempo impregnato della "tonalità di un tragico, eppur squisito smarrimento"¹¹⁰. Proprio questo smarrimento è, spiega James, il "soggetto" del suo racconto, che si trattava di lavorare come "una pasta ben soda", filtrandolo tuttavia "in una espressione così limpida e raffinata che risultasse in bellezza": "è quello sforzo che rivive in me come nessun altro aspetto della questione"¹¹¹.

La reazione che accolse la pubblicazione della novella – "la più mostruosa e incredibile storia di fantasmi mai scritta", la definì uno

106 H. James, *Prefazione*, cit., pp. 351-52.

107 Id., p. 355.

108 Id., p. 352.

109 Id., p. 375.

110 Id., p. 355.

111 *Ibid.*

dei suoi primi recensori¹¹² – è quella sapientemente costruita dal testo per spingere il lettore direttamente nella sua trappola, inducendolo a lasciarsi guidare dalla voce di una narratrice testimone affidabile, accettando in virtù dell'autorità conferitale dall'autore tutte le incongruenze del racconto e subendone al massimo grado l'effetto. A questo tipo di lettura consapevolmente inscritta nella costruzione stessa della novella fa riferimento il celebre saggio di Edna Kenton, che per la prima volta nella storia dell'analisi critica del *Giro di vite* indicò la presenza di un meccanismo segreto entro cui cercare l'origine della straordinaria efficacia del racconto. “Lessi (la novella) per la prima volta di notte”, in una “casa di campagna” e in “un'antica prima edizione”, scriveva Kenton: “Le condizioni erano ideali, e provai tutte le ammirate e ammirevoli reazioni che dovevo provare, tutti i brividi suscitati dagli insidiosi fantasmi e dai bambini posseduti. Ebbe su di me l'effetto totale”¹¹³. E tuttavia, nell'inevitabile fascinazione suscitata dalla storia emergeva qualcosa'altro, “che non faceva che aumentarne l'effetto”:

uno spesso strato di orrore – ma dove? – dipinto sulle pagine o nella mente? Com'era stato costruito quel magnifico trabocchetto tecnico [...] Poiché davanti a me avevo una piccola oasi nel verboso deserto della narrazione; un luogo che invita il lettore a soffermarsi e a cercare con calma un possibile tesoro nascosto.¹¹⁴

L'origine di questo “trabocchetto tecnico” veniva appunto identificata da Kenton nella figura della “squisita istituttrice che, come dettagliatamente ci spiega, protegge i bambini che le sono stati affidati”¹¹⁵: è “al di là della storia dove i bambini danzano con i fantasmi”, conclude, che il lettore deve spingersi, “verso un cerchio più interno, dove un'altra figura sta forse compiendo la propria frenetica danza del terrore”, verso una possibile “storia oltre la storia” che ruota intorno a “un personaggio ironicamente nascosto

112 Cit. in G. Willen, *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, Thomas Y. Cromwell Co., New York 1960, pp. 103-104.

113 E. Kenton, *Henry James to the Ruminant Reader: The Turn of the Screw* (1924), in G. Willen, *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, cit., p. 106.

114 Id., pp. 106-107.

115 Id., p. 106.

e protetto dal suo creatore”¹¹⁶. Da allora, la critica si è adoperata a trovare una chiave di lettura capace di rendere conto dell’enigma del racconto, focalizzandosi innanzi tutto, attraverso l’ormai superata stagione dell’analisi psicoanalitica, sulla “follia” dell’istitutrice, definita da Edmund Wilson “un caso di nevrosi da repressione sessuale”: “i fantasmi”, affermava Wilson nel saggio che ha dato l’avvio alla critica freudiana della novella, “non sono veri fantasmi, ma sue allucinazioni”¹¹⁷. Dall’altra parte di quella che negli anni Cinquanta e Sessanta diventò una vera e propria barricata, la lettura allegorica riportava l’attenzione sulla figura dei bambini e sulla simbologia tradizionale a essi connessa, interpretando il testo come una rappresentazione simbolica del conflitto fra il Bene e il Male dove, come riassume efficacemente Mochi, i fantasmi sono “la personificazione del Male”, l’istitutrice “l’Angelo Custode inviato a proteggere i fanciulli innocenti”, Bly il giardino dell’Eden e Miles e Flora “l’archetipo dell’infanzia del genere umano, che ha già in sé i germi della propria distruzione”¹¹⁸. In entrambe le letture, sottolinea ancora Mochi, ciò che risulta oggi “datato e inaccettabile è [...] la pretesa di arrivare a una soluzione, una verità (ovviamente la propria) incontrovertibile e schiacciante”¹¹⁹. A partire dagli fine anni 1970, s’impone infatti definitivamente una lettura programmaticamente ambigua della novella – il fantasma, scriveva Todorov, è l’“evento brutto” che esiste qui soltanto in relazione alla percezione che ne ha l’istitutrice e diventa dunque un’assenza, la cui ricerca è la sola presenza possibile: la verità assoluta non esiste, poiché la verità è sempre e soltanto particolare e soggettiva¹²⁰.

Oggi, il senso del *Giro di vite* è ormai riconosciuto “nel suo ‘effetto di scrittura/lettura’, ossia in quel movimento a spirale, sempre avvolgentesi su sé stesso, in cui tutti – l’autore e il suo personaggio e il suo lettore – sono catturati, nella rincorsa infinita dietro un vortice di senso che si sottrae e si nasconde”¹²¹. A

116 Id., p. 107.

117 E. Wilson, *The Ambiguity of Henry James* (1934), cit. in G. Mochi, *Le “cose cattive” di Henry James*, in H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 14.

118 G. Mochi, *Le “cose cattive” di Henry James*, cit., p. 19.

119 Id., p. 20.

120 T. Todorov, *Les fantômes de Henry James*, in Id., *Poétique de la prose*, Seuil, Paris 1971.

121 G. Mochi, *Le “cose cattive” di Henry James*, cit., p. 29.

questo fa riferimento il titolo stesso della novella, che nel “giro di vite” indica il sistematico processo di avvitalamento del racconto sul proprio linguaggio e sulla propria struttura. E tuttavia, le domande che ormai sappiamo non si debbono fare sono parte integrante della torsione del linguaggio deliberatamente messa in atto dal testo e riconoscerlo significa tentare di capire *come* viene indotta nel lettore la tentazione di una risposta sistematicamente elusa. Si tratta dunque di leggere la novella a partire dalla sua natura di “*amusette*” esplicitamente rivendicata da James, e di provare a ricostruire il disegno segreto di questo diabolico gioco letterario. È un gioco, quello del *Giro di vite*, che si elabora innanzi tutto rispetto alle regole della *ghost story*, all’interno del quale svolge però un ruolo fondamentale il riferimento a un altro genere narrativo, che nella *Prefazione* James identifica come il modello formale della sua narrazione. La novella, scrive James, doveva essere una narrazione “breve e incisiva e autonoma”¹²², capace di creare “un mondo parallelo ma indipendente in cui niente è giusto se non quello che immaginiamo come giusto”¹²³, entro cui l’immaginazione avrebbe potuto essere lasciata scorrere liberamente, e a allo stesso tempo contenuta nella “compattezza dell’aneddoto”¹²⁴. È nella forma della fiaba che James trova il modello di questo tipo di narrazione: nelle “figure familiari della nostra infanzia, Cenerentola e Barbablù e Pollicino e Cappuccetto Rosso, insieme a molte altre gemme dei fratelli Grimm”¹²⁵. Una “favola pura e semplice”, dunque, che suppone tuttavia “una credulità consapevole e coltivata”: una moderna fiaba per adulti, che sia “un’escursione nel caos pur restando, come Cenerentola e Barbablù, solo un aneddoto – ma un aneddoto che, amplificato e accentuato, ritorna su sé stesso: come, del resto, ritornano su sé stessi Cenerentola e Barbablù”¹²⁶.

Attraverso la fiaba, il racconto si costruisce allora come l’espressione, deliberata e perfettamente contenuta, del brutale universo del desiderio e della paura, dove i bambini vengono abbandonati nel bo-

122 H. James, *Prefazione*, cit., p. 353.

123 Id., p. 354.

124 Id., p. 353.

125 *Ibid.*

126 Id., p. 355.

sco e le ragazze curiose entrano in stanze proibite piene di orrori. Narratrice e testimone della storia, l'istitutrice è anche l'eroina di questa fiaba segretamente contenuta dentro il racconto, la cui origine si definisce nel *Prologo* della novella. L'incarico che l'istitutrice accetta dallo zio dei bambini, ci racconta qui il narratore che introduce la storia, è infatti vincolato a una strana clausola: "lei non avrebbe mai dovuto disturbarlo... ma mai, proprio mai: non rivolgersi a lui, non reclamare, non scrivergli; affrontare da sola ogni questione, ritirare il denaro dal suo avvocato, assumersi tutte le responsabilità e lasciarlo in pace"¹²⁷. Perché l'istitutrice accetta questo strano divieto, così squisitamente fiabesco e mai giustificato? La ragione, spiega il narratore del *Prologo*, "sta naturalmente nella seduzione esercitata dallo splendido giovanotto"¹²⁸, l'affascinante *master*: una "seduzione" che rimarrà implicitamente contenuta nel racconto non già nella forma della "nevrosi sessuale" dell'istitutrice invocata dalla critica psicoanalitica, ma come segno simbolico dell'universo fiabesco che, a partire dal divieto imposto all'eroina, costruisce il racconto di un'"escursione nel caos" del desiderio. Parte integrante dell'orizzonte vittoriano della letteratura per l'infanzia, la fiaba contenuta nel racconto porta con sé non soltanto il movimento del desiderio legato alla seduzione iniziale, ma anche il carico di ambivalenze legato alla proiezione del desiderio adulto sul bambino, destinatario e oggetto di questo tipo di letteratura. Nel mondo chiuso e autonomo della fiaba di Bly, i bambini sono dunque le vittime innocenti dei fantasmi, da cui l'istitutrice deve salvarli, e allo stesso tempo gli innocenti oggetti del desiderio dell'istitutrice stessa, istanza narrante e personaggio adulto che su di loro proietta la propria idealizzata immagine dell'infanzia.

Motore essenziale del desiderio, la fiaba s'intreccia allora segretamente alle convenzioni della storia di fantasmi, che il racconto di James mira a trasformare attraverso una torsione simbolica e formale che trova la sua prima, esplicita manifestazione nella presenza stessa dei bambini. Se un fantasma appare a un bambino, dice il narratore del *Prologo*, questo aggiunge al racconto "una sfumatura particolare", "dà all'effetto un giro di vite in più" – e se i bambini sono due, "due saranno i giri di vite"¹²⁹. All'ambivalenza dei bambini, vittime e oggetti del

127 H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 73.

128 *Ibid.*

129 *Id.*, p. 59.

desiderio tanto dei fantasmi quanto della narratrice, si aggancia l'esitazione che convenzionalmente fonda la *ghost story*: i bambini vedono davvero i fantasmi, come sostiene l'istitutrice, oppure i fantasmi altro non sono che l'illusione di una narratrice prigioniera nel labirinto del suo desiderio e delle sue paure? Come sappiamo, la novella rifiuta di fare di questa esitazione il tempo di un'incertezza compreso fra due opzioni che impongono una scelta univoca¹³⁰ e le mantiene entrambe, in una costruzione dove il movimento del desiderio si rifrange costantemente in un gioco di specchi il cui vero significato risiede soltanto nella perfetta coerenza e nella limpida bellezza della sua forma.

“È per questo che sono venuta fin qua, per essere affascinata”¹³¹, dice l'istitutrice all'inizio del racconto, dove l'irresistibile fascinazione esercitata dai bambini è immediatamente posta come il veicolo dell'ambivalenza costruita intorno ad essi e all'universo di Bly che li racchiude. Flora “era una creatura incantevole”, “la bimba più bella che avessi mai visto”¹³², racconta, ricordando le sue prime impressioni. Attraverso una di quelle costruzioni linguistiche che diventeranno la cifra stilistica della novella, all'interno delle quali la proposizione afferma ciò che simultaneamente nega avvitando tra di loro due significati in principio antitetici, la bellezza di Flora è subito identificata come la causa dello strano turbamento provato durante la prima notte a Bly: “Ma non poteva esserci disagio di sorta – ed era un gran conforto questo – in presenza della radiosa esaltante immagine della mia bambina, la percezione della cui bellezza angelica era probabilmente la causa principale della [mia] inquietudine”¹³³. Questo primo rovesciamento dell'immagine convenzionale dell'innocenza infantile contenuta nella bellezza “angelica” di Flora è poi ulteriormente elaborato attraverso il personaggio di Miles, che all'arrivo dell'istitutrice si trova ancora in collegio. Nell'incanto della presenza della bambina, da cui il turbamento iniziale è stato subito cancellato, e nelle aspettative

130 Nella classica definizione di Todorov il fantastico è l'esitazione, di fronte a un evento che sembra sfuggire alle leggi del mondo in cui viviamo, fra la spiegazione naturale e quella sovranaturale (T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, tr. it. di E. Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti Milano 2007).

131 H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 83.

132 Id., p. 77.

133 *Ibid.*

che circondano l'arrivo di suo fratello, piomba una lettera del direttore del collegio che annuncia che il ragazzo è stato espulso. Quali siano esattamente le ragioni di questa espulsione non lo sappiamo, perché la lettera è il primo dei numerosi spazi vuoti che si aprono nel racconto: “non vanno nei particolari”¹³⁴, dice l'istitutrice alla signora Grose, l'anziana governante che diventerà la sua confidente. Significativamente, la signora Grose non sa leggere e lascia dunque l'interpretazione della lettera interamente nelle mani dell'istitutrice, dando il via alla costruzione del suo personale e univoco percorso di senso, fondato su intuizioni e deduzioni che vengono sistematicamente imposte come assolute certezze¹³⁵.

“È davvero *cattivo*?” [...] “È questo che dicono quei signori?” “Non vanno nei particolari. Dicono solo che sono spiacenti di non poterlo tenere. Questo può significare una cosa sola”. La signora Grose ascoltava, ammutolita dall'emozione; non mi chiedeva che cosa fosse quell'unico significato, e allora io, cercando di dare alla cosa una qualche coerenza, al cospetto della sua presenza silenziosa, continuai: “Che è un danno per gli altri”.¹³⁶

Minacciato dall'ombra della colpa e della corruzione, l'orizzonte dell'innocenza è però immediatamente ricostruito di fronte all'immagine del bambino in carne ed ossa, che arriva a Bly “soffuso da quel bagliore di freschezza, da quella stessa fragranza di purezza, in cui fin dal primo momento avevo percepito la sua sorellina”¹³⁷.

L'ambivalente seduzione esercitata dai bambini è situata in una dimensione fiabesca, a metà fra il sogno e la veglia. “E non era forse nel bel mezzo di una fiaba che ero caduta in quel sognante dormiveglia?”, si chiede l'istitutrice mentre Flora le danza attorno, “nell'oro dei capelli e nell'azzurro del vestitino”, trasformando la casa nella “visione del castello di una favola abitato da un folletto rosato”¹³⁸. Nel tempo incantato della

134 Id., p. 89.

135 Si tratta, scrive Mochi, di “una strategia di potere fatta di parole difficili e di sospensioni ad arte, da parte di colei che detiene gli strumenti del linguaggio e del ‘sapere’” (Id., nota 15, pp. 339-40).

136 Id., p. 89.

137 Id., p. 97.

138 Id., p. 85.

“splendida estate”¹³⁹ che apre il racconto, i bambini sembrano accogliere l’istitutrice nella felice innocenza del loro giardino d’infanzia, spazio simbolico che le restituisce una parte fondamentale di sé che non ha mai conosciuto e all’interno del quale desidera proteggere per sempre i bambini dall’“aspro futuro” che “forse li avrebbe sfregiati”:

Imparavo cose [...] che nessuno mi aveva mai insegnato nella mia vita piccola e spenta, imparavo a divertirmi, persino a divertire gli altri, e a non pensare al domani. Era la prima volta, in un certo senso, che avevo a disposizione spazio, aria e libertà, tutta la magia dell’estate e il mistero della natura. [...] Erano il fiore della salute e della felicità; eppure, come se avessi avuto in custodia una coppia di piccoli nobili, di principini di sangue reale la cui vita doveva essere protetta, ordinata e organizzata, l’unica forma che i loro anni futuri potevano assumere nella mia fantasia era quella di uno spazio da romanzo, una grandiosa, regale estensione del giardino e del parco.¹⁴⁰

Tutto questo però, è un “incantesimo”¹⁴¹, “una trappola – non premeditata ma profonda – per la mia immaginazione, per la mia fragilità, forse per la mia vanità; per tutto quello che c’era in me di più suggestionabile”¹⁴² – “e la cosa più straordinaria era che, già allora, [lo] sapevo perfettamente”¹⁴³. Nell’ambivalente movimento del racconto, lo spazio chiuso del giardino incantato, organizzato e dominato dall’immaginazione dell’istitutrice, coesiste e implicitamente rinvia a quello antitetico e speculare della “vecchia casa, grande e brutta”, i cui abitanti le appaiono come “un pugno di passeggeri dispersi” in una nave alla deriva – “E, cosa strana, c’ero io al timone”¹⁴⁴.

La rappresentazione dei fantasmi, spiega James, era stata la “difficoltà maggiore” del racconto, “l’aspetto per cui [esso] merita soprattutto considerazione”, quello per cui era stato “necessario un altissimo grado di arte”¹⁴⁵. Si trattava di mettere in atto un “processo di *adom-*

139 Id., p. 101.

140 *Ibid.*

141 Id., p. 99.

142 Id., p. 101.

143 Id., p. 117.

144 Id., p. 85.

145 H. James, *Prefazione*, cit., pp. 357-58.

*bramento*¹⁴⁶: una narrazione che riuscisse a dare “il senso della profondità del male”, della capacità dei fantasmi “di esercitare, rispetto ai bambini, l’azione peggiore alla quale si possa concepire che delle piccole vittime siano esposte”¹⁴⁷. Perché questo “male portentoso” apparisse davvero tale, spiega ancora James, bisognava assolutamente evitare “l’esibizione dell’esempio, l’imputazione del vizio, la citazione dell’atto, la deplorabile limitata esplicitazione del caso reale”, ogni eccessiva specificazione insomma, che “avrebbe provocato un inevitabile anti-climax”¹⁴⁸. Le “cose cattive”¹⁴⁹ di James sono in effetti tanto più spaventose quanto più rimangono degli spazi sostanzialmente vuoti, all’interno dei quali il lettore può proiettare “la sua esperienza, la sua immaginazione, la sua compassione (per i bambini) e il suo orrore (per i loro falsi amici)”: “Fagli *pensare* il male, faglielo pensare in sé e sarai liberato dal compito di banali specificazioni”¹⁵⁰, scriveva. Il racconto frammentario offerto dalla signora Grose traccia dunque i contorni vaghi e inquietanti di un passato fatto di “passaggi strani e pericolosi, turbamenti segreti, vizi sospetti”¹⁵¹, che comincia con la relazione proibita e perversa tra Miss Jessel, la precedente istituttrice morta in circostanze misteriose e mai rivelate, e Peter Quint, il cameriere personale dello zio dei bambini, rimasto a Bly dopo la sua partenza e morto anch’egli in circostanze oscure. “Straordinariamente bella”, Miss Jessel era “infame”¹⁵², dice la signora Grose, e anche Quint, il “bel domestico”, era “spavaldo, impudente, vizioso, depravato”¹⁵³: “Erano infami tutti e due”¹⁵⁴, e infame appare anche il rapporto che essi avevano intrattenuto con i bambini. Miles era il “divertimento” di Quint, spiega ancora la signora Grose – “Giocare con lui, voglio dire... viziarlo. [...] Quint si prendeva troppe libertà”¹⁵⁵ – e mentre il bambino passava il tempo con lui, Flora rimaneva con Miss Jessel. Negli spazi vuoti del racconto della signora Grose il racconto apre un’area di significati che, specu-

146 Id., p. 358.

147 Id., p. 359.

148 *Ibid.*

149 *Ibid.*

150 Id., p. 360.

151 H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 143.

152 Id., p. 157.

153 Id., p. 159.

154 *Ibid.*

155 Id., p. 139.

larmente alla seduzione esercitata dai bambini sulla narratrice, ruota intorno alla seduzione emanata da Peter Quint e Miss Jessel, tornati “per amore di tutto il male che, in quei giorni maledetti, la coppia ha instillato [nei bambini]”, dice l’istitutrice, per possederli e “piegarli ancora a quel male”¹⁵⁶.

L’azione affidata da James ai suoi fantasmi – “far sì che la situazione fosse impastata dell’aria del male”¹⁵⁷ – si limita, materialmente, all’atto di *guardare*. La presenza di queste figure che guardano si carica però nel racconto dell’istitutrice di un “orribile orrore”¹⁵⁸, nella misura in cui esse appaiono come il segno di una mostruosa “innaturalità” che viene a minacciare l’intera costruzione della “naturalità” dell’innocenza infantile. Lo sguardo dei fantasmi, diretto verso i bambini, è di per sé un veicolo di corruzione ed esso viene interpretato dal racconto attraverso la progressiva certezza di un altro sguardo: quello che anche i bambini rivolgerebbero verso i fantasmi, segno inequivocabile della loro possessione. Lo sguardo dei bambini rimane tuttavia il più immenso spazio bianco del racconto. In alcuni casi, i bambini non sono neppure presenti sulla scena dell’apparizione, in altri li vediamo guardare qualcosa che l’istitutrice suppone essere un fantasma, ma che non si svela alla sua vista (e quindi nemmeno alla nostra), in altri ancora distolgono lo sguardo, o tentano di vedere, qualcosa che viene svelato soltanto attraverso lo sguardo dell’istitutrice. Il risultato di queste diverse combinazioni visive progressivamente declinate dal racconto è sempre e comunque un sistematico azzeramento della visione dei bambini, segno simbolico del rapporto di potere instaurato dal testo fra l’istanza narrante adulta e i bambini, subordinati al ruolo di oggetto del suo racconto e del suo sguardo. Non solo. Nello sguardo dell’istitutrice i fantasmi stessi esistono soltanto in funzione del loro sguardo sui bambini (o alla ricerca dei bambini), costruendo così un meccanismo dove i bambini sono al centro di un incrocio di sguardi desideranti: quello dei fantasmi e quello dell’istitutrice stessa, che dallo sguardo dei fantasmi tenta di proteggerli – “Ero là per proteggere e per difendere quelle creaturine, le più amabili del mondo e le più indifese. [...] Eravamo tagliati fuori da tutto, ed eravamo insieme; uniti in un pericolo comune. [...] Io ero

156 Id., p. 209.

157 H. James, *Prefazione*, cit., p. 358.

158 H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 59.

uno schermo... e dovevo stargli davanti. Più cose vedevo io, meno vedevano loro”¹⁵⁹. Prigionieri nella rete del desiderio adulto che converge su di loro, i bambini diventano così l’oggetto di una doppia possessione, quella letterale dei fantasmi che “vogliono prenderli” per amore del male, e quella salvifica dell’istitutrice che ad essa si contrappone monopolizzando l’intero campo della visione.

Le prime apparizioni dei due fantasmi non offrono al lettore alcuna descrizione fisica, ma solo il dettagliato resoconto delle sensazioni che esse hanno provocato nell’istitutrice. Il primo ad apparire è Peter Quint, in cima a una delle due torri di Bly, nella luce chiara del crepuscolo estivo. L’istitutrice non sa ancora che si tratta di un fantasma e anzi, la sua prima impressione è che in cima alla torre si sia materializzata di colpo la figura dello zio dei bambini, a cui indirettamente rinvia il racconto della fantasia che l’accompagna durante la sua passeggiata, subito prima di vedere l’uomo sulla torre.

Era una soddisfazione in quei momenti [...] pensare [...] che stavo recando piacere – se mai se ne fosse accorto! – alla persona alle cui pressioni avevo ceduto. [...] Qualcuno mi sarebbe apparso davanti alla svolta del sentiero e mi avrebbe sorriso compiaciuto. Non chiedevo niente di più... chiedevo solo che lui sapesse, e l’unico modo per esserne sicura sarebbe stato vederlo riflesso nella luce del suo bel viso. Era proprio quello che avevo nitido davanti a me – il suo viso intendo – quando, alla fine di una lunga giornata di giugno, uscendo da un boschetto, mi fermai mi fermai all’improvviso in vista della casa.¹⁶⁰

Attraverso un improvviso scambio di figura, al “lui” che designa il *master* si sostituisce la visione incongrua dell’uomo sulla torre, che altrettanto improvvisamente trasforma tutto ciò che lo circonda in “un luogo di desolazione”¹⁶¹. È qui la trasformazione stessa dello sguardo che l’istitutrice volge sul fantasma ad aprire intorno ad esso l’area del male che lo definisce:

Era come se, mentre io prendevo atto di quello di cui presi atto, tutto il resto della scena si ammantasse di morte. Mi sembra ancora di sentire, mentre scrivo, il silenzio intenso in cui sprofondarono i suoni della sera. Le cornacchie smisero di gracchiare nel cielo dorato e l’ora

159 Id., p. 145.

160 Id., pp. 103-5.

161 Id., p. 107.

amica perse, in quegli indicibili minuti, ogni sua voce. Eppure niente era cambiato nel paesaggio, se non il fatto che ero io a vedere con una nuova e strana chiarezza.¹⁶²

In questa nuova, più profonda percezione, il racconto adombra immediatamente la presenza di qualcosa che appartiene a una dimensione “altra” rispetto alla quotidiana realtà naturale, e che solo più tardi l’intervento della signora Grose viene a situare esplicitamente nella sfera del soprannaturale, identificando la figura descritta dall’istitutrice con il domestico morto. È attraverso questo fondamentale paradigma dell’innaturalità che i fantasmi jamesiani si distaccano dai fantasmi semplicemente soprannaturali della tradizione, ed è in questa relazione fra l’innaturalità dei fantasmi e la naturalità dell’innocenza infantile che è contenuta tutta l’aberrazione della relazione che lega le due coppie speculari di personaggi – Peter Quint e Miles, Miss Jessel e Flora.

Intorno a questo legame si organizza il racconto della prima apparizione di Miss Jessel. “Non c’era ambiguità nell’aria”, afferma la narratrice, sottolineando la quieta normalità di una bella mattina di sole soltanto per poi immediatamente ribaltarla nel suo contrario: “nessuna ambiguità, almeno nella certezza che mi piombò addosso da un momento all’altro di ciò che avrei visto dritto davanti a me, al di là del lago, nel momento stesso in cui avessi alzato gli occhi”¹⁶³. L’istitutrice ha lo sguardo abbassato sul suo lavoro di cucito ma già sa, con assoluta certezza, che al di là del lago c’è “un oggetto estraneo”, la cui essenza viene affermata attraverso la reiterata possibilità di tutto ciò che in quella situazione *avrebbe potuto* essere naturale, per culminare infine nella sua tautologica negazione:

Ricordo di aver passato in rassegna attentamente ogni possibilità, di aver considerato che non c’era niente di più naturale, per esempio, del fatto che potesse passare di lì qualcuno di casa, o magari un fattorino, un postino o un garzone venuto dal paese. Queste considerazioni ebbero su di me e sulla mia certezza lo stesso effetto che [...] avevano sulla natura e sull’atteggiamento del mio visitatore. Non c’era niente di più naturale del fatto che queste cose fossero tutto ciò che assolutamente non erano.¹⁶⁴

162 *Ibid.*

163 *Id.*, p. 149

164 *Ibid.*

Questa volta, sulla scena dell'apparizione è presente anche uno dei bambini – Flora evidentemente, poiché si tratta del fantasma di Miss Jessel. La certezza che la bambina sia perfettamente consapevole della presenza del fantasma giunge prima ancora che l'istitutrice si decida ad alzare lo sguardo al di là del lago e si manifesta nel racconto attraverso la stessa strategia retorica che ha già definito la presenza del fantasma come la negazione di tutto ciò che potrebbe essere naturale e che naturale non è:

Il cuore mi si era fermato per un istante alla domanda, piena di terrore e sgomento, se anche lei vedesse; e trattenni il fiato nell'attesa di un grido, di un qualche piccolo segno innocente di curiosità, o di allarme. Aspettai, ma non arrivò niente; poi – e per me questo è più spaventoso di qualsiasi altra cosa avrò da raccontare – fui colpita in un primo momento dalla sensazione che, nel giro di un minuto, ogni suono spontaneo in lei fosse cessato di colpo; e subito dopo dal fatto che, sempre nel giro di quello stesso minuto, aveva voltato le spalle all'acqua continuando a giocare.¹⁶⁵

“Flora *ha visto!*”¹⁶⁶, dice più tardi l'istitutrice alla signora Grose. Ma che cosa ha visto? La presenza di Miss Jessel nello sguardo di Flora è letteralmente un'assenza, che nel vuoto di tutte le reazioni che sarebbero state naturali viene a offrire la “prova” della comunicazione segreta della bambina con il fantasma. Ulteriormente ribadito, il vuoto che segnala la presenza di Miss Jessel conclude l'episodio con il passaggio dello sguardo dell'istitutrice da Flora verso l'altra riva del lago, dove “affrontai quello che dovevo affrontare”¹⁶⁷: un'altra tautologia che soltanto all'interno del dialogo successivo con la signora Grose si scioglie nella prima descrizione di ciò che l'istitutrice ha effettivamente visto.

La presenza del fantasma materialmente assente di Miss Jessel va a pervertire radicalmente l'innocenza dei bambini: i bambini non solo vedono, ma fingono di non vedere e quindi “sanno”. “È terribile; loro sanno, sanno! [...] Tutto quello che sappiamo *noi* ... e sa il cielo quante altre cose ancora!”¹⁶⁸ esclama l'istitutrice, aprendo lo spazio

165 Id., pp. 149-50.

166 Id., p. 151.

167 *Ibid.*

168 *Ibid.*

di una “conoscenza” che è di per sé antitetica alla nozione stessa di innocenza. I bambini non possono e non devono sapere “quello che sappiamo noi”, e nel momento stesso in cui sanno questo, e “sa il cielo quante altre cose ancora”, il paradigma s’incrina e l’innocenza si rovescia in un artificio deliberatamente costruito. Le cose che più “mi hanno affascinato, incantato”, capisce ora l’istitutrice, sono le stesse che “[mi hanno] anche – adesso lo vedo, stranamente – disorientato e turbato. La loro bellezza più che terrena, la loro bontà così innaturale. È un trucco, [...] è una tattica e un inganno. [...] Non erano buoni... erano solo assenti. È stato facile vivere con loro semplicemente perché vivono una vita tutta loro. Non sono miei... non sono nostri. Appartengono a lui e a lei!”¹⁶⁹. Anziché spezzare l’incantesimo dell’innocenza tuttavia, la nuova lucidità acquisita dall’istitutrice non fa che rafforzare la natura ingannevole di un incantesimo fin dall’inizio percepito come tale, esasperandone le ambivalenze. Invece di sfaldarsi, il mondo di Bly si richiude dunque ulteriormente su sé stesso, in “un incantesimo che perdurava, anche se offuscato dalla possibilità che fosse artefatto”¹⁷⁰, dove i bambini e l’istitutrice si muovono in una “nuvola di musica e di affetti e di teatrini tutti nostri”: una messinscena consapevolmente allestita in cui la “straordinaria grazia infantile”¹⁷¹ dei bambini si avvita intorno alla loro “precoce malizia”¹⁷², dando vita all’ossimoro che da qui in poi non cesserà di definirli. Nella fiaba segreta contenuta nel racconto, il comportamento dell’istitutrice non fa che rispondere all’imperativo posto dalla clausola iniziale, chiudendo a chiave le porte del giardino d’infanzia e tentando disperatamente di salvare i bambini. Fuori dalla fiaba invece, il perdurare dell’incantesimo non trova alcuna giustificazione plausibile e trasforma l’istitutrice in un inquietante “carceriere, con l’occhio attento a possibili fughe e sorprese”¹⁷³.

Segno simbolico del potere esercitato dall’istanza narrante adulta, l’azzeramento dello sguardo dei bambini diventa a questo punto l’ostacolo contro cui deve combattere l’eroina della fiaba, e di fronte al quale inesorabilmente fallisce. Questo fallimento è sancito

169 Id., pp. 207-9.

170 Id., p. 177.

171 Id., p. 175.

172 Id., p. 165.

173 Id., p. 227.

all'interno di un episodio che costituisce uno dei più impressionanti virtuosismi narrativi dell'intera novella e che comincia con il risveglio notturno dell'istitutrice e il letto vuoto di Flora. Nascosta dietro la tenda della finestra, la bambina è intenta a guardare fuori, completamente assorta in una invisibile visione: "la piccola era faccia a faccia con l'apparizione del lago"¹⁷⁴, conclude immediatamente l'istitutrice, che per tentare di vedere quello vede la bambina decide di raggiungere un'altra finestra che dà sullo stesso scorcio ed entra in una stanza situata un po' più in basso, all'interno della stessa torre in cima alla quale era apparso per la prima volta Peter Quint. Come Flora, anche l'istitutrice incolla il volto al vetro della finestra e vede una persona nel giardino, "rimpicciolita dalla distanza, che se ne stava immobile, come incantata, e guardava in su verso il punto in cui mi ero affacciata io – o meglio, non verso di me ma verso qualcosa che era evidentemente sopra di me"¹⁷⁵. "Quindi c'era qualcuno sopra di me – qualcuno nella torre"¹⁷⁶, deduce l'istitutrice, ma nel momento stesso in cui la traiettoria di questo sguardo materializza nella sua immaginazione (e in quella del lettore) la presenza del fantasma di Peter Quint sulla torre, l'istitutrice si accorge che la persona sul prato non è affatto quella che aveva immaginato: non Miss Jessel, "rimpicciolita dalla distanza", ma "il povero piccolo Miles"¹⁷⁷, davvero piccolo nel giardino illuminato dalla luna. In un vertiginoso gioco di specchi, lo sguardo dei bambini riflette così le figure ancora una volta materialmente assenti dei fantasmi, ombre illusorie proiettate da uno sguardo impenetrabile contro il quale va ironicamente ad infrangersi quello dell'istitutrice.

"Perché sei uscito? Cosa ci facevi là?", chiede l'istitutrice a Miles dopo averlo riportato in casa, "Adesso mi devi dire... la verità, tutta"¹⁷⁸. Per la prima volta, il vuoto della visione dei bambini si estende qui a quello delle loro parole:

Mi sembra di vederlo ancora il suo sorriso stupendo che splendeva nel buio con il bianco dei begli occhi e lo smalto luminoso dei denti. "Se ve lo dico, cercherete di capire?" A queste parole il cuore mi

174 Id., p. 193.

175 Id., p. 197.

176 *Ibid.*

177 *Ibid.*

178 Id., p. 203.

balzò in gola. Allora me lo avrebbe detto? [...] Quel bambino era la gentilezza fatta persona, e mentre gli facevo cenno di sì con la testa, era, più che mai, il principe delle fate. Era proprio questa sua serenità a lasciarmi interdetta. Come poteva essere così, se davvero stava per dirmi tutto?¹⁷⁹

Miles non dice nulla, o perlomeno nulla di quella “verità” che l’istitutrice vorrebbe sentire: non è stato altro che un gioco, uno scherzo architettato da lui e da Flora per farle pensare, “per una volta, che io sia... *cattivo!*”¹⁸⁰. E intorno a questa parola, più volte scherzosamente ripetuta, il racconto per l’ennesima volta si avvita, riavvolgendo il bambino nella sua inespugnabile ambivalenza. Miles è, in quel momento, “la gentilezza fatta persona”, “il principe delle fate”, che offre felicemente all’istitutrice l’unica spiegazione “che non mi consentiva di andare oltre”¹⁸¹: il riflesso della sua paura, allo stesso tempo confermata e negata. A partire da questo momento, la recita dell’innocenza si riempie “di argomenti di fronte ai quali ci dovevamo d’un tratto fermare”, di “vicoli ciechi”, di “prodigiosi palpabili silenzi”¹⁸², in cui l’istitutrice percepisce, senza riuscire a vederla né a dirla, la presenza degli “altri”, “i visitatori da loro conosciuti e benvenuti”: ““Eccoli, sono qui, piccoli sciagurati”, avrei gridato, ‘e adesso non potete negarlo!’ I piccoli sciagurati lo negavano con il beneficio aggiunto della loro grazia e della loro tenerezza, nelle cui profondità cristalline – simile al guizzare di un pesce nella corrente – ammiccava beffardo il loro vantaggio”¹⁸³. Di fronte al vuoto della parola compare ora, attraverso il modello di salvezza cristiano, la necessità della confessione dei bambini: pronunciare i nomi dei fantasmi, *dire* il male che li abita per poterlo scacciare. E tuttavia, l’insolubile ossimoro dei bambini, due “piccoli sciagurati” ma anche “solo due meravigliosi bambini”¹⁸⁴, avvita il vuoto delle loro parole intorno al vuoto di quelle dell’istitutrice, “perché chi mai mi avrebbe assolto [...] se fossi stata io, magari solo con un impercettibile tremore, la prima a introdurre nel nostro meraviglioso

179 Id., p. 205.

180 *Ibid.*

181 *Ibid.*

182 Id., p. 215.

183 Id., p. 221.

184 Id., p. 209.

rapporto quel sinistro elemento di terrore?”¹⁸⁵. Così, nel momento stesso in cui vorrebbe pronunciare “i mostruosi nomi”, l’istitutrice percepisce la confessione estorta ai bambini come un imperdonabile atto di violenza, che li aiuterebbe “a immaginare quelle infamie”, e il racconto stesso si avvita intorno alle proprie parole, quelle che l’istitutrice dice a sé stessa, quelle che non riesce a dire ai bambini e quelle che non riesce a dire a noi – “sto cercando le parole!”¹⁸⁶

Entro questa situazione di stallo sono le parole di Miles che all’improvviso intervengono a mettere fine al silenzio, denunciando l’artificio dell’eterna innocenza forzatamente mantenuta dall’istitutrice: “Sentite un po’, carissima, [...] volete dirmi, per favore, quand’è che io ritorno a scuola? [...] dopo tutto io sono un ragazzo, capite? Che... beh, sta crescendo”¹⁸⁷. “Detta così”, ammette l’istitutrice, “la domanda suona abbastanza innocua”, ma nel mondo chiuso di Bly essa piomba “con tale forza che mi fermai di botto, come se uno degli alberi del parco fosse caduto in mezzo alla strada”, come una “rivoluzione che alzò il sipario sull’ultimo atto del mio spaventoso dramma, a precipizio verso la catastrofe”¹⁸⁸. Attraverso la richiesta di Miles l’ultimo atto del dramma mette in moto un altro giro di vite, che riporta il racconto a quella lettera che fin dall’inizio aveva aperto intorno a lui lo spazio di un’ambivalenza che l’istitutrice aveva deliberatamente scelto di ignorare: “Miles mi aveva tirato fuori qualcosa [...]. Mi aveva tirato fuori il fatto che c’era qualcosa di cui io avevo molta paura [...]. La cosa di cui avevo paura era di dover affrontare la intollerabile questione della sua espulsione da scuola, perché in realtà a quella questione si riallacciavano tutti gli orrori che vi stavano dietro”¹⁸⁹. Le numerose incongruenze che segnano lungo tutta la novella il comportamento dell’istitutrice diventano in quest’ultima fase del racconto sempre più evidenti: perché, di fronte a quell’inspiegabile lettera, non ha immediatamente allertato il *master*? E perché non lo fa ora, nel momento in cui Miles chiede legittimamente di uscire da “una vita così innaturale per un ragazzo”¹⁹⁰ e di far venire suo zio perché si occupi

185 Id., p. 223.

186 *Ibid.*

187 Id., pp. 229-31.

188 Id. p. 229.

189 Id., p. 237.

190 Id., p. 239.

della questione? Chiedendo l'intervento dello zio, Miles "era totalmente dalla parte della ragione", ammette l'istitutrice, questa "era la soluzione che, a rigor di logica, ora avrei dovuto desiderare di adottare"¹⁹¹, ma la clausola che l'istitutrice ha accettato risponde alla logica interamente diversa della fiaba, che continua a guidare il racconto. Così, di fronte alla richiesta di Miles che minaccia di distruggere l'universo chiuso di Bly, l'istitutrice decide di fuggire e di abbandonare una volta per tutte la favola nera in cui è imprigionata.

La fuga, che farebbe crollare l'intero edificio del racconto, è evidentemente bloccata e di questo si fa carico una nuova apparizione di Miss Jessel, che attende l'istitutrice nell'aula scolastica dove è andata a riprendere le sue cose. Seduta allo stesso tavolo a cui l'istitutrice si è seduta nei lunghi mesi della sua permanenza a Bly, Miss Jessel si alza e le si avvicina, "con un atteggiamento indescrivibile di malinconia immensa, indifferente e lontana": "Cupa come la mezzanotte nel suo vestito nero, immagine di spettrale bellezza e di indicibile dolore, mi aveva guardato il tempo sufficiente per dirmi che il suo diritto di sedere al mio tavolo valeva quanto il mio di sedere al suo"¹⁹². Riflesso di sé stessa, del proprio desiderio e della propria sconfitta, Miss Jessel viene a ricordare all'istitutrice che la prova non può essere abbandonata: "L'attimo seguente non c'era niente nella stanza, se non la luce del giorno e l'idea che dovevo restare"¹⁹³. In un ultimo illusorio tentativo di forzare la chiusura del racconto, l'istitutrice sembra finalmente decisa a infrangere la clausola iniziale e a scrivere allo zio la lettera che avrebbe logicamente dovuto scrivergli subito dopo aver ricevuto l'annuncio dell'espulsione di Miles dal collegio. La vediamo rimanere a lungo davanti a un foglio vuoto, che viene poi abbandonato; successivamente ci viene detto che la lettera, chiusa e indirizzata, è rimasta nella sua tasca e poi è stata posata sul tavolo dell'ingresso, pronta per essere spedita. All'interno dell'episodio che conclude il racconto, quando Miles ammetterà di averla presa e aperta, essa si rivelerà però come uno spazio ironicamente ancora più vuoto di quello della lettera del collegio – "E (nella lettera) non hai trovato niente!", esclama

191 Id., p. 257.

192 Id., p. 243.

193 *Ibid.*

l'istituttrice; “Niente”, risponde Miles. “Niente, niente!”, esclama ancora l'istituttrice; “Niente, niente”, ripete Miles¹⁹⁴.

La richiesta di Miles mette fine alla recita dell'innocenza: lui sapeva che c'era “qualcosa di nuovo tra noi, lì sul momento, e [...] sapeva perfettamente che io lo avevo riconosciuto”¹⁹⁵. Nel frattempo, l'estate dell'eterna infanzia è finita e il giardino, “con il cielo grigio e i festoni di fiori avvizziti, il terreno spoglio e le foglie morte sparpagliate, era come un teatro dopo che è finito lo spettacolo – con i biglietti accartocciati sparsi a terra”¹⁹⁶. Abbandonata ogni esitazione, l'istituttrice comincia ora a tentare, in maniera sempre più esplicita e ossessiva, di far confessare i bambini. Nell'episodio che dà il via a questo percorso, l'incantevole grazia dei bambini “nel fiore della salute” sfuma nell'immagine della malattia, più volte reiterata nella descrizione di Miles, sdraiato nel suo letto con il viso “incorniciato da un levigato pallore”, come un “piccolo sconsolato paziente di un ospedale per bambini”¹⁹⁷. Accanto a lui, l'istituttrice che tenta di farlo parlare di ciò che è accaduto in collegio si vede come “l'infermiera o la sorella caritatevole che lo poteva aiutare a guarire”, liberandolo dall’“incantesimo di cui era vittima”¹⁹⁸.

“Caro piccolo Miles, caro piccolo Miles, se tu sapessi quanto voglio aiutarti! [...] Voglio soltanto che tu mi aiuti a salvarti!”. Ma un attimo dopo sapevo che ero andata troppo oltre. La risposta al mio appello fu immediata, ma arrivò sotto forma di una folata fredda e spaventosa, una raffica di aria gelida che scosse tutta la stanza come se, nella furia del vento, la finestra si fosse schiantata dentro. Il ragazzo cacciò un urlo alto e acuto che, perso nel fragore di quel frastuono, poteva sembrare, a me che pure ero così vicina, un grido sia di giubilo che di terrore. Balzai di nuovo in piedi e mi accorsi che eravamo al buio.¹⁹⁹

La candela si è spenta, e il bambino si riavvolge ancora nel suo insolubile ossimoro. “Sono stato io a spegnerla, mia carissima! – disse Miles”: “Era luce nella tenebra”²⁰⁰.

194 Id., p. 327.

195 Id., p. 229.

196 Id., p. 219.

197 Id., p. 255.

198 *Ibid.*

199 Id., p. 261.

200 *Ibid.*

La “catastrofe”²⁰¹ verso cui viene precipitato il racconto è costruita attraverso due episodi simmetrici, all’interno dei quali l’istitutrice va finalmente a forzare il limite imposto dall’ossimoro dei bambini, estorcendo loro la confessione che dovrebbe salvarli. Nel primo di questi episodi il racconto riporta Flora sulla riva del lago, dove la ritrovano l’istitutrice e la signora Grose. “Sorrìdeva, e sorrideva, e ci incontrammo; ma tutto questo avveniva in un silenzio che suonava, a questo punto, chiaramente funesto”: da dietro la spalla della signora Grose, che si è chinata per abbracciarla, “il volto di Flora sbirciava verso di me. Era serio adesso... il guizzo del sorriso se n’era andato” e, “senza parole, ci eravamo dette che ormai ogni pretesto era inutile”²⁰². Come quella di Miles nell’episodio precedente, anche l’“impalpabile bellezza infantile” di Flora sembra ora “appannarsi” – “si era fatta ordinaria, brutta quasi”²⁰³. “Dov’è, cucciolo mio, la signorina Jessel?”²⁰⁴: anche qui, le parole dell’istitutrice irrompono nello spazio proibito del non detto con un fragore improvviso, “come lo schiantarsi di una vetrata”²⁰⁵. Armata delle parole che ha infine osato pronunciare, l’istitutrice fa un ultimo tentativo per forzare lo spazio vuoto dello sguardo di Flora: Miss Jessel è “in piedi davanti a noi sulla riva opposta del lago, nella stessa posizione dell’altra volta. [...] Eccola là, povero infelice tesoro mio – là, là, là, e tu lo sai, come sai che io sono qui!”²⁰⁶. Come nell’episodio della prima apparizione di Miss Jessel, Flora distoglie lo sguardo dall’altra riva del lago ma lo rivolge questa volta direttamente verso l’istitutrice, carico di “una espressione grave e intensa e rigida”²⁰⁷. La confessione esplicitamente richiesta s’infrange innanzi tutto contro la negazione della signora Grose, che per la prima e unica volta si ribella all’autorità della narrazione dell’istitutrice e riafferma il vuoto della visione della bambina: “Non c’è, piccola mia, non c’è nessuno... e tu non vedi proprio niente tesoro! [...] È tutto uno sbaglio, una stravaganza e un brutto scherzo”²⁰⁸, dove i tre termini utilizzati per smontare l’intera costruzione

201 Id., p. 229.

202 Id., p. 277.

203 Id., p. 285.

204 Id., p. 279.

205 *Ibid.*

206 Id., pp. 279-81.

207 Id., p. 281.

208 Id., p. 285.

dell'istitutrice riflettono, come in uno specchio deformante, quelli su cui l'istitutrice stessa l'aveva fondata – “La loro bellezza più che terrena, la loro bontà così innaturale. È un trucco, [...] è una tattica e un inganno”²⁰⁹. “Io non vedo nessuno. Non vedo niente. Non ho mai visto niente”, ribadisce Flora, rifiutando definitivamente di adeguarsi alla visione dell'istitutrice e proiettando su di lei l'ombra di Miss Jessel: “tu sei crudele, questo penso. Io non ti voglio!” e, rivolta alla signora Grose, “Portami via, portami via... oh, portami via da lei!”²¹⁰. “Da me?”²¹¹, chiede sgomenta l'istitutrice, costretta a vedere sé stessa nello specchio magico dello sguardo di Flora. Rifiutando di chiudere le proprie ambivalenze, il racconto fa tuttavia della negazione di Flora la prova stessa della presenza di Miss Jessel e del suo legame con la bambina. “Se mai avessi dubitato, ogni mio dubbio scompare adesso”, dice l'istitutrice, subito prima di riaffermare l'autorità della propria visione volgendo di nuovo lo sguardo al di là del lago, “verso la nostra infernale testimone”: “Naturalmente ti ho persa, mi sono intromessa, e tu, dietro *sue* istruzioni [...] hai trovato facilmente il modo migliore per contrastarmi. Ho fatto del mio meglio, ma ti ho persa”²¹². Sottrattasi definitivamente al controllo dell'istitutrice e precipitosamente portata via da Bly, Flora esce così dallo spazio incantato e ambivalente dell'innocenza e scompare per sempre dal racconto, accompagnata dalle parole pronunciate dopo essere stata riportata a casa e riferite dalla signora Grose: una serie di “orrori”, “inimmaginabili per una ragazzina”²¹³, che forse confermano la versione dell'istitutrice e che in ogni modo sanciscono la sua caduta fuori dal giardino d'infanzia – “Questa cosa l'ha fatta invecchiare, ogni piccola parte di lei è invecchiata”²¹⁴.

Simmetricamente, si apre il racconto della confessione di Miles, che conduce la novella verso la sua conclusione. Ritorna qui l'immagine della nave alla deriva di cui l'istitutrice deve, ora più che mai, afferrare “stretto il timone”²¹⁵, e ritorna anche l'espressione che dà il titolo alla novella, il “giro di vite” già esplicitamente menzionato nel

209 Id., p. 209.

210 Id., p. 285.

211 *Ibid.*

212 Id., p. 287.

213 Id., p. 299.

214 Id., p. 291.

215 Id., p. 305.

Prologo e ripreso ora nella descrizione della strategia che l'istitutrice intende adottare per affrontare la prova decisiva. "Glielo farò dire", promette l'istitutrice alla signora Grose che sta per partire insieme a Flora, "[Miles] mi verrà incontro. Confesserà. Se confessa è salvo. E se lui è salvo ..."²¹⁶. "Anche voi lo sarete?"²¹⁷ chiede la signora Grose, legando implicitamente la salvezza dell'istitutrice al dubbio mai formulato che lei abbia immaginato ogni cosa e forzato i bambini stessi a "immaginare quelle infamie"²¹⁸. Poco più avanti l'istitutrice spiega a noi come intende comportarsi di fronte alla "prova mostruosa"²¹⁹ da cui dipende la salvezza sua e di Miles. Si tratta, spiega, di "chiudere gli occhi il più possibile" sulla verità "ripugnante e contro natura", considerando tutta la faccenda "come una spinta in una direzione, certo inusuale e sgradevole, ma che in fondo richiedeva, per farvi fronte, solo un altro giro di vite delle mie normali e tutte umane capacità"²²⁰. Non è forse, quello che l'istitutrice si propone di fare, ciò che il racconto stesso fa sin dall'inizio? Sottoporre la "natura" dei bambini al "giro di vite" annunciato nel *Prologo*, alla torsione "inusuale" contenuta nel legame "contro natura" che li unisce ai fantasmi? "Solo un altro giro di vite", dice giustamente l'istitutrice, ribadendo ironicamente la natura di un racconto che, nel momento in cui sembra promettere di avviarsi verso uno stabile orizzonte di senso, si riavvita tautologicamente su sé stesso.

Rimasta sola con Miles dopo la precipitosa partenza di Flora e della signora Grose, l'istitutrice riesce a ottenere da lui una sorta di confessione: brandelli di ricordi, "pensieri lontani che si facevano strada a fatica nel fitto della sua angoscia"²²¹, come se "fosse sul fondo del mare con gli occhi rivolti in su, verso una debole luce di verde"²²². Alla bellissima similitudine acquatica che descrive il movimento della coscienza di Miles, dove i ricordi seppelliti nelle profondità della coscienza riemergono faticosamente alla superficie, viene però poco dopo a contrapporsi il movimento specularmente inverso della coscienza dell'istitutrice stessa, che fluttua non

216 *Ibid.*

217 *Ibid.*

218 *Id.*, p. 223.

219 *Id.*, p. 309.

220 *Ibid.*

221 *Id.*, p. 327.

222 *Id.*, p. 329.

già “verso la trasparenza, bensì in una tenebra ancor più oscura”²²³. Un’altra immagine acquatica dunque, che traduce l’emergere del dubbio segretamente suggerito lungo tutto il racconto: “un attimo dopo, nella mia stessa compassione era emersa la possibilità agghiacciante che forse [Miles] era innocente”²²⁴. “Fu una sensazione di sconvolgente vertigine perché se lui *era* innocente, io che cosa ero, allora?”²²⁵: nel vuoto della risposta alla domanda che l’istitutrice per la prima ed unica volta pone a sé stessa risuona quello della risposta alla domanda formulata dalla signora Grose, – se Miles è salvo, lo sarà anche l’istitutrice? – dove i termini impliciti della risposta non pronunciata si invertono e il legame fra la salvezza dell’uno e quella dell’altra si spezza nella contrapposizione fra l’“innocenza” di lui e la “colpa” impronunciabile di lei. Una “sensazione di travolgente vertigine”, in effetti: un eclatante vortice di senso che per un istante fa barcollare l’intero edificio del racconto, esplicitando l’ambivalenza su cui poggiano le sue fondamenta.

Che cos’ha fatto, dunque, Miles a scuola? Perché è stato espulso? “Ho detto delle cose”, ammette, ai compagni “che mi piacevano”, che a loro volta le hanno ripetute “a quelli che piacevano a loro”²²⁶. Si riapre, nelle parole finalmente pronunciate da Miles, l’area della seduzione e della corruzione fin dall’inizio proiettata dall’interpretazione dell’istitutrice dentro il vuoto della lettera ma, come gli “orrori” pronunciati da Flora, anche quelli detti da Miles rimangono definitivamente impronunciabili – quello che lui aveva detto era “troppo brutto per scriverlo a casa”²²⁷, e le parole che vanno a riempire lo spazio della confessione non sono che l’ombra di altre parole, il limite estremo di ciò che si può dire. Durante la “resa desolata”²²⁸ della confessione, Miles ritrova le sembianze del bambino malato – il sudore sulla “bella fronte di bimbo”, il volto pallidissimo e “devastato dall’ansia”, il “povero corpicino”²²⁹ che l’istitutrice stringe convulsamente a sé. Nel frattempo, Peter Quint è apparso alla finestra e, per la prima volta, il rapporto fra lo sguardo dell’istitutrice e quello del bambino s’inverte:

223 Id., p. 331.

224 *Ibid.*

225 *Ibid.*

226 *Ibid.*

227 *Ibid.*

228 Id., p. 329.

229 Id., p. 325.

“[...] è alla finestra... dritto davanti a noi! È là... quell'orrore vi-gliacco, là per l'ultima volta!”. A queste parole, per un secondo mosse la testa come un cane che ha perso la pista e poi cominciò a scuoterla in cerca d'aria e di luce, e si lanciò verso di me in una bianca furia mentre, stravolto, si guardava attorno a vuoto, senza vedere nulla di quella immane incombente presenza che pure, ai miei sensi, adesso riempiva la stanza delle sue esalazioni velenose. “È lui?”. Ero così determinata a ottenere la mia prova che mi feci di ghiaccio, pur di sfidarlo. “Chi vuoi dire con ‘lui’?” “Peter Quint... tu, demonio!”. Ancora il suo viso vagava convulso e supplicante in giro per la stanza. “Dove?”²³⁰

Segno della vittoria dell'istituttrice, il vuoto disperato nello sguardo di Miles indica la sua salvezza e il nome infine pronunciato va ad aggiungere il tassello definitivo alla sua confessione: “Ce l'ho ancora negli orecchi, la sua resa suprema e il suo tributo alla mia dedizione. ‘Che c'importa di lui adesso, amore mio? ... che mai porterà? Sei mio ora [...] e lui ti ha perso per sempre’²³¹. E tuttavia, l'esultante vittoria dell'istituttrice e la salvezza di Miles prendono qui la forma esplicita della possessione – “Sei mio ora” – e l'ambivalente “tu, demonio” pronunciato da Miles punta tanto al fantasma quanto all'istituttrice stessa che lo forza a pronunciarne il nome.

Colpito da quella perdita di cui io andavo così fiera, emise il grido di una creatura scagliata verso un abisso, e il gesto con il quale io lo ripresi poteva essere quello di afferrarlo nella caduta. Lo presi, sì, lo tenni stretto... potete immaginare con quale passione: ma in capo a un minuto cominciai a capire che cosa in realtà avevo tra le braccia. Eravamo soli con la quieta luce del giorno e il suo cuoricino spossato aveva cessato di battere.²³²

Così si conclude il racconto. Liberato dalla possessione maligna di Quint²³³, Miles muore dentro il giardino d'infanzia da cui aveva chiesto di poter uscire, finalmente davvero, e per sempre, innocente.

230 Id., pp. 333-35.

231 Id., p. 335.

232 *Ibid.*

233 “Spossato” è in inglese “*dispossessed*”, letteralmente “non più posseduto”.



R. Reiner, *Stand by Me*, Columbia Pictures 1986

IV. AMERICANA

Nell'immaginario di tutti l'America era il grande paese della giovinezza. In America c'erano i teenagers, altrove soltanto la gente qualsiasi.

(John Lennon, 1966)

1. *Dialettica dell'innocenza*

Mutuando il termine inglese che definisce i riti di passaggio verso l'età adulta, la cosiddetta "*coming-of-age story*" rinvia esplicitamente alla sua struttura iniziatica. Kenneth Millard la descrive come un modello narrativo specificamente americano, espressione di un'identità nazionale che si elabora intorno al mito dell'innocenza che segna l'immaginario delle origini della nazione¹.

In America, scrive R.W.B. Lewis, il mondo sembrava sempre poter ricominciare da capo, come se dopo il fallimento dell'Europa corrotta e decrepita Dio avesse offerto all'uomo una seconda occasione nei territori selvaggi e incontaminati del Nuovo Mondo. Nella cultura ottocentesca, spiega Lewis, questa immagine archetipa dell'"Adamo americano" è però attraversata da una produttiva tensione, dove le speranze e le possibilità contenute nella "rinascita" della nuova nazione s'intrecciano con l'evocazione di un altro inizio, segnato dal peccato originale. Nell'innocenza felice delle origini è insomma già insita la tragedia della Caduta, e nel momento stesso in cui l'Eden sembra poter essere ricostruito, è sempre in qualche modo già perduto. La fondamentale dialettica instaurata dalla cultura americana fra i termini antitetici dell'innocenza e della colpa si traduce, secondo Lewis, in un "ottimismo

1 K. Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, cit., pp. 1-4.

tragico”, che consisterebbe nella consapevolezza dello scontro con il mondo a cui l’innocenza è esposta, e nella più profonda umanità che la sofferenza provocata da questo scontro rende possibile². Nel 1961, Ihab Hassan riprendeva l’idea di una dialettica fondata sulla “disparità fra l’innocenza dell’eroe e la natura distruttiva della sua esperienza”, identificando per la prima volta la forma essenziale del romanzo americano in termini di “*intiation story*”³. Si tratta, come dice il titolo stesso del suo saggio, di una “innocenza radicale”, concepita ancora una volta come caratteristica fondante dell’identità americana, inerente alla natura stessa di un eroe “estremo, impulsivo, anarchico, travagliato dalla propria visione”, che “rifiuta di accettare le categoriche realtà dell’esistenza, compresa la morte”, e non accetta di “soffocare gli imperativi radicali della sua libertà”⁴. Pochi anni dopo, Leslie Fiedler riprendeva il termine “*initiation story*” per identificare i più recenti sviluppi di una costruzione narrativa di lunga durata, segnata dalla centralità dello sguardo infantile ereditata dalla tradizione romantica: uno sguardo “innocente”, inteso come emanazione di una visione più vera e profonda di quella adulta. In questa moderna versione del Giardino dell’Eden, scrive Fiedler, ci sono quattro attori: “l’uomo, la donna, il serpente e il bambino (probabilmente nell’atto di guardare ciò che accade nascosto dietro all’albero)”, la cui innocenza non è più una categoria dello spirito, ma unicamente dello sguardo⁵. Non più Adamo prima della caduta, l’eroe del racconto d’iniziazione americano è dunque un testimone innocente, la cui percezione della “colpa” che pesa sul mondo e su sé stesso, che di quel mondo fa parte, segna l’inizio del percorso di crescita.

Durante gli anni 1950 *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884)⁶ diventa parte integrante del canone della letteratura americana e nel

2 R.W.B. Lewis, *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, Londra 1955, pp. 1-10.

3 I. Hassan, *Radical Innocence. The Contemporary American Novel*, Princeton University Press, Princeton 1973.

4 Id., p. 6.

5 L. Fiedler, *The Eye of Innocence*, in Id., *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, Eyre & Spottiswoode, London 1963, p. 280.

6 M. Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Chatto & Windus, London 1884, tr. it. di E. Giachino, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino 1994.

1954 J.M. Cox pubblica un saggio che descrive il percorso di Huck Finn in termini di “iniziazione”, intitolato appunto *Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn*⁷. Pochi anni dopo, Hassan presenta il romanzo come il testo fondatore di quella che chiamava “*initiation story*”.

Il romanzo di Mark Twain definisce i tratti fondanti del racconto d’iniziazione a partire da una precisa genealogia letteraria che lo lega direttamente alla tradizione anglosassone della letteratura per l’infanzia. Il romanzo è infatti concepito come il seguito delle *Avventure di Tom Sawyer* (1876)⁸: “un ottimo libro per ragazzi”, scriveva T.S. Eliot contrapponendolo al romanzo successivo, che invece da un ragazzo può essere letto con piacere, ma che non appartiene alla categoria della letteratura per l’infanzia ed è l’unica opera di Mark Twain che possa essere considerata “un capolavoro”⁹. È in effetti proprio nel passaggio fra il primo romanzo, dove Huck era l’amico e il compagno d’avventure di Tom, al romanzo successivo, dove diventa l’eroe e il narratore della propria storia, che si definiscono gli elementi essenziali del nuovo modello narrativo¹⁰.

Le avventure di Tom Sawyer sono raccontate da un tradizionale narratore esterno, ironicamente complice del punto di vista del suo eroe. Tom, scriveva ancora T.S. Eliot, “somiglia molto al ragazzo che era stato Mark Twain”, ricordato e descritto attraverso “gli occhi sorridenti dell’adulto”¹¹. All’interno di questa configurazione narrativa tipica della letteratura per l’infanzia, il romanzo di Twain opera tuttavia una prima, ironica presa di distanza. La magia, l’i-

7 J.M. Cox, *Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn*, in “The Sewanee Review”, 62, 3, 1954, pp. 389-405.

8 M. Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, The American Publishing Company, Hartford (Chicago) 1876, tr. it di S. Sacchini, *Le avventure di Tom Sawyer*, Feltrinelli, Milano 2016.

9 T. S. Eliot, *Introduction to The Adventures of Huckleberry Finn*, The Cresset Press, London 1950, tr. it. di E. Giachino, *Introduzione a The Adventures of Huckleberry Finn*, in M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, cit, pp. V-VI. T.S. Eliot fu uno dei promotori della consacrazione del romanzo nel canone americano.

10 Sul confronto fra *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* e sulla relazione fra i due personaggi in entrambi i romanzi, cfr. J.M. Cox, *Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn*, cit.

11 T.S. Eliot, *Introduzione*, cit. p. VI.

sola deserta, i pirati, gli indiani, la casa stregata: tutti gli elementi convenzionali che nella letteratura per ragazzi andavano a costruire un vero e proprio mondo secondario vengono qui ripresi e trasferiti dentro la fervida immaginazione del protagonista, che li utilizza per costruirsi un'avventura capace di strapparli alla noiosa quotidianità della sonnolenta cittadina di provincia in cui vive. Questa avventura di secondo livello si rivela tuttavia capace di condurlo attraverso un vero e proprio percorso di crescita, insegnandogli ad affrontare la violenza, la paura e la morte *dentro* il mondo reale. La conclusione del percorso d'iniziazione è significativamente segnata da una delle convenzioni più tipiche del romanzo d'avventura: la scoperta di un tesoro nascosto da un antagonista assai più concretamente pericoloso degli indiani e dei pirati immaginati da Tom, che viene a provare la verità profonda dello sguardo infantile sul mondo, svelando allo stesso tempo l'opacità della visione adulta, priva di ogni capacità d'immaginazione:

Il lettore può star certo che il colpo di fortuna toccato a Tom e a Huck creò un gran subbuglio nel piccolo e povero villaggio di St. Petersburg. Una somma così considerevole, tutta in contanti, sembrava quasi incredibile. Era il centro di ogni discorso, l'oggetto di ogni desiderio e il motivo di ogni gloria, finché la ragione di molti cittadini, sottoposta alla continua tensione di un eccitamento così malsano, cominciò a vacillare. Ogni casa "stregata dagli spiriti" di St. Petersburg e dintorni venne dissezionata, asse per asse, e le sue fondamenta scavate e passate al setaccio, in cerca di tesori nascosti – e non da ragazzi, ma da uomini fatti: alcuni di loro, uomini tutti d'un pezzo e per niente interessati alle avventure romanzesche.¹²

Come in ogni romanzo d'avventura, il tesoro ritrovato offre simbolicamente agli eroi il diritto d'accesso alla società adulta e, come in ogni romanzo d'avventura, il racconto si ferma su questa invalicabile soglia. Possiamo facilmente immaginare come potrà crescere il carismatico Tom, destinato a diventare uno dei membri più in vista della borghesia di provincia a cui appartiene. Per Huck, inseparabile compagno d'avventura, le cose sembrano invece assai più complicate. Orfano di madre e figlio di un padre alcolizzato e violento, Huck non ha né regole né casa ed è, in

12 M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, cit., p. 179.

questo primo romanzo, la romantica incarnazione di una libertà assoluta invidiata da Tom. La nuova ricchezza offertagli dal tesoro ritrovato e la sua adozione da parte di una ricca vedova gli aprono la strada di una possibile integrazione sociale, ma questo tipo di percorso appare immediatamente come una forzatura: non “lo introdussero in società”, “ce lo trascinarono, ce lo scaraventarono – e le sue sofferenze divennero pressoché insopportabili”¹³. Rinchiuso a forza nella vita di un ragazzo ordinario, Huck fugge e torna alla sua vecchia vita vagabonda, “nei giorni in cui era libero e felice”¹⁴. Sarà Tom a ritrovarlo e a convincerlo a tornare dalla vedova, offrendogli un ragionevole compromesso: se Huck torna a casa, potrà fare l’“iniziazione” per entrare a far parte della nuova banda di briganti che lui ha intenzione di creare – “il giuramento va fatto a mezzanotte, nel posto più solitario e più pauroso che si trova... una casa stregata dagli spiriti è il meglio del meglio”¹⁵. “Mi piace, mi piace proprio” esclama Huck, “[...] Perdinci, è un milione di volte meglio che fare i pirati! Sto appiccicato alla vedova finché non crepo, Tom; e se riesco a diventare un bandito serio, un bandito coi fiocchi, che tutti ne parlano, magari anche lei sarà fiera che m’ha preso in casa e levato dalla strada”¹⁶. Così termina il romanzo, con la voce di Huck che pronuncia gioiosamente la sua resa al compromesso di Tom. Nel romanzo successivo, questa voce si emancipa dall’ironico punto di vista del narratore adulto e uscendo dalla gabbia delle virgolette del discorso diretto, viene a raccontare a modo suo gli eventi che concludevano la storia del primo romanzo, e quelli che seguono.

Se *Huckleberry Finn* è ormai considerato come uno dei testi fondatori della letteratura americana lo è anche nella misura in cui sancisce un cambiamento radicale del paradigma della lingua letteraria. È a partire da qui, scrive Portelli, che la letteratura americana trova uno dei suoi fondamenti nella riproduzione della lingua orale, “affidata in gran parte a soggetti e linguaggi che non solo sono parziali e marginali, ma provengono addirittura dai margini geografici del paese, dalla frontiera in movimento e

13 Id., p. 180.

14 *Ibid.*

15 Id., p. 182

16 *Ibid.*

soprattutto da quel Sud che dentro la comunità nazionale ha dovuto esserci riportato con la forza dopo una drammatica frattura”¹⁷. Non è un caso che questo paradigma nuovo si affermi proprio con *Huckleberry Finn* negli anni intorno alla guerra civile, il momento storico che segnò un cambiamento profondo “delle fondazioni della legittimità della nazione”, non più “sintesi contrattuale di molteplici sovranità parziali ma [...] rappresentazione politica di una comunità [...] molteplice e variegata”¹⁸. Emancipandosi dalla tradizione letteraria ereditata dal vecchio mondo, la voce narrante del romanzo di Twain è insomma “una dichiarazione d’indipendenza *sui generis*”, a partire dalla quale la letteratura americana parlerà sempre più spesso con voci locali e marginali¹⁹.

A differenza di Tom, scriveva ancora T.S. Eliot, Huck non ha immaginazione, ma possiede invece una straordinaria capacità di “visione”: “vede il mondo reale e non lo giudica – lo mette in condizioni di giudicarsi da sé”²⁰. “Voi non potete sapere niente di me, senza che avete letto un libro chiamato *Le avventure di Tom Sawyer*, ma non importa molto. Quel libro è stato fatto dal signor Mark Twain, che di solito ha detto la verità, o quasi”²¹: così comincia il racconto di Huck, emancipandosi esplicitamente dalla voce narrante dell’autore e affermando la verità della sua visione rispetto a quel “quasi” che misura la verità detta dal romanzo precedente.

Nel momento in cui Huck diventa l’eroe e il narratore della sua storia, l’“iniziazione” che aveva segnato il compromesso offerto da Tom alla fine del romanzo precedente rivela la sua natura deludente e fittizia: “Non avevamo rapinato nessuno, non avevamo ucciso nessuno, ma solo fatto finta”²². Costruite con i materiali della letteratura per ragazzi, le avventure di Tom hanno in effetti la stessa funzione che l’avventura possedeva nel mondo secondario nella struttura convenzionale di questo tipo di racconti: quella di condurre gli eroi verso un’integrazione efficace nel mondo primario, dove tornano per crescere. “Tutti vivono così”, diceva Tom per

17 A. Portelli, *Nel segno della voce: oralità e scrittura negli Stati Uniti*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, cit., vol. III, p. 430.

18 Id., p. 429.

19 Id., p. 430.

20 T. S. Eliot, *Introduzione*, cit., p. VI.

21 M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, cit., p. 5.

22 Id., p. 17.

convincere Huck a tornare a casa dalla vedova: “non me ne importa un fico secco. Io non sono tutti”²³, rispondeva Huck, il cui sguardo proviene dai margini della società, entro cui nessun tesoro e nessuna iniziazione potrà mai davvero integrarlo. Vittima del mondo in cui vive e su cui posa uno sguardo apparentemente passivo, Huck accetta senza giudicare ciò che il mondo fa a lui e agli altri ma, come notava ancora T.S. Eliot, questo sguardo possiede una consapevolezza che coloro che in quella società sono destinati a trovare il proprio posto non possono avere²⁴. È questo lo “sguardo innocente” del racconto di iniziazione americano di cui parlava Leslie Fiedler, entro cui il percorso dell’eroe diventa una caduta attraverso la conoscenza del mondo e del suo male.

La frattura con il mondo quotidiano che dà il via all’avventura iniziatica è segnata qui, come poi in tutta la tradizione successiva della *coming-of-age story*, da un evento che definisce il momento di passaggio verso l’età adulta in termini esplicitamente traumatici. In questo caso, il viaggio sul Mississippi intrapreso da Huck è una fuga dalla violenza folle di un padre a cui Huck è nonostante tutto visceralmente legato e la cui morte sarà un passaggio fondamentale del suo percorso di crescita. A dare una direzione al viaggio senza meta di Huck, condotto dalle mutevoli correnti del fiume e dal caso dell’avventura, è lo schiavo Jim, il suo compagno di fuga, che spinge la zattera verso la confluenza da cui dovrebbero raggiungere uno degli stati dell’Unione, dove potrà finalmente essere un uomo libero. Anche questa meta finisce tuttavia per rivelarsi illusoria, inghiottita nella nebbia che fa perdere ai due protagonisti le coordinate della navigazione. Se all’inizio del viaggio Huck non ha pensato affatto alle conseguenze che il dare aiuto a uno schiavo fuggitivo avrebbe comportato, – la dannazione nella vita eterna e la prigione in quella terrena – man mano che cresce la consapevolezza dell’affetto profondo che lo lega a Jim, si fa strada anche il conflitto interiore che gli impedisce di assumere questo sentimento come l’espressione di un valore positivo. Nell’episodio che segna il culmine morale del racconto, dove il romanzo affronta direttamente la questione della schiavitù, la grande colpa che pesa sul mito dell’innocenza americana, Huck decide di scri-

23 M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, cit, p. 180.

24 T. S. Eliot, *Introduzione*, cit, p. VIII.

vere alla proprietaria di Jim per denunciarne la fuga. Tuttavia, di fronte alla lettera già scritta, solo sulla zattera, comincia a pensare al cammino percorso insieme a Jim:

E continuo a pensare, e mi metto a pensare al nostro viaggio giù per il fiume, e mi pare di vedere Jim davanti agli occhi, durante tutto il tempo, di giorno, di notte, qualche volta c'è la luna, qualche volta ci sono i temporali, e noi viaggiamo sempre, e si discorre, si canta, si ride. Ma in qualche modo non mi pare di riuscire mai a volergli male, anzi, mi capita proprio il contrario. Lo vedo che fa lui il mio turno, dopo che ha fatto il suo, invece di venirmi a svegliare, per lasciarmi dormire ancora. E mi ricordo di come è stato felice quando mi ha ritrovato dopo il gran nebbione, e quando sono tornato da lui, là nella palude, in quel posto dove c'era la faida, e tante altre volte così. E che mi chiamava sempre "caro Huck", e mi voleva bene, e faceva tutto quello che può immaginare per me, e con me era sempre così buono, e poi dopo mi ricordo di quella volta che l'ho salvato, dicendo a quegli uomini che a bordo c'era uno con il vaiolo, e che lui era così riconoscente, e che mi aveva detto che io ero il meglio amico che il vecchio Jim aveva al mondo, l'unico che aveva, e in quel momento mi guardo in giro, e gli occhi mi cadono su quel foglio di carta. Be', ero al dunque. Prendo il foglio, e lo tengo stretto in mano. Tremavo tutto, perché dovevo decidere, e per sempre, tra due cose, e lo sapevo bene. Ci penso sopra un minuto, che quasi non riesco a respirare, e poi mi dico: "E va bene, vuol dire che vado all'inferno", e strappo il foglio.²⁵

Posto di fronte alla decisione più difficile che abbia mai dovuto prendere, Huck sceglie le ragioni dell'istinto e del cuore, senza tuttavia riuscire a disfarsi della voce del mondo che lo condanna. Contro questa voce agisce, strappando infine la lettera di denuncia nella convinzione di fare la cosa sbagliata, di allontanarsi deliberatamente dalla "retta via":

mi rimetto a fare il mascalzone, che tanto son nato e sono stato allevato per farlo, mentre invece non ci son fatto per fare la persona per bene. È tanto per cominciare, mi metterò subito al lavoro, per rubare Jim un'altra volta, e se mi salta in testa qualcosa fi peggio, faccio anche quello, perché, dato che avevo fatto la mia scelta, e fatta sul serio, tanto valeva togliermene la voglia, una volta per sempre.²⁶

25 M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, cit., p. 233.

26 *Ibid.*

È proprio nel non riuscire a trasformare la sua decisione in una consapevole scelta etica che si manifesta la natura dell'innocenza di Huck, il cui percorso non consiste nel costruire un concreto universo di valori alternativo a quello che governa il mondo in cui vive, ma nella ricerca di qualcosa che possa radicalmente trascenderlo. "Qualche volta", racconta Huck,

avevamo il fiume tutto per noi, per lunghe ore. [...] Sulla testa il cielo, tutto pieno di stelle, e noi stesi sulla schiena, e si guardava lassù, e si discuteva se le stelle erano state fatte, o semplicemente spuntate, così, da sole, e Jim pensava che erano state fatte, ma io pensavo invece che erano spuntate per caso, perché pensavo che a farne tante ci voleva troppo tempo. Jim allora dice che magari le aveva fatte la luna, come delle uova, e la cosa non era poi improbabile, così che non dico niente, perché una volta avevo visto una rana fare una tale quantità di uova che era una cosa che naturalmente poteva essere vera. Si guardavano anche le stelle filanti, e ci divertivamo a vederle piovere giù. Jim diceva che erano stelle che erano cresciute male, e che venivano sbattute fuori dal nido.²⁷

La zattera, vera e propria casa mobile che per la prima volta è in grado di offrire un confortevole senso di appartenenza al giovane vagabondo bianco e allo schiavo in fuga, scivola dunque sull'acqua e lì, fra un'avventura e l'altra, Huck e Jim sono riportati a uno stato di originaria innocenza adamitica, ascoltando la pace assoluta del fiume e guardandolo erodere gli squallidi avamposti della civiltà sulle sue rive. È all'interno di questo spazio salvifico della natura, grandioso e indifferente ai destini umani, che si manifestano quei momenti di grazia capaci di offrire un'esperienza del bene che la civiltà sistematicamente nega, ed è il movimento di fuga da un mondo ineluttabilmente corrotto e violento a segnare la direzione del percorso di Huck.

[...] e così non c'è più niente altro da scrivere, e vi assicuro che ne sono proprio contento, perché se sapevo mai che gatta da pelare è fare un libro, manco mi sognavo di cominciare a farne uno, e adesso la pianto lì. Ma magari è meglio che parto per il Territorio indiano prima degli altri, perché zia Sally dice che vuole adottarmi e incivilizzarmi, e questa è una cosa che proprio non mi va. L'ho già provata una volta.²⁸

27 Id., p. 133.

28 Id., p. 319.

Così termina il racconto di Huck, che scompare nei grandi spazi dell'avventura lasciando definitivamente dietro di sé quella “*sivilization*” a cui aveva ceduto alla fine del romanzo precedente. Nel mito americano c'è sempre un territorio nuovo davanti a sé dove si può ricominciare tutto da capo: la storia di Huckleberry Finn si ferma qui, nel movimento aperto di una fuga che si lascia la Caduta alle spalle e cristallizza per sempre la tragica innocenza dell'eroe.

2. Coming-of-age stories

Le intrinseche contraddizioni del mito dell'innocenza americana assunsero una particolare rilevanza nel contesto storico-culturale dei decenni compresi fra il secondo dopoguerra e i primi anni Sessanta, che vide l'irresistibile ascesa del paese a potenza globale, improvvisamente diventato il simbolo del benessere economico e della libertà da ogni forma di totalitarismo ma allo stesso tempo attraversato da profonde diseguglianze e ingiustizie sociali. In questi decenni si situa il primo grande sviluppo della *coming-of-age story*, che dà forma alle contraddizioni della coscienza nazionale. Contemporaneamente, i saggi critici che ho citato nel paragrafo precedente, e che si tratta ora di contestualizzare, sottolineavano la preoccupazione per gli effetti che l'ossessiva ricerca di un ideale capace di trascendere il male dell'esperienza poteva produrre sull'identità e sulla società americana. Nel 1955 R.W.B. Lewis sottolineava infatti come l'idea dell'innocenza avesse progressivamente perso il senso tragico che durante il XIX secolo aveva nutrito la produttiva dialettica nazionale, producendo in definitiva non già “uno spirito tragico maturo”, ma soltanto “una sterile consapevolezza del male debilitata da un senso di perdita”²⁹. Dieci anni dopo, Leo Marx rileggeva l'*Adamo americano* di Lewis come una manifestazione dello stesso mito che mirava ad analizzare: una “pastorale” reazionaria che incoraggiava la fuga di fronte alle sfide contemporanee³⁰. Negli stessi anni, quando Hassan comincia a parlare del contemporaneo “racconto

29 R. W. B. Lewis, *The American Adam*, cit., p. 9.

30 L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford 1964.

d'iniziazione", sottolinea l'incapacità dei suoi eroi di uscire da una vittimistica ribellione adolescenziale: la storia di iniziazione, scriveva, riflette la contemporanea "nevrosi dell'innocenza", una forza regressiva che impedisce di entrare pienamente a far parte del mondo³¹. In tono particolarmente sarcastico, Fiedler testimonia infine come all'inizio degli anni Sessanta quella che chiamava "*initiation story*" fosse ormai diventata una forma codificata e diffusa, "così popolare da rasentare la banalità"³² ripetendo in tutte le salse la storia dell'eterno ragazzo, indisciplinato ma dotato "di un senso istintivo di ciò che è giusto", il cui incorruttibile sguardo sembrava ergersi a "giudice del nostro mondo"³³. Gli autori di queste nuove storie d'iniziazione, aggiungeva Fiedler, confondono i confini della gioventù e dell'età adulta, limitandosi a offrire delle "parodie alla moda" di quella che era stata la "poetica inarticolatezza" di Huck Finn³⁴.

Fin dall'inizio, la *coming-of-age story* viene identificata con il "romanzo dell'adolescenza", che accanto all'infanzia sembra essere diventata un'altra figura simbolica delle origini dell'identità americana. Hassan constatava così come la natura degli eroi "post-romantici" del racconto d'iniziazione corrispondesse a quel "processo abrasivo di adeguamento a richieste conflittuali" che definisce l'adolescenza, le cui difficoltà riflettono quelle dell'identità americana stessa³⁵, e più recentemente Millard riprende l'identificazione dell'adolescenza con l'origine simbolica dell'identità nazionale, dove "l'America è il teenager ribelle che si contrappone all'autorità dei suoi genitori europei, impaziente di affermare la propria personalità autonoma fondata su valori interamente diversi"³⁶. La nozione stessa di adolescenza aveva del resto trovato la sua prima definizione proprio negli Stati Uniti, in un saggio pubblicato dallo psicologo Stanley Hall nel 1904 e intitolato, appunto, *Adolescence*³⁷. "Siamo una nazione adole-

31 I. Hassan, *Radical Innocence*, cit., p. 40.

32 L. Fiedler, *The Eye of Innocence*, p. 275.

33 Id., p. 263.

34 Id., p. 272.

35 I. Hassan, *Radical Innocence*, cit., p. 41.

36 K. Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, cit., p. 5

37 S. Hall, *Adolescence: its psychology and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education*, D. Appleton & Co., New

scente”, scriveva Hall, fondando sull’immagine dell’adolescenza un’ottimistica autorappresentazione: “Bramiamo il massimo di vita, lo vogliamo in tutta la sua ampiezza e profondità, adesso e per sempre: il solo fatto che pensiamo di essere giovani renderà terapeutica la fede nel nostro futuro, e un giorno attireremo la gioventù del mondo grazie alla nostra libertà e alle impareggiabili opportunità”³⁸. Per la prima volta, Hall identificava qui con il termine “adolescenza” una specifica fase della vita, definita su basi biologiche e descritta in funzione del contesto culturale. Le “nazioni selvagge”, scriveva Hall, contrassegnano questa fase con un insieme di usanze rituali che nelle società occidentali non esistono più; l’America del XX secolo invece, tende a ignorarla, imponendo “un apprendistato e una specializzazione sempre più lunghi e severi”: assegnare all’intervallo tra l’infanzia e l’età adulta un vero e proprio riconoscimento sociale, sosteneva Hall, è un “indice del livello di civilizzazione” della nazione³⁹. Il richiamo al mito della nazione fu senz’altro una delle ragioni che determinarono l’enorme successo di *Adolescence*, che offrì all’America “un’immagine di sé stessa come giovane paese che sarebbe diventato un faro per il secolo appena iniziato”⁴⁰.

Perché gli adolescenti diventassero davvero, nella percezione comune, uno specifico segmento della società bisognerà tuttavia attendere il secondo dopoguerra, quando i giornali americani cominciano a parlare di “*teenagers*” per indicare una nuova tribù, i cui membri apparivano accomunati da uno specifico linguaggio e da una serie di specifici rituali, gusti e codici d’abbigliamento. Attraverso l’invenzione del teenager, sostiene Jon Savage, “le tante interpretazioni possibili della giovinezza si erano ridotte a una, il consumatore adolescente”, che diventa la testa di ponte della diffusione dei valori americani: il teenager “viveva nel presente, cercava il piacere, era affamato di prodotti, incarnava una società globale in cui l’inserimento sociale sarebbe stato garantito

York 1904.

38 Cit. in J. Savage, *Teenage: The Creation of Youth Culture*, Viking Press, New York 2007, tr. it. di G. Carlotti, *L’invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 85.

39 Id. p. 80.

40 Id., p. 87.

dal potere d'acquisto. Il futuro sarebbe stato teenager⁴¹. Nella sua documentatissima ricostruzione storica, Savage cita tuttavia anche una *Carta dei diritti del teenager*, pubblicata nel 1945 dal "New York Times Magazine", che dimostra come il "consumatore adolescente" non esaurisca interamente l'impatto culturale della nuova figura della giovinezza. Riprendendo volutamente la forma della Costituzione americana, questa Carta indicava innanzi tutto il "diritto di dimenticare l'infanzia" e, a partire da qui, i punti successivi andavano a disegnare tutto un ambito nuovo di desideri, aspirazioni e valori autonomi – il "diritto di avere voce in capitolo nella propria vita", "di commettere errori e di provare per conto proprio", "di mettere in discussione le idee", "di lottare per avere una propria filosofia di vita" e, anche, quello "di avere un'età romantica"⁴². Il teenager, scrive Savage, "rispondeva alla domanda posta dalla guerra: in che razza di società di massa vivremo?", ma se il mercato ha ridotto e catalizzato in questa figura la risposta offerta dalla nuova società di consumo esso non ha però annullato le altre risposte, e soprattutto le altre domande, che nell'adolescenza potevano essere simbolicamente contenute. All'interno della *coming-of-age story* che in quegli anni cominciava a svilupparsi si elaborano appunto molte altre domande possibili. Non: in che società di massa vivremo, ma piuttosto: come possiamo vivere in questa società? Esiste un'alternativa possibile?

Per quanto l'adolescenza degli eroi costituisca un aspetto rilevante della *coming-of-age story*, l'assai diffusa identificazione di questa forma narrativa con un generico "romanzo dell'adolescenza" appare fuorviante, nella misura in cui l'adolescenza è qui innanzi tutto una figura simbolica, irriducibile alla semplice rappresentazione delle difficoltà e dei desideri di uno specifico periodo della vita, per altro molto spesso allargato anche alla pre-adolescenza. Spazio liminale fra quello tradizionale dell'innocenza infantile e l'età adulta, l'adolescenza è in questi romanzi la terra di mezzo entro cui l'eroe sperimenta la sua prima, dolorosa esperienza del mondo: una situazione esistenziale più che una precisa fascia d'età, che a partire da Huck Finn segna i suoi eredi nove-

41 Id., p. 486.

42 Id., p. 475.

centeschi, al di là di quanto essi siano più o meno realisticamente caratterizzati come “adolescenti”.

“Termina così questo racconto. Dato che vuole essere soltanto la storia di un ragazzo, deve fermarsi qui: la narrazione non potrebbe seguire a lungo, senza diventare la storia di un uomo”, scriveva Mark Twain nella conclusione di *Tom Sawyer*⁴³. Come abbiamo visto, questo imperativo è ancora valido per *Huckleberry Finn*, dove il racconto si conclude con la scomparsa del giovane eroe verso l’“altrove” del Territorio indiano, e esso continua a segnare i limiti della narrazione della *coming-of-age story* novecentesca, che fa per l’adolescenza quello che il racconto d’iniziazione ottocentesco faceva per l’infanzia. Morire simbolicamente all’infanzia per poter rinascere uomo: questo era il senso del rito di passaggio, e questo il limite strutturale assunto da un racconto che oltre questa morte simbolica rifiutava di avventurarsi, fermandosi rigorosamente sulla soglia del giardino d’infanzia che l’eroe bambino si apprestava a varcare, prima che la crescita si trasformasse nel racconto di una Caduta. A partire da *Huckleberry Finn* e poi attraverso lo sviluppo successivo della *coming-of-age story*, il percorso degli eroi adolescenti continua a fermarsi prima dell’ingresso effettivo nell’età adulta, ma una volta giunti al limite che segna la fine del racconto l’esperienza offerta dall’avventura iniziatica li ha già condotti fuori dall’Eden dell’infanzia, trasformando la tradizionale rinascita simbolica in un finale sempre più o meno aperto, incapace di ricondurli sicuramente dentro un mondo segnato dal disincanto. Hassan descriveva questo tipo di struttura come una fuga in un perenne altrove dell’innocenza: nell’Utopia del Territorio indiano di Huck Finn, o nell’Eden di un’infanzia ormai alle spalle dell’eroe, verso un’innocenza radicale idealmente rinnovata o già perduta, ma comunque fuori dal presente e dalla vita⁴⁴. Radicale come l’innocenza che descrive, questa lettura rende conto però soltanto parzialmente della forma e del significato della *coming-of-age story*, che offre invece all’iniziazione incompleta dei suoi eroi una più vasta gamma di proiezioni possibili, dalla fuga radicale che conclude il testo archetipico di Twain fino

43 M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, cit., p. 184.

44 I. Hassan, *Radical Innocence*, cit., pp. 36-7.

alla triste ma possibile introiezione di un compromesso capace di mantenere l'eroe dentro il mondo.

i. *Non raccontate mai niente a nessuno*

Dopo *Huckleberry Finn*, *Il giovane Holden*⁴⁵ (1951) è l'altra pietra miliare che segna lo sviluppo della *coming-of-age story*, il testo che più compiutamente riprende e rielabora la strada tracciata da Mark Twain. Protagonista e narratore, Holden Caulfield è il primo "vero" adolescente della storia letteraria: il primo giovanissimo eroe esplicitamente alle prese con la propria sessualità, ma anche e soprattutto un eroe dotato di un'indimenticabile voce, che Salinger costruisce proprio a partire dal linguaggio dei teenagers della borghesia urbana e suburbana. Rispetto alla tribù alla quale appartiene, Holden si situa tuttavia in una posizione critica, che lo definisce immediatamente come un eroe solitario e marginale. I rituali e i desideri della cultura materialistica dei giovani americani sono infatti qui il simbolo stesso di un universo che Holden definisce ripetutamente "phoney", – "fasullo" – apparentemente separato da quello degli adulti ma in realtà costruito in funzione di una perfetta integrazione nella società superficiale e competitiva costruita dai loro genitori. "Dovresti provare ad andare in un collegio maschile", dice Holden a Sally Hayes, la ragazza che ha invitato a uscire:

Sono pieni di gente ipocrita, e non fai altro che studiare, per imparare abbastanza e diventare abbastanza intelligente da comprarti una Cadillac, e devi sempre far finta che te ne freggi qualcosa se la squadra di football perde, e tutto il giorno non fai altro che parlare di ragazze e di alcol e di sesso, e tutti sono sempre lì che fanno la commedia nelle loro stupide cricche.⁴⁶

"Ci sono un sacco di ragazzi che nella scuola trovano molto più di *questo*", risponde Sally Hayes. "Ma lo so!", esclama Holden, "Lo so che per alcuni è così! Sono *io* che non ci trovo altro. Capisci? È questo che sto cercando di dire. È esattamente questo, cazzo [...]. Io non riesco a trovare niente praticamente in niente. Sono

45 J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Little, Brown & Co., New York 1951, tr. it. di M. Colombo, *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino 2014.

46 Id., p. 154.

conciato malissimo. Sono conciato *da far schifo*⁴⁷. Segno del tracollo psico-fisico che si elabora attraverso il racconto, il rifiuto del mondo formulato da Holden rielabora la situazione marginale che definiva l'eroe di Mark Twain fin dal primo romanzo. "Io non sono tutti", rispondeva Huck a Tom, che tentava di convincerlo a tornare a casa: per età e ceto sociale, Holden è parte integrante della comunità da cui si chiama fuori, ma il suo rifiuto è altrettanto netto e il risultato è una volontaria rivendicazione di marginalità. Quella che nell'episodio appena citato Holden propone a Sally Hayes è del resto una fuga immaginaria che rinvia direttamente a quella di Huck Finn, verso un territorio sempre nuovo dove poter ricominciare da capo:

– Senti, – le ho detto. – Ho un'idea. Che ne diresti di andarcene via? [...] Senti cosa facciamo, domattina ce ne andiamo fino in Massachusetts e in Vermont, e facciamo un bel giro. [...] Non scherzo. Dormiamo in quei campeggi di casette di legno o roba del genere finché non ci finiscono i soldi. Poi, quando ci finiscono i soldi, io mi cerco un lavoro da qualche parte e andiamo a vivere in un posto con un ruscello e via dicendo, e poi più avanti ci possiamo sposare o non so cosa. Io d'inverno spacco la legna che ci serve e così via. Giuro su Dio, staremmo una favola! Che dici? Dài! Che te ne pare? Ci vieni con me? Ti prego!⁴⁸

"Non è che uno può prendere e fare certe cose", risponde Sally. "Perché no? Perché diavolo non si può?"⁴⁹. Holden sa benissimo perché, ma affermare la possibilità della fuga è diventata una questione di principio e il dialogo con Sally si trasforma progressivamente in uno scontro aperto con il futuro che lo aspetta:

– Perché non si può, punto. Tanto per cominciare, siamo praticamente due *bambini* [...]. È una cosa talmente campata per aria [...]. Per fare certe cose, tutte quelle cose, avremo un sacco di tempo. Voglio dire, quando avrai finito l'università e tutto quanto, se davvero un giorno dovessimo sposarci. Di posti meravigliosi dove andare ce ne saranno un sacco. Adesso stai solo...

47 Id., p. 155.

48 *Ibid.*

49 Id., p. 156.

– No che non ci saranno. Non ci saranno affatto un sacco di posti dove andare. Sarà tutto diverso [...] Dovremo scendere in ascensore con le valigie e roba del genere. Telefonare a tutti per salutarli, mandargli cartoline dagli alberghi e via dicendo. E io lavorerò in qualche ufficio, guadagnando un sacco di soldi, e andrò al lavoro in taxi e con gli autobus di Madison Avenue, e leggerò i giornali, e giocherò a bridge in continuazione, e andrò al cinema e vedrò un sacco di stupida pubblicità e di prossimamente e di cinegiornali. [...] Non sarà affatto lo stesso. Tu proprio non capisci quel che voglio dire.⁵⁰

A partire dall'*incipit*, il racconto si contrappone esplicitamente al vecchio modello del romanzo autobiografico, definendosi nei termini tipici dell'avventura iniziatica:

Se davvero volete sentirne parlare, la prima cosa che vorrete sapere sarà dove sono nato, e che schifo di infanzia ho avuto, e cosa facevano e non facevano i miei genitori prima che nascessi, e altre stronzate alla David Copperfield, ma a me non va di entrare nei dettagli, se proprio volete la verità. [...] Vi racconterò solo la roba da matti che mi è capitata sotto Natale, prima di ritrovarmi così a pezzi che poi sono dovuto venire qui a stare un po' tranquillo.⁵¹

La “roba da matti” che costituirà la materia del racconto è l'esperienza vissuta da Holden durante i pochi giorni trascorsi a New York fra il momento in cui decide di abbandonare la scuola prima della fine del quadrimestre e il rientro a casa per le vacanze di Natale, quando i suoi genitori riceveranno la lettera che comunica la sua espulsione. “Il punto da dove voglio cominciare è il giorno in cui ho mollato la Pencey”⁵², annuncia Holden, espandendo poi il racconto di quell'ultimo giorno di scuola per i primi sette capitoli del romanzo, fino al momento della frattura che segna l'inizio dell'avventura:

Tutti dormivano o erano a casa per il fine settimana, e in corridoio c'era un gran silenzio molto triste. [...] Di colpo ho deciso che quel che dovevo fare era portare via il culo dalla Pencey, quella notte stessa, e tanti saluti. Senza aspettare fino a mercoledì né niente. Lì non ci volevo più stare, punto e stop. Mi faceva sentire troppo triste e solo.

50 Id., pp. 156-7.

51 Id., p. 3.

52 Id., p. 5.

Quando sono stato pronto per andare, con le valigie fatte e tutto il resto, mi sono fermato per un attimo in cima alle scale e ho dato un'ultima occhiata a quel maledetto corridoio. Stavo quasi piangendo. Non so perché. Mi sono messo il cappello da caccia rosso e ho girato la visiera all'indietro, come piaceva a me. Poi, con tutto il fiato che avevo, ho gridato: – *Sogni d'oro imbecilli!* – Devo aver svegliato tutto il piano. A quel punto ho alzato il culo. Qualche deficiente aveva riempito le scale di gusci di noccioline, e per poco non mi rompo il collo.⁵³

La posizione marginale di Holden rispetto al mondo in cui deve vivere è segnata, fin dall'inizio del racconto, dallo sguardo che dall'alto di una collina posa sulla partita di calcio di fine anno, imprescindibile rito d'aggregazione scolastico che coincide con la consapevolezza che quella scuola non la rivedrà più, perché non ha superato gli esami e dopo le vacanze non ci tornerà:

Ad ogni modo, era il sabato della partita di football con il Saxon Hall. La partita con il Saxon Hall era una specie di affare di stato, lì a scuola. Essendo l'ultima dell'anno, se la vecchia Pencey non vinceva sembrava dovessi come minimo suicidarti. Ricordo che verso le tre di quel pomeriggio me ne stavo in cima alla Thomsen Hill [...]. Da lassù si vedeva il campo intero, e anche le due squadre che le davano di santa ragione. Non si vedeva benissimo la tribuna, però li sentivi gridare, un boato pazzesco sul lato della Pencey, perché praticamente c'era tutta la scuola tranne me [...].⁵⁴

Sulla colina, Holden è salito appunto per vedere se riusciva “a provare un senso di addio” – “Mi è già capitato di lasciare scuole e altri posti senza nemmeno sapere che me ne stavo andando. Ed è una cosa che odio. Non importa se è un addio triste o brutto: io, quando me ne vado da un posto, voglio sapere che me ne sto andando. Altrimenti stai ancora peggio”⁵⁵. Si tratta del tentativo, reiterato durante tutto il suo percorso, di dare un senso a quello che vive. In questo caso, il pensiero che gli permette di farlo è il ricordo di un'altra partita di calcio, che non aveva nulla di ufficiale e che non era nemmeno una vera partita, solo qualche passaggio col pallone prima dell'ora di cena, mentre calava la sera e cominciava a fare

53 Id., pp. 60, 62.

54 Id., p. 4.

55 Id., p. 6.

sempre più buio, tanto che “oramai il pallone non lo vedevamo quasi più, solo che non ci andava di smettere”: “Ecco, se mi viene in mente roba così, allora quando serve ce la faccio a dire addio. [...] Appena ci sono riuscito, mi sono girato e ho cominciato a correre giù per l’altro fianco della collina”⁵⁶. Questo senso improvvisamente manifestatosi in un singolo ricordo positivo gli permette di chiudersi definitivamente alle spalle la sua esperienza alla Pencey, e di decidere di fuggire prima della fine del quadrimestre, rivendicando una conclusione imposta dall’esterno e trasformandola in un volontario atto di rottura.

La fuga definisce quelli che saranno i termini dell’avventura: una sfida lanciata al mondo “fasullo” affinché possa finalmente offrire la manifestazione di una più profonda verità. “Se proprio volete la verità”, diceva Holden nell’*incipit*, riprendendo e trasformando in uno dei più ricorrenti intercalari del romanzo quella “verità” già evocata da Huck Finn nelle prime righe del suo racconto. I limiti di questa ricerca sono segnati dalla natura ideale di una verità che sembrava spontaneamente rivelarsi nella visione di Huck, e che a Holden invece sembra costantemente sottrarsi. Simbolo fondamentale di questa situazione esistenziale è una domanda che gli viene in mente all’improvviso, poco prima di fuggire, e che ricorre poi, esplicitamente e implicitamente, attraverso tutto il racconto:

Io abito a New York, e stavo pensando al laghetto di Central Park, quello vicino a Central Park South. Chissà se arrivando a casa l’avrei trovato ghiacciato, e se sì, chissà dov’erano andate le anatre. Chissà dove andavano le anatre quando il lago gelava e si copriva di ghiaccio. Chissà se arrivava qualcuno in furgone che le caricava tutte quante per portarle in uno zoo o chissà dove. O se volavano via e basta.⁵⁷

Come le anatre, Holden è intrappolato nel ghiaccio di una vita che gli appare priva di senso e sempre più invivibile: alle sue spalle l’Eden di un’infanzia che non esiste più, la cui fine è stata tragicamente segnata dalla morte del fratellino Allie, e davanti a lui un futuro già scritto verso cui non vuole andare. Volerà via verso un altrove salvifico, come Huck Finn prima di lui, o verrà qualcuno a prenderlo e a portarlo al sicuro dentro il mondo in cui deve vivere?

56 Id., p. 7.

57 Id., p. 16.

Lo spazio dell'avventura, una New York notturna e ostile, fatta di squallide stanze d'albergo, bar e taxi, coincide materialmente con quello dell'infanzia, ma assume nell'esperienza di quei pochi giorni le caratteristiche "altre" di un universo spazio-temporale sospeso fra le coordinate familiari della scuola e della casa, al centro del quale c'è Central Park, il giardino delle anatre e dell'infanzia perduta verso cui gravita il percorso di Holden. All'interno di questo spazio si susseguono gli incontri più o meno casuali attraverso i quali si costruisce il tentativo di instaurare uno scambio "vero", annunciato dal cappello da caccia rosso che Holden si mette in testa nel momento stesso in cui comincia la sua avventura, "un cappello da caccia all'uomo"⁵⁸ lo aveva definito. Questo tentativo si traduce tuttavia in un sistematico fallimento, spesso determinato dall'incapacità di Holden stesso di svincolarsi dalle dinamiche sociali che condanna. Così, nell'episodio che inaugura l'avventura, l'incontro in treno con l'attraente madre di un compagno di scuola, la possibilità di una vera condivisione è deviata dalla compulsiva spirale di bugie in cui Holden si ritrova intrappolato, nel desiderio di interessare e compiacere la sua seducente interlocutrice. Questo meccanismo di auto-sabotaggio è poi ulteriormente elaborato nell'episodio dell'incontro con le suore, dove alle dinamiche "fasulle" della seduzione si sostituiscono quelle della mercificazione. A partire dalla marginalità stessa delle suore rispetto all'universo dei beni materiali, tutto sembra promettere questa volta la possibilità di un "vero" incontro: il "bel sorriso simpatico"⁵⁹ della suora più giovane, il suo genuino interesse per le letture di Holden e la loro coinvolgente discussione su *Romeo e Giulietta*. Incapace di accettare la pienezza di uno scambio che dovrebbe bastare a sé stesso, Holden finisce però per rimpiangere di aver messo soltanto dieci dollari nella cassetta delle offerte delle suore, e se ne va portando con sé il senso di un ennesimo fallimento: "Maledetti soldi. Riescono sempre a metterti tristezza"⁶⁰.

All'interno del mondo fasullo nelle cui dinamiche Holden si ritrova ineluttabilmente invischiato, è il linguaggio stesso a ri-

58 Id., p. 27.

59 Id., p. 129.

60 Id., p. 133.

velarsi costantemente inadeguato all'esigenza di verità che egli idealmente pone. Così, nel memorabile episodio della conversazione con il tassista, l'incompatibilità della domanda esistenziale posta da Holden – "ha presente quelle anatre che ci sono lì, soprattutto in primavera? Lei per caso sa dov'è che vanno in inverno?"⁶¹ – con la realtà contingente della situazione in cui viene formulata provoca l'astrusa ed esilarante spiegazione elaborata dal suo interlocutore, che in qualche modo intuisce il senso di ciò che Holden sta chiedendo ma riesce a rispondere solo tentando aggressivamente di dimostrare che le anatre non muoiono, che come i pesci "*ci vivono* in quel cazzo di ghiaccio. È la loro natura, Cristo. Rimangono congelati nella stessa posizione per tutto l'inverno"⁶². Di fronte al sistematico malfunzionamento di una comunicazione dove le parole sembrano sempre deviare da ciò che si vorrebbe dire davvero, il silenzio si profila fin dall'inizio come l'unica soluzione possibile. Come nel desiderio di telefonare a Jane Gallagher, l'amica d'infanzia, sempre ripetuto e mai messo in atto o, metaforicamente, come in quel racconto scritto da D.B., il fratello maggiore di Holden, che parlava "di un ragazzino che non vuole far vedere il suo pesce rosso a nessuno perché se l'è comprato con i suoi soldi"⁶³. Proiettata verso l'orizzonte del silenzio, la parola travolgente ed efficace di Holden è tuttavia, paradossalmente, il segno distintivo dello stesso eroe narratore, che non a caso è stato bocciato in tutti gli esami "tranne in inglese", come ripete in un altro dei suoi celebri intercalari. La verità che non riesce a formulare negli incontri fallimentari che segnano il suo percorso, Holden la dice allora ai suoi lettori, direttamente interpellati nella ricorrente richiesta di un contatto empatico attraverso cui la "caccia all'uomo" narrata dalla storia si estende nel linguaggio stesso del racconto, dove il registro comico viene ad arginare ogni possibile deriva sentimentale e a dare invece la misura della disperazione.

L'universo morale entro cui Holden si dibatte è radicalmente dicotomico. Da una parte la vasta area della "colpa", in cui lui stesso si muove e che comprende anche il desiderio sessuale più volte evo-

61 Id., p. 97.

62 Id., p. 98.

63 Id., p. 4.

cato come un universo attraente e confondente, che lo lega al mondo “fasullo” dei suoi coetanei e lo proietta verso l’estensione adulta di quello stesso mondo. Dall’altra, il paradiso perduto dell’infanzia, che contiene tutte le verità e le virtù che il mondo sembra sistematicamente negare e corrompere. Emissari salvifici di questo inaccessibile Eden, le numerose figure di bambini che costellano il racconto riscrivono l’immagine tradizionale dell’innocenza in un registro dove l’idealizzazione infantile sfugge a ogni stucchevole sentimentalismo, costruendosi invece a partire da una serie di realistiche caratteristiche individuali, piccoli dettagli buffi e strani entro cui viene filtrata e condensata solo la parte migliore dell’infanzia. I bambini di Salinger sono “nice”, e in questo aggettivo sistematicamente utilizzato dal racconto per descriverli è contenuta tutta la gamma di sfumature che identificano la loro innocenza: “carini”, “gentili”, “buoni”, “simpatici”, “piacevoli”, i bambini sono il polo opposto del mondo “*phoney*” entro cui Holden si muove. Il paradigma di questa figura dell’innocenza è quello offerto dal ricordo del fratellino Allie, che appare per la prima volta nel racconto in maniera apparentemente casuale, precipitando improvvisamente nella storia la figura del trauma che ha segnato la fine dell’infanzia e che è all’origine stessa della situazione di profonda difficoltà esistenziale in cui Holden si trova:

Mio fratello Allie aveva questo guanto da baseball da esterno mancino. Era mancino anche lui. Si prestava alla descrizione perché c’erano scritte delle poesie sulle dita, nel palmo e dappertutto. Con l’inchostro verde. Se le era scritte lui da solo, per avere qualcosa da leggere quand’era in campo e nessuno batteva. Poi è morto. Gli è venuta la leucemia ed è morto mentre eravamo nel Maine, il 18 luglio 1946. [...] Vi sarebbe piaciuto, lui. Aveva due anni meno di me, ma era cinquanta volte più intelligente. Di un’intelligenza pazzesca. I suoi insegnanti scrivevano sempre a mia madre che avere in classe un bambino come Allie era un piacere. E non lo dicevano tanto per dire. Lo pensavano sul serio. Ma Allie non era solo il più intelligente di tutta la famiglia. Era anche il più buono, in centomila modi. Non si arrabbiava mai con nessuno. Dicono che i rossi di capelli si arrabbiano facilmente, ma Allie non si arrabbiava mai, e lui i capelli ce li aveva rossissimi.⁶⁴

64 Id., p. 45.

La forma del percorso dell'avventura è quella di una caduta, esplicitamente evocata dal personaggio del professor Antolini, l'unica voce adulta che per un breve momento riesce a mettere a distanza il punto di vista dell'eroe narratore e a mostrarcelo dall'esterno – “una brutta, brutta caduta”, dove “chi cade non ha neppure modo di accorgersene, o di sentire quando tocca il fondo. Continua a cadere e basta”⁶⁵. Come nel percorso iniziatico di Huck Finn, interrotto dai momenti di grazia offerti dallo spazio innocente della natura, la caduta di Holden è puntualmente frenata dalla manifestazione di quell'altra tradizionale figura dell'innocenza, incarnata nell'infanzia. È proprio intorno a questa figura che si costruisce il nucleo stesso del racconto, da cui proviene l'intraducibile titolo del romanzo. “*The Catcher in the Rye*”, letteralmente “l'acchiappatore nella segale”⁶⁶, è l'unica risposta che Holden riesce a dare alla sorellina Phoebe nel momento in cui gli chiede che cosa vorrebbe fare davvero nella vita: “Io mi immagino sempre tutti questi bambini che giocano a qualcosa in un grande campo di segale e via dicendo”, risponde Holden:

Migliaia di bambini, e in giro non c'è nessun altro – nessuno di grande, intendo – tranne me, che me ne sto fermo sull'orlo di un precipizio pazzesco. Il mio compito è acchiapparli al volo se si avvicinano troppo, nel senso che se loro si mettono a correre senza guardare dove vanno, io a un certo punto devo saltare fuori e acchiapparli. Non farei altro tutto il giorno. Sarei l'acchiappatore del campo di segale. So che è da pazzi, ma è l'unica cosa che mi piacerebbe fare davvero. Lo so che è da pazzi.⁶⁷

Formulazione di quello che Hassan chiamava il “*quixotic gesture*”⁶⁸ di Holden – il “gesto idealista” – l'immagine del *catcher* e dei bambini che giocano nel campo di segale offerta a Phoebe è a sua volta suggerita da un altro bambino, incontrato subito dopo la conclusione fallimentare della chiacchierata con la suora. Per tentare di

65 Id., pp. 219-20.

66 Nel baseball il termine “*catcher*” indica il ruolo del “ricevitore”. Il titolo del romanzo estende così la sua area di riferimento anche alla figura di Allie, che appare per la prima nel racconto attraverso la descrizione del suo guanto da baseball.

67 J.D. Salinger, *Il giovane Holden*, cit., p. 203.

68 I. Hassan, *Radical Innocence*, cit., pp. 259-289.

cancellare la tristezza che gli è rimasta addosso, Holden ha deciso di andare a comprare un disco per Phoebe, *Little Shirley Beans*, “un disco molto difficile da trovare” che “parlava di una bambina che non voleva uscire di casa perché le erano caduti i tre denti davanti e si vergognava”, “una canzone vecchissima e stupenda” cantata da una cantante di colore in un modo che “fa molto Dixieland e bordello”, “per niente mielosa”⁶⁹. Mentre si avviava verso il negozio di dischi, racconta Holden, finalmente “è successa una cosa carina”⁷⁰:

Giusto davanti a me camminava una famiglia, e si capiva che era appena uscita da qualche chiesa. Padre, madre e figlio sui sei anni. Avevano l'aria di essere abbastanza poveri. [...] Il bambino era fantastico. Camminava per strada, invece che sul marciapiede, ma vicinissimo al bordo. Fingeva di camminare su una linea tutta dritta, come fanno i bambini, e intanto continuava a cantare, a volte a bocca chiusa. Mi sono avvicinato un po' per sentire cosa stava cantando. Cantava quella canzone, “Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale”. [...] Le macchine gli sfrecciavano accanto, le sentivi frenare in continuazione, e i genitori non se lo filavano, e lui continuava a camminare lungo il marciapiede cantando “Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale”. Mi ha risollevato. Non ero più così depresso.⁷¹

Phoebe, la piccola Shirley Beans e il bambino che canta: tre bambini accomunati dalla stessa aria di famiglia, “carini” e “per niente mielosi”, che vengono ad aprire uno spazio salvifico all'interno del quale, finalmente, le cose sembrano poter cominciare ad andare bene. Holden trova infatti subito il disco che cercava, lo paga un prezzo esagerato ma la cosa non gli pesa per nulla, perché il semplice fatto di averlo trovato “di colpo mi ha reso così felice”: “Non vedevo l'ora di arrivare al parco vedere se c'era la vecchia Phoebe e darglielo”⁷². Come l'incontro con le suore, anche questo è però un momento di grazia effimero, destinato a richiudersi su un altro fallimento: Phoebe al parco non c'è, e il giardino d'infanzia finisce per trasformarsi in uno spazio notturno e spettrale. “Pensavo di fare un

69 J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, cit., p. 135.

70 In inglese, “nice”.

71 J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, cit., pp. 135-36.

72 Id., p. 137.

salto a quel lago per vedere che diavolo combinavano le anatre, se c'erano o no, ancora non sapevo se c'erano o no", racconta Holden,

[...] Non ero stanco né niente. Solo triste da morire. [...] Sapevo *esattamente* dov'era – proprio accanto a Central Park South – eppure non riuscivo a trovarlo. Forse ero più ubriaco di quel che credevo. Camminavo, camminavo, e intanto si faceva sempre più buio, sempre più spettrale. [...] Poi finalmente l'ho trovato. Solo che era un po' ghiacciato e un po' no. Ma di anatre nemmeno l'ombra. Ho fatto tutto lo stramaledetto giro del lago – a un certo punto per poco non ci cado *dentro*, tra l'altro – ma di anatre non ne ho vista nemmeno una. Ho pensato che magari, se ce n'era qualcuna, si era addormentata in riva all'acqua o roba del genere, dove c'è l'erba e via dicendo. Perciò ci sono quasi caduto dentro. Comunque non ne ho trovate.⁷³

In questo spazio che sembra sistematicamente negare tutte le sue promesse e le sue risposte, il disco di Phoebe si rompe e Holden, bagnato, intrizzito e ubriaco, è assalito dal pensiero della morte che irrompe in maniera intermittente attraverso tutto il racconto. Dopo aver fatto saltare delle monete sul lago, in un altro inutile gesto volto a invocare uno scambio capace di liberarlo dalla paura, Holden decide allora di tornare a casa di nascosto per vedere Phoebe, unica ancora di salvezza nell'abisso sempre più profondo della sua disperazione.

All'interno dello spazio familiare della casa d'infanzia, a cui Holden non appartiene più completamente e che non è in quel momento legittimato ad occupare, l'incontro segreto con Phoebe riesce in effetti ad offrire una vera e propria tregua nel percorso di caduta. I genitori sono usciti, e Holden trova la sorellina addormentata: "Aveva la bocca spalancata. È strano. Se pensi agli adulti, quando dormono con la bocca spalancata fanno schifo, mentre i bambini no. Se lo fa un bambino va bene. Può anche aver sbavato tutto il cuscino, ma va bene uguale"⁷⁴. Mentre Phoebe dorme, Holden osserva le sue cose nella stanza. I vestiti piegati su una sedia accanto al letto, perché Phoebe "è ordinatissima, per essere una bambina" e "ha sempre certi vestiti che ti fa morire", non come la maggior parte dei bambini ricchi che "di solito sono

73 Id., pp. 181-182.

74 Id., p. 187.

vestiti malissimo”⁷⁵. Sulla scrivania ci sono i libri di scuola con il suo nome scritto sulla prima pagina, non Phoebe Josephine Caulfield ma ogni volta un secondo nome diverso perché Josephine non le piace, e i suoi bloc-notes – “mi fanno morire, i bloc-notes dei bambini”⁷⁶ – con gli appunti e i messaggi per le amiche. Piccole cose quotidiane di un’esistenza felice e perduta. Holden la sveglia, le dà i pezzi del disco che aveva comprato per lei e Phoebe li prende per conservarli nel suo cassetto, naturalmente consapevole di un valore affettivo che può essere infine condiviso. Quando capisce che Holden è stato espulso dall’ennesima scuola, gli chiede perché l’ha fatto di nuovo e lui comincia a parlare, a dire a lei tutte le cose che ha detto a noi: “La vecchia Phoebe non diceva niente, però ascoltava. [...]. Lei ascolta sempre, quando le dici una cosa. È il buffo è che quasi sempre capisce di che diavolo stai parlando”⁷⁷. Finalmente, Holden ha trovato un interlocutore a cui può dire davvero tutta la sua disperazione, capace non solo di ascoltarlo ma anche di forzarlo a smettere di dire tutto quello che non gli piace, e a pensare invece a qualche cosa che gli piace. Le uniche cose positive a cui Holden riesce a pensare sono le due suore e James Castle, un ragazzo che conosceva appena e che si è buttato dalla finestra dopo essere stato aggredito da un gruppo di compagni di scuola – “Era morto, e c’erano denti e sangue dappertutto, e non uno che si avvicinasse. Aveva indosso un maglione a collo alto che gli avevo prestato io”⁷⁸. E poi, evidentemente, Allie e la stessa Phoebe, “Mi piace Allie, [...] e mi piace fare quel che sto facendo adesso. Stare seduto qui con te, e parlare”⁷⁹. Ma Allie è morto, anche James Castle è morto, e il momento di grazia che Holden sta vivendo non può bastare a salvarlo: Phoebe lo capisce perché i bambini, qui, sono sempre dotati di un’istintiva saggezza, e per questo gli chiede di dirle invece che cosa vorrebbe fare nella vita. “Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale”, comincia Holden, citando il verso della canzone del bambino che, incurante del pericolo, camminava accanto al mar-

75 Id., p. 188.

76 Id., p. 189.

77 Id., p. 197.

78 Id., p. 200.

79 Id., p. 201.

ciapiede. E dunque “l’acchiappatore nel campo di segale”, risponde: quello che non può più giocare nel campo, ma che sta sull’orlo del precipizio per impedire che i bambini cadano – che Allie e James Castle muoiano, e che Phoebe cresca. Ancora una volta però, c’è qualcosa che non funziona nel linguaggio di Holden. Il verso dice “Se ti *viene incontro* qualcuno mentre cammini in un campo di segale”, lo corregge Phoebe, e non è una canzone, ma “una poesia. Di Robert Burns”⁸⁰. “Se ti viene incontro qualcuno”, non “Se ti prende al volo qualcuno”: una non trascurabile differenza che segna la distanza fra la ricerca di un ideale che impedisce a Holden di vivere e la strada di una possibile interazione con la realtà. È questo passaggio dall’una all’altra che Holden dovrà riuscire a integrare per non precipitare lui stesso nell’abisso da cui vuole salvare i bambini, accettando che l’unica salvezza sta nell’essere davvero disponibile a uno scambio *dentro* il mondo.

Prima di uscire dalla casa d’infanzia e di ricominciare a cadere, Holden prolunga un altro po’ la tregua offerta da Phoebe, che accanto a Allie definisce il paradigma della salvifica innocenza infantile.

– Ti va di ballare? [...] È praticamente saltata giù dal letto, ha aspettato che mi togliessi le scarpe, poi abbiamo ballato per un po’. È brava davvero, lei. A me non piace la gente che balla con i bambini, perché quasi sempre è uno spettacolo tremendo [...], ma io con Phoebe non ballo mai in pubblico né niente. Facciamo solo un po’ gli scemi in casa. E comunque con lei è diverso, perché *sa ballare*. Segue tutto quello che fai [...]. Abbiamo ballato tre o quattro pezzi. Tra un pezzo e l’altro lei fa ridere da matti. Resta ferma in posizione. Non parla nemmeno, niente. Bisogna stare tutti e due fermi in posizione finché l’orchestra non ricomincia a suonare. Mi fa morire. E nemmeno bisogna ridere né niente. Insomma, abbiamo ballato tre o quattro pezzi, dopodiché io ho spento la radio.⁸¹

Il rientro improvviso dei genitori mette fine a questo fondamentale momento di grazia, che pone le basi perché Holden possa infine smettere di cadere. Prima di sgattaiolare via di nascosto, accetta infatti i soldi che Phoebe insiste per prestargli, otto dollari e sessantacinque centesimi che ha ricevuto per Natale. “Allora, di colpo,

80 Id., p. 202.

81 Id., p. 206.

mi sono messo a piangere”⁸², perché questa volta il denaro non è un oggetto inadeguato che mercifica e svisisce la natura affettiva dello scambio, ma il segno di una promessa che vincola Holden a Phoebe e, attraverso di lei, alla realtà della vita. Come se il prestito da restituire non fosse abbastanza, Holden dà a Phoebe il suo cappello da caccia rosso: la caccia all’uomo è finita, e a Holden non resta che precipitare ancora un po’ verso il fondo dell’abisso, fino al momento in cui potrà mantenere la sua promessa. In quest’ultimo tratto del percorso riappare significativamente l’idea di quella fuga già prospettata nella conversazione con Sally Hayes, arricchita ora di nuovi dettagli che la trasformano in una resa radicale all’incomunicabilità verso cui il racconto era fin dall’inizio proiettato:

Alla fine che ho deciso di fare, ho deciso di andarmene. Di non tornare a casa mai più e di non andare mai più in un’altra scuola. Di vedere solo la vecchia Phoebe per dirle addio e via dicendo e ridarle i soldi di Natale, dopodiché partire per l’ovest facendo l’autostop. [...] Magari potevo trovare lavoro in qualche stazione di servizio [...]. Bastava che nessuno mi conoscesse e che io non conoscessi nessuno. Ho pensato che potevo fingermi sordomuto. Così mi risparmiavo tutte le chiacchiere stupide e inutili. [...] Sapevo che la cosa del fingersi sordomuto era da pazzi, ma mi piaceva ugualmente pensarci. Però ho davvero deciso di andarmene a ovest e via dicendo.⁸³

Omaggio all’idealismo archetipico di *Huckleberry Finn*, la fuga verso ovest immaginata da Holden è diventata qui una figura simbolica dell’abisso fisico e psichico verso cui sta precipitando, simmetricamente identica a quella del precipizio del campo di segale che segna la fuga all’indietro nella nostalgia dell’infanzia e dell’innocenza perduta.

Prima di salutare Phoebe e restituirlle i suoi soldi, Holden deve però attraversare tutta una serie di luoghi simbolici dell’infanzia, ultime tappe di un percorso che si carica a questo punto di una fortissima simbologia iniziatica. Il primo di questi luoghi è la scuola di Phoebe, che è la stessa in cui andava anche lui molti anni prima e dove entra per lasciarle un biglietto: “Dentro c’era lo stesso grande cortile che era sempre un po’ buio, con quelle gabbie intorno alle

82 Id., p. 211.

83 Id., p. 233.

lampadine per non romperle se ci finiva contro un pallone. C'erano gli stessi cerchi bianchi verniciati a terra dappertutto, per i giochi e roba del genere. E gli stessi vecchi cesti da basket senza la rete, solo il tabellone e l'anello"⁸⁴. Subito dopo, aspettando che Phoebe legga il suo biglietto ed esca da scuola, appare il Museo di storia naturale, lo spazio di un passato felice dove la maestra li portava ogni sabato e dove Holden aveva già desiderato tornare, perché lì "tutto rimaneva esattamente dov'era":

Nessuno si muoveva. Potevi andarci centomila volte. E quell'eschimese era sempre lì che aveva appena pescato due pesci, e gli uccelli stavano sempre andando verso sud, i cervi bevevano ancora in quella pozza, con le loro belle corna e le loro belle zampe sottili, e la squaw col seno nudo continuava a tessere la stessa coperta. Nessuno cambiava mai. [...] Certe cose dovrebbero rimanere come sono. Dovresti poterle mettere in una di quelle grandi teche, e poi lasciarle in pace.⁸⁵

"Nessuno cambiava mai" nel museo, "l'unico che cambiava eri tu", racconta Holden, perché avevi un cappotto diverso dalla volta prima, perché il tuo compagno di fila era un bambino diverso, perché avevi sentito litigare i tuoi genitori, o perché "per strada eri passato accanto a una di quelle pozzanghere con dentro gli arcobaleni di benzina"⁸⁶. In ogni modo, il tempo non si può fermare, e alla fine il confronto con il passato mummificato del museo gli era apparso intollerabile e Holden aveva deciso che nel museo non ci sarebbe entrato "nemmeno per un milione di dollari"⁸⁷. Ora però, è venuto il momento di affrontare quel passato di cui non riesce a fare il lutto: di entrarci dentro e di immergersi letteralmente nelle sue viscere, per lasciarlo andare e poter rinascere uomo. Ad accompagnarlo in questo percorso sono due ragazzini che Holden incontra all'entrata del museo e che in virtù dell'istintiva saggezza che il romanzo conferisce ai bambini assumono qui il ruolo degli iniziati anziani nelle cerimonie rituali, conducendolo attraverso uno stretto corridoio sotterraneo – uno di quegli spazi uterini che così spesso ricorrono nel racconto d'iniziazione della letteratura per l'infanzia – fino al

84 Id., pp. 234-35.

85 Id., pp. 142-43.

86 *Ibid.*

87 Id., p. 144.

luogo dove dovrà affrontare la prova di passaggio. Si tratta della ricostruzione di una tomba egizia, uno spazio “bello e tranquillo”, dove Holden vede immediatamente una parolaccia scritta sul muro, la stessa che ha appena visto più volte ripetuta sui muri della scuola e che gli appare come il segno tangibile della corruzione che ovunque minaccia l’innocenza e la bellezza – “Non puoi mai trovare un posto bello e tranquillo, perché non ce ne sono”⁸⁸. Poi però, “è successa un’altra cosa”, racconta Holden, “sono come svenuto”, ma “è stato strano”: “Dopo che sono svenuto, mi sono sentito meglio. Per davvero”⁸⁹. Come spesso accade nei racconti d’iniziazione, la perdita di coscienza viene a segnare il momento di passaggio: fuori dalla tomba, fuori dal museo, comincia infatti il movimento di rinascita che conduce l’avventura verso la sua conclusione.

Phoebe lo sta aspettando davanti a scuola, con il cappello da caccia in testa e una grossa valigia, anche quella di Holden. Ha letto il biglietto e si è preparata per fuggire con lui: si è letteralmente trasformata in Holden ed è lei, ora, ad avere bisogno d’aiuto. Per la prima volta, Holden non può rifugiarsi in una dimensione salvifica puramente ideale e deve concretamente dimostrare di essere il *catcher* che “acchiappa al volo” la bambina che rischia di cadere nel precipizio. Per farlo però, deve rinunciare alla fuga e intraprendere insieme a lei un’ultima parte del percorso, “venendosi incontro” appunto. Così, Holden e Phoebe si incamminano insieme verso l’ultima tappa del viaggio sui luoghi dell’infanzia, il giardino che contiene i ricordi più belli e la risposta fino ad ora negata. A Central Park c’è una giostra che a Phoebe piaceva tantissimo quando era piccola e che suona ancora la stessa canzone. “Ti va di farci un giro?”, le chiede Holden. “Sono troppo grande”, risponde Phoebe. “No che non lo sei”⁹⁰, dice Holden, e compra un biglietto:

– Vai, allora. Io mi metto su questa panchina. Ti guardo –. Sono andato a sedermi sulla panchina, e lei è salita sulla giostra. Ha fatto il giro intorno. Nel senso che prima ha fatto un giro completo tutt’intorno, poi si è seduta su un grande cavallo scuro dall’aria vecchia e un po’ malridotta. Poi la giostra è partita, e io ho guardato Phoebe che girava e girava. Sulla giostra c’erano solo altri cinque o sei bambini, e la canzone che stavano

88 Id., p. 239.

89 Id., p. 240.

90 Id., p. 246.

suonando era *Smoke Gets in Your Eyes*. La suonavano molto jazzata, strana. I bambini cercavano tutti di acchiappare l'anello d'oro, anche la vecchia Phoebe, e io avevo un po' paura che cadesse da quell'accidenti di cavallo, ma non ho detto né fatto niente. I bambini sono così, quando vogliono acchiappare l'anello d'oro devi lasciarglielo fare senza dire niente. Se cadono, cadono, ma se gli dici qualcosa è brutto.⁹¹

Dall'immagine originaria del *catcher* è scomparsa la difesa radicale e illusoria di un'innocenza che, Holden ora lo capisce, deve invece potersi trasformare in esperienza. Soltanto ora Phoebe accetta di riprendere i soldi che gli aveva prestato, e gli mette in testa il cappello da caccia: “– Dicevi sul serio, prima? Davvero non vai più via? Davvero dopo vieni a casa? – mi ha chiesto. – Ma sì, – ho detto. Ed era vero. Non le stavo dicendo una bugia. Dopo ci sono andato davvero, a casa”⁹². Phoebe torna dunque sulla giostra, e in questo spazio finalmente salvifico, dove qualcuno è venuto a prendere le anatre e a portarle via dal lago gelato, si conclude l'avventura iniziatica.

Ha fatto di nuovo tutto il giro intorno finché non ha ritrovato il suo cavallo. E ci è montata. Mi ha salutato con la mano, e io ho salutato lei. Ragazzi, si è messo a piovere da maledetti. *A secchiate*, giuro su Dio. I genitori, le madri e tutti quanti sono andati a piazzarsi sotto la tettoia della giostra, per non bagnarsi fino alle ossa e via dicendo, ma io sono rimasto sulla panchina per un bel po'. Mi sono inzuppato fradicio, specie sul collo e sui pantaloni. Il mio cappello da caccia a dire il vero riparava un sacco, entro certi limiti, però mi sono inzuppato lo stesso. Solo che non me ne fregava niente. Di colpo ero così pazzescamente felice, vedendo la vecchia Phoebe che girava e girava. Quasi mi mettevo a gridare, tant'ero felice, se proprio volete la verità. Non so perché. Sarà che era talmente *carina*, accidenti a lei, mentre girava e girava, col suo cappotto azzurro e via dicendo. Dio, peccato che non c'eravate.⁹³

È un lieto fine quasi cinematografico quello che conclude il racconto dell'avventura. Per un attimo, il tempo ha smesso di scorrere, girando su sé stesso insieme a Phoebe e alla giostra, e

91 Id., p. 247.

92 Id., p. 248.

93 Id., pp. 248-49.

restituendo Holden a un presente pieno di senso da cui sembra scomparso ogni desiderio di fuga verso un qualsiasi altrove.

Alla conclusione dell'avventura segue però un ultimo capitolo che ci riporta al tempo della narrazione, al "qui" annunciato fin dall'inizio del racconto, dove Holden è andato "per stare un po' tranquillo" dopo essersi ritrovato "così a pezzi" al suo rientro a casa⁹⁴: "Questo è tutto quello che vi racconterò. Potrei magari raccontarvi cos'ho fatto una volta tornato a casa, quando mi sono ammalato e via dicendo, e in che scuola dovrei andare l'anno prossimo, quando esco da qui, solo che non mi va. Proprio per niente"⁹⁵. Ribaditi ancora una volta quelli che sono i limiti del racconto, il ritorno al tempo della narrazione viene a decostruire l'equilibrio miracolosamente instaurato dal primo finale. Lo psicoanalista e un sacco di altra gente continuano a "chiedermi se quando tornerò a scuola a settembre ho intenzione di impegnarmi": "È una domanda talmente stupida, secondo me. Nel senso, come fa uno a sapere quello che farà finché non lo fa?"⁹⁶. Decisamente bloccata ogni possibile proiezione nel futuro, anche il senso offerto dal lieto fine dell'avventura si disfa, trasformato in uno di quei momenti salvifici che costellano il percorso di Holden, sempre destinati a richiudersi su sé stessi. "D.B. mi ha chiesto cosa ne pensavo di tutta la roba che vi ho appena raccontato": "Non ho saputo che accidenti rispondergli. Se proprio volete la verità, io non so cosa ne penso. Mi spiace averlo raccontato a tanta gente. Alla fine so soltanto che tutti quelli di cui ho parlato un po' *mi mancano*"⁹⁷. La giostra ha smesso di girare e il tempo ha ricominciato a scorrere, cancellando il senso dell'esperienza acquisita e lasciando dietro di sé soltanto uno struggente senso di perdita. All'interno di questo movimento, anche la scrittura si rivela in definitiva un atto di comunicazione fallimentare e il silenzio si afferma davvero come l'unica forma di salvezza possibile: "Non raccontate mai niente a nessuno. Se lo fate, poi comincia a mancarvi chiunque"⁹⁸.

94 Id., p. 3.

95 Id., p. 250.

96 *Ibid.*

97 Id., pp. 250-51,

98 Id., p. 251.

ii. *Uccidere un merlo*

Publicato una decina d'anni dopo il romanzo di Salinger, *Il buio oltre la siepe*⁹⁹ (1960) elabora il percorso d'iniziazione dei suoi protagonisti in maniera molto diversa dall'idealismo radicale del *catcher*, che ha fissato il termine di riferimento essenziale della *coming-of-age story* di quegli anni.

Ambientato in una cittadina dell'Alabama negli anni della grande depressione e della segregazione razziale, il romanzo di Harper Lee riannoda il filo che lega la *coming-of-age story* a *Huckleberry Finn* riprendendo e rielaborando i temi del razzismo dell'America bianca. La voce narrante è quella della protagonista ormai adulta, all'interno della quale la costruzione dello sguardo innocente è tradizionalmente mediata dal racconto retrospettivo. Accanto allo sguardo di Scout, la protagonista bambina, il racconto offre inoltre quello più consapevole di Jem, il fratello maggiore già proiettato verso l'adolescenza. Entrambi sono tuttavia controbilanciati dalla presenza centrale di un'autorità adulta positiva, incarnata nella figura di un padre, Atticus, diametralmente opposta a quella del "cattivo padre" che nel romanzo di Twain segnava lo strappo traumatico dell'avventura.

Atticus è l'avvocato che, sfidando l'opinione della comunità di cui è un membro di spicco, accetta di farsi carico della difesa di un afroamericano ingiustamente accusato dello stupro di una donna bianca, ed è attraverso il racconto del processo e della prevedibile sconfitta della difesa che si elabora qui la prima esperienza del mondo dei protagonisti:

Il [...] volto [di Jem] era rigato di lacrime rabbiose mentre ci facevamo strada tra la folla vivace. "Non è giusto, non è giusto..." mormorò per tutto il tragitto, fino all'angolo della piazza dove trovammo Atticus ad attenderci. [...] "Non è giusto, Atticus", disse Jem. "No, figliolo, non è giusto" [...] "Ma come hanno fatto, come hanno potuto?..." "Non lo so, ma lo hanno fatto. L'hanno fatto e lo rifaranno in futuro: come vedi, solo i ragazzi ne soffrono..."¹⁰⁰

99 H. Lee, *To Kill a Mockingbird*, J.B. Lippincott & Co, Philadelphia 1960, tr.it. di A. D'Agostino Schanzer, *Il buio oltre la siepe*, Feltrinelli, Milano 2013.

100 Id., p. 219.

A contenere la rabbia disperata di Jem interviene subito la voce “buona” della società civile, che attraverso Miss Maudie, amica e vicina di casa, dice che anche se Atticus non aveva nessuna possibilità di vincere, essere riuscito a “far trattenere la giuria così a lungo in un caso come questo [...] è un passo avanti: un passettino piccolo piccolo, ma sempre un passo avanti”¹⁰¹. E c’è anche, soprattutto, la voce di Atticus stesso, che apre la sua arringa finale richiamando la giuria a quella che è l’idea fondante della nazione americana, formulata nella Dichiarazione d’Indipendenza: “Tutti gli uomini furono creati eguali” e, dice Atticus, l’istituzione umana “di fronte alla quale gli uomini furono davvero creati eguali” è il tribunale:

tanto la Corte Suprema degli Stati Uniti quanto la più umile sede di giudice distrettuale o l’onorevole Corte a cui voi prestate oggi la vostra opera. I nostri tribunali hanno i loro difetti, come ogni istituzione umana, ma nel nostro paese sono grandi strumenti di livellamento sociale. Nei nostri tribunali si attua il principio secondo cui tutti gli uomini furono creati eguali. Non sono tanto idealista da credere fermamente nell’integrità dei nostri tribunali e nel sistema delle giurie popolari: per me, non è un ideale, è una realtà viva e operante. Un tribunale è sano in quanto sono sani i membri della giuria che lo compongono. Ho fiducia che voi, signori, riesaminerete senza passioni le testimonianze che avete udito, che giungerete a un’unanime decisione e che restituirete l’imputato alla sua famiglia. In nome di Dio, fate il vostro dovere.¹⁰²

Perché il percorso di crescita dei protagonisti possa diventare un vero e proprio percorso d’iniziazione, è necessario però che la figura di Atticus e l’universo di valori che essa incarna si faccia da parte, lasciando spazio a un’esperienza autonoma del mondo. È in effetti ciò che accade negli ultimi capitoli del romanzo, dove il racconto raccoglie le proprie fila catalizzando tutti i temi precedentemente elaborati nella struttura di un’avventura iniziatica. A questa avventura fa direttamente riferimento l’*incipit* del romanzo, dove appare subito collegata al più ampio contesto da cui emerge: “Jem, mio fratello, aveva quasi tredici anni all’epoca in cui si ruppe malamente il gomito sinistro. Quando guarì e gli passarono i timori di dover smettere di giocare a football, Jem non ci pensò

101 Id., p. 222.

102 Id., p. 212.

quasi più. [...] Poi, quando di anni ne furono trascorsi tanti da poterli ormai ricordare e raccontare, ogni tanto si discuteva di come erano andate le cose quella volta¹⁰³. Dov'è cominciata davvero la storia di quell'avventura in cui Jem si è rotto il gomito sinistro e che solo alla fine ci verrà raccontata? Con la falsa accusa che ha condannato Tom Robinson, l'afroamericano difeso da Atticus? O forse prima, durante l'estate che ci viene raccontata nei primi capitoli del romanzo, quando i protagonisti immaginavano che Boo Radley, il misterioso vicino di casa, fosse un mostro pericoloso e si sfidavano ad avvicinarsi il più possibile alla sua casa per riuscire a vederlo? O ancora prima, quando il loro antenato inglese arrivò in Alabama, comprò tre schiavi e fondò la fattoria dei Finch? All'interno di queste coordinate, il percorso di crescita s'intreccia con il tema della colpa originaria della nazione americana e con quello del pregiudizio e della paura dell'altro, convergendo verso l'avventura finale – “il viaggio più lungo che [Jem ed io] avessimo mai fatto insieme”¹⁰⁴.

Come nel romanzo di Salinger, anche qui lo spazio dell'avventura emerge all'interno stesso del mondo quotidiano, nel tragitto familiare che separa la casa dalla scuola trasformato in uno spazio notturno e irriconoscibile. In questo spazio, i protagonisti perdono il senso dell'orientamento e si ritrovano, soli, ad affrontare il male. Interamente assente dal romanzo di Salinger, la figura di un male assoluto, senza redenzione possibile, sarà un elemento ricorrente nello sviluppo successivo della *coming-of-age story*. In questo caso, essa è incarnata nella figura di Bob Ewell, il padre della ragazza che ha accusato di stupro Tom Robinson, e ha i tratti peggiori dell'emarginato bianco: quelli del padre Huck Finn e di quel segmento di società che gli americani chiamano dispregiativamente “*white trash*”. Rozzo e violento, è stato lui a picchiare la figlia, di cui regolarmente abusava, e a istigarla a denunciare Tom Robinson. Nei confronti di Atticus, che l'ha pubblicamente umiliato in aula, Bob Ewell ha sviluppato un odio tenace che si traduce ora nella vendetta pianificata contro i suoi figli, che aggredisce mentre tornano a casa dopo la recita scolastica di Scout, nella notte di Halloween.

103 Id., p. 9.

104 Id., p. 261.

Al di fuori del raggio di protezione offerto da Atticus e dalle istituzioni buone della nazione, l'esperienza di Scout e Jem diventa uno scontro radicale fra il male e il bene, dove il bene assume la forma di quell'ideale che abbiamo visto manifestarsi in forme diverse anche nelle avventure di Huck e di Holden. Come nel romanzo di Salinger, è proprio questo ideale del bene a dare il titolo al romanzo – *To Kill a Mockingbird*, dove il “*mockingbird*” rappresenta l'amore disinteressato incarnato da Tom Robinson e da Boo Radley, vittime innocenti del pregiudizio: “I merli non fanno niente di speciale, ma fa piacere sentirli cinguettare. Non mangiano le sementi dei giardini, non fanno il nido nelle madie, non fanno proprio niente, cinguettano soltanto. *Per questo è peccato uccidere un merlo*”¹⁰⁵. È in questa dimensione che trascende la limitatezza del bene offerto dalle istituzioni che si iscrive la *coming-of-age* dei protagonisti catalizzata nell'avventura finale. È infatti Boo Radley a salvare i ragazzi, uccidendo Bob Ewell e riportando a casa Jem, incosciente e col gomito rotto. Nel momento in cui Scout vede l'uomo che li ha salvati, riconosce improvvisamente in lui lo spaventoso vicino di casa che non è mai riuscita a vedere:

Quando lo indicai col dito, i palmi delle sue mani scivolarono lungo il muro, lasciandovi strisce di sudore, e lui infilò i pollici nella cintura. Uno strano spasmo lo scosse [...], ma mentre lo guardavo la tensione gli scompariva lentamente dal volto. Le sue labbra si aprirono in un incerto sorriso e, quando le lacrime mi riempirono d'un tratto gli occhi, il viso del nostro vicino si offuscò. “Ciao, Boo,” dissi.¹⁰⁶

Si tratta di una vera e propria epifania del bene, a cui corrisponde significativamente la prima ed unica manifestazione dell'inadeguatezza di Atticus, incapace di comprendere che ci sono cose che sfuggono ai limiti della giustizia umana – “per me”, diceva Atticus, la giustizia “non è un ideale”, ma “una realtà viva e operante”¹⁰⁷, necessariamente limitata. Il riconoscimento della bontà dell'azione di Boo Radley non può passare attraverso un tribunale perché, gli dice lo sceriffo, “prendere l'uomo che ha fatto a lei e a questa città un grande favore e trascinarlo, timido com'è, sotto i riflettori è com-

105 Id., p. 97. I corsivi sono nostri.

106 Id., p. 279.

107 Id., p. 212.

mettere un peccato grave”¹⁰⁸. Tocca a Scout, questa volta, spiegare ad Atticus una verità che non riesce a capire – “Scout, [...] il signor Ewell è caduto e si è infilzato sul suo coltello’, così ha deciso lo sceriffo: è possibile che tu arrivi a capirlo?”“. “Sissignore”, risponde Scout, “capisco benissimo [...]. Be’, sarebbe come uccidere un merlo”¹⁰⁹.

Il percorso d’iniziazione di Scout si conclude sul portico della casa di Boo Radley, dove lo ha riaccompagnato, nel luogo che era stato quello di un’alterità spaventosa tante volte osservata da lontano: “Boo e io salimmo gli scalini che conducevano al portico; lui lasciò andare dolcemente la mia mano, aprì la porta, entrò e la richiuse. Non lo vidi mai più”¹¹⁰. Per lui, come anche per Tom Robinson, non c’è posto nel mondo, perché il bene che offrono trascende radicalmente le dinamiche di scambio che regolano la vita sociale in tutte le sue forme. Tom Robinson ha voluto aiutare una ragazza bianca e questo, nella società razzista in cui vive, è inconcepibile e inaccettabile. Boo Radley invece, ha salvato i bambini che per mesi ha osservato da dietro la finestra di una casa in cui la durezza del mondo l’ha rinchiuso molto tempo prima, e da cui non vuole più uscire. Ha segretamente riso e sofferto con loro fin da quella prima estate del racconto, guardandoli crescere e offrendo loro piccoli doni nascosti nel tronco cavo dell’albero che separa le due case.

I vicini portano dei cibi quando qualcuno muore, fiori quando siamo malati e piccoli doni nelle occasioni intermedie. Boo era nostro vicino. Ci aveva regalato due figurine di sapone, un orologio rotto con la catena, un paio di monetine portafortuna, e le nostre vite. Ma i vicini ricambiano i doni. Noi, invece, non avevamo mai rimesso nel tronco dell’albero quel che vi avevamo preso: non gli avevamo regalato niente, e questo mi rendeva triste.¹¹¹

Questa consapevolezza della limitatezza del bene che il mondo può contenere segna il punto d’arrivo dell’esperienza di Scout ma, a differenza del romanzo di Salinger, non proietta il suo percorso verso un rifiuto radicale, perché a casa c’è Atticus che la aspetta,

108 Id., pp. 284-85.

109 Id., p. 285.

110 Id., p. 287.

111 *Ibid.*

ancora una volta pronto ad accogliere e contenere la sua tristezza. “Nell’andare a casa”, racconta Scout, “pensai che Jem e io saremmo cresciuti, ma che non ci erano rimaste molte cose da imparare, salvo forse l’algebra”¹¹², e il racconto si conclude con Atticus che rimane a vegliare sui suoi figli addormentati: “Volevo costringermi a rimanere sveglia, ma la pioggia cadeva così dolcemente e la camera era così calda e la sua voce così profonda e le sue ginocchia così comode che mi addormentai”¹¹³. Nell’altra stanza, Jem è ancora incosciente – “tutta la notte [Atticus] sarebbe rimasto con lui, e sarebbe stato ancora lì al suo risveglio, al mattino”¹¹⁴, pronto ad assicurare la rinascita dei suoi figli dentro un mondo dove il bene che si può fare è ineluttabilmente limitato, ma dove bisogna tentare nonostante tutto di continuare a farlo.

Non stupisce che il romanzo di Harper Lee sia diventato uno dei testi canonici della cultura democratica americana. Parte integrante dei programmi scolastici di tutto il paese, nel 2007 ha ottenuto la prestigiosa Medaglia presidenziale della Libertà, perché “ha influenzato il carattere del nostro paese in meglio”. Qualche anno dopo la pubblicazione del romanzo, il 28 agosto del 1963, il principio fondante della nazione espresso da Atticus nella sua arringa finale veniva ripreso nel celebre discorso pronunciato da Martin Luther King durante la Marcia su Washington. Il discorso cominciava ricordando l’“ombra simbolica” di Jefferson e della Dichiarazione d’Indipendenza, che ha dato vita alla nazione e nutrito le speranze di milioni di afroamericani che, cent’anni dopo, “ancora languiscono ai margini della società americana e vivono in esilio nel loro stesso paese”: “ma nonostante tutte le difficoltà di oggi e di domani, io ho un sogno”, diceva Martin Luther King. “È un sogno profondamente radicato nel sogno americano. Sogno che un giorno questa nazione si alzerà e realizzerà il vero significato del suo credo: che tutti gli uomini sono creati eguali”¹¹⁵. Un compromesso, spiegava Atticus a Scout all’inizio del romanzo, “è un accordo che si raggiunge attraverso concessioni reciproche”¹¹⁶, ed è in questa direzione che il romanzo proietta

112 Id., p. 288.

113 Id., p. 289.

114 Id., p. 290.

115 M. Luther King, “I Have a Dream”, *Special Collections, March on Washington*, Part 17, WGBH, August 28, 1963 (retrieved September 15, 2016).

116 H. Lee, *Il buio oltre la siepe*, cit., p. 39.

la tristezza di Scout di fronte alla casa definitivamente chiusa di Boo Radley, verso un compromesso possibile dove l'ideale possa tradursi e radicarsi nell'azione concreta.

Elaborata in maniera diversa e addirittura antitetica da Salinger e da Harper Lee, la tensione fra l'ideale e l'esperienza è la questione centrale che la *coming-of-age story* sollevava all'interno del particolare contesto storico e culturale entro cui nacquero quei romanzi. La duttilità di questo modello narrativo dove, come scrive Millard, l'elaborazione del sé entra in contatto con le sfide etiche poste dalla società¹¹⁷, ha offerto tuttavia la possibilità di costruire storie adattabili a contesti culturali molto diversi tra loro. Va inoltre sottolineato come il recupero della *coming-of-age story* da parte della cultura popolare sia stato un veicolo fondamentale del radicamento e dell'espansione del racconto d'iniziazione al di fuori dei confini della cultura americana. L'origine di questa assimilazione può essere ragionevolmente identificata con le versioni formulaiche del genere offerte negli anni 1980 da alcuni testi di Stephen King e dai loro adattamenti cinematografici. *Il corpo*, il celebre racconto contenuto nella raccolta intitolata *Stagioni diverse* (1982)¹¹⁸, è senz'altro il testo chiave di questo passaggio, dove la struttura della *coming-of-age story* viene ripresa e semplificata all'interno di una storia che racconta il rovescio della pastorale americana attraverso lo sguardo di un gruppo di ragazzini alle prese con l'avventura che segna la fine dell'ultima estate della loro infanzia. Lo straordinario successo di questo racconto fu senza dubbio amplificato dal suo celeberrimo adattamento cinematografico, *Stand by me* (1986)¹¹⁹, che attraverso la struggente colonna sonora e le immagini ormai iconiche dei quattro protagonisti che s'incamminano verso la fine dell'infanzia lungo le rotaie di una ferrovia immersa nella campagna aprì definitivamente la strada alla diffusione internazionale di questo tipo di storia e al suo radicamento nell'immaginario collettivo. Nella sua costruzione della versione *pop* della *coming-of-age story*, King ha polarizzato interamente il racconto sul confronto fra l'esperienza del male e della morte e un ideale del bene contenuto nel ricordo d'infanzia dell'avventura stessa, concepita come l'ulti-

117 K. Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, cit., pp. 11-12.

118 S. King, *The Body*, in *Different Seasons*, cit.

119 R. Reiner, *Stand by Me*, Columbia Pictures, 1986.

ma manifestazione dell'innocenza e, allo stesso tempo, come l'inizio della vita morale dei protagonisti. Lo stesso schema è declinato in versione *horror* da un altro celebre testo di King, *It* (1986)¹²⁰, a partire dal quale si è sviluppato un fortunatissimo filone che continua a nutrire film e serie televisive, dove l'avventura iniziatica si costruisce attraverso il confronto del canonico gruppo di ragazzini con l'improvvisa manifestazione del male nascosto nelle profondità dell'animo umano e della società, che assume le sembianze e i poteri di una vera e propria creatura demoniaca, sia essa il pagliaccio ghignante di King o i mostri che abitano il "Sottosopra" di *Stranger Things*¹²¹. In un universo fluido e globalizzato come il nostro, dove la cultura si costruisce anche attraverso le contaminazioni del pubblico, dei generi e dei media, l'integrazione della *coming-of-age story* nella cultura *pop* ha contribuito senza dubbio a nutrire il complesso e variegato sviluppo del racconto d'iniziazione contemporaneo.

120 S. King, *It*, Viking Press, New York 1986, tr. it. di T. Dobner, *It*, Sperling & Kupfer, Milano 2013

121 M. Duffer e R. Duffer, *Stranger Things*, 21 Laps Entertainment, Netflix, 2016 – oggi.

BIBLIOGRAFIA

- Atzmon L., *Arthur Rackham's Phrenological Landscape: In-betweens, Goblins, and Femmes Fatales*, in "Design Issues", 18, 4, 2002, pp. 64-83.
- Barrie J. M., *The Little White Bird*, Hodder & Stoughton, London 1902, tr. it. di C. Vannuccini, *L'uccellino bianco*, Marsilio, Venezia 2020.
- Barrie J. M., *Peter Pan in Kensington Gardens*, Hodder & Stoughton, London 1906.
- Barrie J. M., *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*, Hodder & Stoughton, London 1924, tr. it. di P. Farese, *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*, Feltrinelli, Milano 2015.
- Barrie J. M., *Peter and Wendy*, Hodder & Stoughton, London 1911, tr. it. di P. Falcone, *Peter e Wendy*, De Agostini, Novara 2013.
- Byatt A. S., *The Children's Book*, Chatto & Windus, London 2009, tr. it. di A. Nadotti e F. Galuzzi, *Il libro dei bambini*, Einaudi, Torino 2010.
- Carmagnani P., *Ispirazioni e fonti letterarie ottocentesche di un romanzo contemporaneo. Intervista a Wu Ming 4*, in "L'Indice dei Libri del mese", XXXIV, 9, 2017.
- Carroll L., *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, London 1865, tr. it. di A. Serpieri, *Alice nel paese delle meraviglie*, Marsilio, Venezia 2002.
- Coates P., *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-romantic Fiction*, Macmillan, London 1988.
- Conrad J., *Heart of Darkness*, "Blackwood's Magazine", Edinburgh, London 1899, tr. it. di A. Rossi e G. Sertoli, *Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 1999.
- Cunningham H., *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Routledge, Abingdon 1995, tr. it. *Storia dell'infanzia. XVI-XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1997.

- Dickens C., *David Copperfield*, Bradbury & Evans, London 1850, tr. it. di E. Picani, *David Copperfield*, Mondadori, Milano 2013.
- Duffer M., Duffer R., *Stranger Things*, 21 Laps Entertainment, Netflix 2016 – oggi.
- Eliot T. S., *Introduction to The Adventures of Huckleberry Finn*, The Cresset Press, London 1950, pp. VII-XXII, tr. it. di E. Giachino, *Introduzione a The Adventures of Huckleberry Finn*, in Twain M., *Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino 1994, pp. V-XIII.
- Fiedler L., *The Eye of Innocence*, in Id., *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, Eyre & Spottiswoode, London 1963, pp. 251-291.
- Foque C.M., *Free Will and Determinism: A “Compatibilist” Reading of J.K. Rowling’s Harry Potter Series*, in C.J. Hallet, P.J. Huey (a cura di), *J.K. Rowling. Harry Potter*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke (Hampshire), New York 2012, pp. 74-81.
- Freud S., *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, vol. XII, Fischer, Frankfurt am Main 1947, tr. it. di S. Daniele, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- Freud S., *Das Unbehagen in der Kultur*, in *Gesammelte Werke*, vol. XIV, Fischer, Frankfurt am Main 1948, tr. it. di E. Ganni, *Il disagio della civiltà*, Torino, Einaudi 2010.
- Gauchet M., *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris 1985, tr. it. di A. Comba, *Il disincanto del mondo*, Einaudi, Torino 1992.
- Gilead S., *Magic Abjured: Closure in Children’s Fantasy Fiction*, in “PMLA”, 106, 2, 1991, pp. 282-284.
- Golding W., *Lord of the Flies*, Faber and Faber, London 1954, tr. it. di L. De Palma, *Il signore delle mosche*, Milano, Mondadori 2019.
- Grahame K., *The Golden Age*, The Bodley Head, London 1895, tr. it. di A. Motti, *L’età d’oro*, Milano, Adelphi 2013.
- Gubar M., *Innocence* in P. Nel, L. Paul (a cura di), *Keywords for Childrens Literature*, NYU Press, New York 2011, pp. 121-127.
- Hall S., *Adolescence: its psychology and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education*, D. Appleton & Co., New York 1904.

- Hassan I., *Radical Innocence. The Contemporary American Novel*, Princeton University Press, Princeton 1973.
- Hodgson Burnett F., *The Secret Garden*, William Heinemann, London 1911, tr. it. di M. Mirandoli, *Il giardino segreto*, De Agostini, Novara 2013.
- Ingleton P., “Neither Can Live while the Other Survives”: Harry Potter and the Extratextual (After)life of J.K. Rowling, in C.J. Hallet, P.J. Huey (a cura di), *J.K. Rowling. Harry Potter*, 2012, pp. 175-193.
- James H., *Preface to The New York Edition (1907)*, in R. Kimborough (a cura di), *The Turn of the Screw. An Authoritative Text, Background and Sources*, W.W. Norton and Company, New York, London 1966, pp. 117-123, tr. it. di G. Mochi, *Dalla “Prefazione” alla “New York Edition”*, in *Il giro di vite*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 351-361.
- James H., *The Turn of the Screw*, The Macmillan Company, New York 1898, tr. it. di G. Mochi, *Il giro di vite*, Marsilio, Venezia 2007.
- Jean-Aubry G., *Joseph Conrad: Life and Letters*, Doubleday, Page & Co., New York 1927.
- Kenton E., *Henry James to the Ruminant Reader: The Turn of the Screw (1924)*, in Willen G., *A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw”*, Crowell, New York 1959, pp. 102-114.
- Kimball M.A., *Aestheticism, Pan, and Edwardian Children’s Literature*, in “CEA Critic”, 65, 1, 2002, pp. 50-62.
- King M.L., “I Have a Dream”, Special Collections, March on Washington, Part 17, WGBH, August 28, 1963 (retrieved September 15, 2016).
- King S., *The Body*, in *Different Seasons*, Viking Press, New York 1982, tr. it. di B. Amato, *Il corpo*, in *Stagioni diverse*, Sperling & Kupfner, Milano 1987.
- King S., *It*, Viking Press, New York 1986, tr. it. di T. Dobner, *It*, Sperling & Kupfner, Milano 2013.
- Kingsley C., *The Water-Babies*, Macmillan, London 1863.
- Klaus A., *A Fairy-tale Crew? J.K. Rowling’s Characters under Scrutiny*, in C.J. Hallet, P.J. Huey (a cura di), *J.K. Rowling. Harry Potter*, 2012, pp. 22-35.
- Knoepfmacher U.C., *The Balancing of Child and Adult: An Approach to Victorian Fantasies for Children*, in “Nineteenth-Century Fiction”, 37, 4, 1983, pp. 497-530.

- Lavoie C., *Safe as Houses: Sorting and School Houses at Hogwarts*, in G.L. Anatol (a cura di), *Reading Harry Potter. Critical Essays*, Praeger, Westport (Connecticut), London 2003, pp. 35-49.
- Lee H., *To Kill a Mockingbird*, J.B. Lippincott & Co, Philadelphia 1960, tr.it. di A. D'Agostino Schanzer, *Il buio oltre la siepe*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Lewis R.W.B., *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1955.
- Madden W. A., *Framing the Alices*, in "PMLA", 101, 3, 1986, pp. 362-373.
- Marx L. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York 1964.
- Millard K., *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.
- Mochi G., *Favole per adulti e romanzi per bambini*, in J. M. Barrie, *L'uccellino bianco*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 7-22.
- Mochi G., *Le "cose cattive" di Henry James*, in H. James, *Il giro di vite*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 9-44.
- Moretti F., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.
- Moretti F., "Un'inutile nostalgia di me stesso". *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*, in *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 257-273.
- Moretti F., *Il secolo serio*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, Einaudi, Torino 2001.
- Orlando F., *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982.
- Perrot J., *Pan and Puer Aeternus: Aestheticism and the Spirit of the Age*, in "Poetics Today", 13, 1, 1992, pp. 157-167.
- Piper M., *The Turn of the Screw*, in D. Herbert (a cura di), *The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos*, Columbia University Press, New York 1979.

- Portelli A. *Nel segno della voce. Oralità e scrittura negli Stati Uniti*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, pp. 419-39.
- Reiner R., *Stand by Me*, Columbia Pictures, 1986.
- Rose J., *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*, Macmillan Press, London 1994.
- Rousseau J.J., *Émile ou de l'éducation*, Jean Néaulme, La Haye [Paris] 1762, tr. it. di P. Massimi, *Emilio, o, Dell'educazione*, Armando editore, Roma 1989.
- Rousseau J.J., *Les Confessions*, Chez Sanson et Compagnie, Launette Aux Deux Ponts 1782, tr. it. di F. Filippini, *Le Confessioni*, Rizzoli, Milano 1997.
- Rowling J.K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, London 1997, tr. it. di M. Astrologo, *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani, Milano 2011.
- Rowling J.K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Bloomsbury, London 1998, tr. it. di M. Astrologo, *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, Salani, Milano 2013.
- Rowling J.K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Bloomsbury, London 2000, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e il calice di fuoco*, Salani, Milano 2012.
- Rowling J.K., *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Bloomsbury, London 2001, tr. it. di B. Masini, *Gli animali fantastici: dove trovarli*, Salani, Milano 2002.
- Rowling J. K., *Quidditch Through the Ages*, Bloomsbury, London 2001, tr. it. di B. Masini, *Il Quidditch attraverso i secoli*, Salani, Milano 2002.
- Rowling J. K., *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Bloomsbury, London 2003, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e l'Ordine della fenice*, Salani, Milano 2012.
- Rowling J.K., *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Bloomsbury, London 2005, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, Salani, Milano 2014.
- Rowling J. K., *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury, London 2007, tr. it. di B. Masini, *Harry Potter e i Doni della Morte*, Salani, Milano 2014.

- Rowling J. K., *The Tales of Beedle the Bard*, Bloomsby, London 2008, tr. it. di B. Masini, *Le fiabe di Beda il Bardo*, Salani, Milano 2008.
- Rowling J. K., Thorne J., Tiffany J., *Harry Potter and the Cursed Child*, Little, Brown and Company, New York 2016, tr. it. di L. Spagnol, *Harry Potter e la maledizione dell'erede*, Salani, Milano 2016.
- Salinger J.D., *The Catcher in the Rye*, Little, Brown & Co., New York 1951, tr. it. di M. Colombo, *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino 2014.
- Savage J., *Teenage: The Creation of Youth Culture*, Viking Press, New York 2007, tr. it. di G. Carlotti, *L'invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano 2012.
- Schanoes V.L., *Cruel Heroes and Treacherous Texts: Educating the Reader in Moral Complexity and Critical Reading in J.K. Rowling's Harry Potter Books*, in G.L. Anatol (a cura di), *Reading Harry Potter. Critical Essays*, 2012, pp. 131-145.
- Serpieri A., *Introduzione*, in L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 9-25.
- Sherry N. (a cura di), *Conrad: The Critical Heritage*, Routledge, Abingdon 1973.
- Thomas B., "Update soon!" *Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process*, in R. Page, B. Thomas (a cura di), *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*, University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska) 2011, pp. 205-219.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, tr. it. di E. Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2007.
- Todorov T., *Les fantômes de Henry James*, in Id., *Poétique de la prose*, Seuil, Paris 1971, pp. 186-196.
- Tolkien J.R.R., *On Fairy-Stories* (1947), in *Tree and Leaf*, G. Allen and Unwin, London 1964, tr. it. di F. Saba Sardi, *Sulle fiabe*, in *Albero e foglia*, Bompiani, Milano 2000, pp. 14-97.
- Tosi L., Paruolo E., *Alla scoperta dei mondi delle meraviglie: la fantasy vittoriana*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna 2011, pp. 175-205.
- Tosi, L. *Mondi incantati e critica sociale*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter*, 2011, pp. 153-173.

- Twain M., *The Adventures of Tom Sawyer*, The American Publishing Company, Hartford (Chicago) 1876, tr. it di S. Sacchini, *Le avventure di Tom Sawyer*, Feltrinelli, Milano 2016.
- Twain M., *The Adventures of Huckleberry Finn*, Chatto & Windus, London, 1884, tr. it. di E. Giachino, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino 1994.
- Van Gennep A., *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris 1909, tr. it. di M.L. Remotti, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Weber M., *Wissenschaft als Beruf*, Verlag von Duncker & Humblot, München und Leipzig 1918, tr. it. di P. Rossi, *La scienza come professione*, Mondadori, Milano 2017.
- White A., *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Willen G., *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, Thomas Y. Cromwell Co., New York 1960.
- Wordsworth W., *Ode on Intimations of Immortality from Recollections on Early Childhood*, in *Poems, in Two Volumes*, Longman, Hurst, Rees, and Orms, London 1807; tr. it. di A. Righetti, *Poems – Poesia (1796-1807)*, Mursia, Milano 1997.
- Wright G. T., *The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems*, in "PMLA", 89, 1974, pp. 563-79.
- Wu Ming 4, *Il piccolo regno*, Bompiani, Milano 2016.
- Zatti S., *Morfologia del racconto d'infanzia*, in S. Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pacini Editore, Pisa 2012, pp. 25-63.



ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna*

700. Viana Conti, *Pratiche discorsive*, Interventi di Jean Baudrillard, John Cage, Germano Celant, Philippe Lacoue-Labarthe/Urs Lüthi, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Harald Szeemann, Paul Virilio
701. Alessandro Tessari, *Il mio '68. Una gran rottura di coglioni... ma... ma...*
Con un saggio introduttivo di Silvia Capodivacca
702. Silvia Torresin, *Anime altre. Psicoterapia e migrazione*
703. Matteo Bittanti (a cura di), *Game over. Critica della ragione videoludica*
704. Daniele Ietri, Eleonora Mastropietro, *Studi sul Qui. Stagione I*
705. Rosanna Ninivaggi, *Parola, Essere e Verità. Il logos cristiano e la parresia di Michel Foucault*
706. Leonardo Claps, *Quattro argomenti chiave per l'esistenza. Fra saggezza orientale e psicologia occidentale*
707. Michele Olzi e Roberto Revello (a cura di), *Religioni & Media. Un'introduzione ad alcune problematiche*
708. Anna Sica, *D'amore e d'arte, Le lettere a Eleonora Duse di Aleksandr Volkov nel lascito Thun-Salm e Thun-Hohenstein*
709. Arianna Caviglioli, Andrea Caira, *La resistenza oltre le armi. Sarajevo 1992-1996*
710. Oodgeroo Noonuccal, *My People La mia gente*, a cura di Margherita Zanoletti
711. Sara Casoli, *Le fore del personaggio. Figure dell'immaginario nella serialità televisiva americana contemporanea*
712. Giuseppe Zuccarino, *Sacrifici e simulacri. Bataille, Klossowski*
713. Stefania Magliani (a cura di), *XX settembre 1870: "Roma tutta appartiene agli italiani"*
714. Raffaele Mantegazza, *Imparare a resistere. Una pedagogia della resistenza*
715. Giuseppe Bearzi, Jessica Cardaioli, *Fogli di carta. Scritti, editi, letti: salvati*
716. Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1935-1941)*
717. Nicolò Pezzolo, *Identità in parata*
718. Elena Gigante, *La lingua padre. Un caso clinico musicale non altrimenti specificato*
719. Sabrina Tosi Cambini, *Altri confini*
720. Francesca Cecconi, Caterina Diotto, Paola Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra Letteratura, Filosofia, Teatro e Cinema*
721. Pedro R. Kanof, *Inondare le strade di biciclette. Per una politica della mobilità sostenibile e inclusiva*

722. Sergio Premoli, *Di chi è la colpa? Le ragioni psicologiche del senso di colpa e del bisogno di punizione*
723. Giulia Valsecchi, *Transiti. Percorsi di scrittura femminile tra Iran e America*
724. Leonardo Quaresima (a cura di), *Identità, confine. Geografie, modelli, rappresentazioni*
725. Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*
726. Luciano di Gregorio, *Il desiderio di essere come gli altri. Ossessione identitaria e omologazione sociale al tempo del Covid-19*
727. Arianna Barazzetti, *Complessità della violenza*
728. Alessio Pagliarulo, *Capriole. La folie baudelaire, tra soggetto e immagine*
729. Guido Traversa (a cura di), *Le nuove sfide antropologiche. Tra memoria e visione del futuro*
730. Adriano Voltolin, *Lo spazio, la città e la mente. Un'esplorazione psico-analitica*
731. Lorenzo Blasi e Federico Francucci (a cura di), *L'Orca e la regina. Epos, romanzo, parodia in Stefano D'Arrigo*
732. Baz Dreisinger, *Incarcerazioni di massa. Un viaggio alla ricerca della giustizia*
733. Emanuele Rinaldo Meschini, *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*
734. Massimo Locatelli e Elena Mosconi (a cura di), *Italian Pop. Popular Music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*
735. Pietro Adamo, *Hard Core: istruzioni per l'uso. Sessuopolitica e porno di massa*
736. Alessandro Clericuzio (a cura di), *Primavera rumorosa. Percorsi di ecocritiche*
737. Uliano Conti (a cura di), *L'Italia centrale e i paesaggi sociali dei territori urbani in trasformazione*
738. Vittorio Marchis, Marco Pozzi (a cura di), *Utopie della macchina. Scritti meta-scientifici*
739. Paolo Biscottini, Annalisa de Curtis, *Museo è contemporaneità. Il mondo è negli occhi di chi guarda*
740. Francesca Danesi e Marco Frusca (a cura di), *Politiche della città. Rigenerare, abitare, convivere*
741. Armando Vittoria, *La presidenza Macron. Tra populismo e tecnocrazia*
742. Alberto Russo Previtali (a cura di), *Le estreme tracce del sublime*
743. Giacomo Gabellini, *Krisis. Genesi, formazione e sgretolamento dell'ordine economico statunitense*
744. Giovanni Balducci, *La vita quotidiana come "gioco di ruolo". Dal concetto di "face" in Goffman alla "labeling theory" della "Scuola di Chicago"*
745. Riccardo Mazzeo (a cura di), *Immigrate. Tra gabbie esteriori e interiori, il potenziale trasformativo di sé e del mondo*
746. Rossana Barcellona, Antonio Fisichella, Simona Laudani (a cura di), *Mafia, antimafia e cittadinanza attiva. I Seminari dell'Università di Catania*

747. Daniela D'Eugenio, Alberto Gelmi, Dario Marcucci (a cura di), *Italia, Italie. Studi in onore di Hermann W. Haller*
748. Mattia Cravero, *Non ci sono demoni. Primo Levi, il Doktor Pannwitz e due figure mitiche*
749. Maurizio Clementi, *Le matrici della natura, tredici quesiti su letteratura e realtà*
750. Fatima Farina (a cura di), *Siamo in guerra. L'anno che per poterci curare non andammo da nessuna parte*
751. Gabriele Scaramuzza, *Scelte*
752. Francesco Colafemmina, *Enigma Laocoonte*
753. Michela Gardini, *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*
754. Eleonora Fracalanza, *L'incontro e i suoi destini. Marguerite Duras con Jacques Lacan*
755. Vittorio Marchis, Marco Pozzi (a cura di), *I corpi della macchina. Scritti meta-scientifici*
756. Vittorio Marchis, Marco Pozzi (a cura di), *Res publica ex machina. Scritti meta-scientifici*
757. Pier Luigi D'Eredità, *Regressus. I motivi economici della fine dell'impero romano d'occidente*
758. Pierangelo Di Vittorio, *Ragione funambolica Sull'utilità del pensiero per la vita*
759. Lucrezia Cippitelli e Simone Frangi (a cura di), *Colonialità e culture visuali in Italia. Percorsi critici tra ricerca artistica, pratiche teoriche e sperimentazioni pedagogiche*
760. Stefano Calabrese (a cura di), *Dopo il Covid. Racconti e immagini della pandemia*
761. Giovanni Di Benedetto, *La primavera che viene. Attualità di Rosa Luxemburg*
762. Vittorio Montieri (a cura di), *La manipolazione del sacro. L'immagine religiosa nel mondo della comunicazione*
763. Yuri Di Liberto, *Asimmetria. Lotta di classe alla fine di un mondo*
764. Yuri Rapetti, *La società senza sguardo. Divinizzazione della tecnica nell'era della teocrazia*
765. Daniele Pomilio, *La règle du jeu: i videogiochi tra cultura e design*
766. Silvia D'Anzelmo, *Contrapunctus. Steve Reich & Anne Teresa De Keersmaeker*
767. Gemma Bianca Adesso, *Geografia degli Invisibili. Una ricerca filosofica partecipativa sulla città con ragazzi di Secondaria inferiore*
768. Francesco Nicola Maria Petricone, *Mind the Queue! 2. Evidenze di Coronavirus nel mondo, a un anno dalla pandemia*

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
da Digital Team – Fano (PU)*