

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE PEDAGOGICHE

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 11/D1

Settore Scientifico disciplinare: M-PED/02

LO SCRITTORE E IL BAMBINO: UN LEGAME PER LA VITA.
Una rilettura dei classici della letteratura per l'infanzia

Presentata da **Francesca Farinelli**

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Tiziana Pironi

Relatore

Prof.ssa Emma Beseghi

Correlatore

Dott.ssa Giorgia Grilli

Esame finale anno 2017

Indice

Introduzione	pp. 4-5
Capitolo 1	pp. 6-37
Una vita tra le righe. Autobiografie, storie di bambini, letteratura per l'infanzia	
1. Storie: inattuali "possibilità" per trascendere il reale	p. 6
1.1 Il primordiale <i>istinto di narrare</i>	p. 8
1.2 La cultura dello scrivere	p. 11
2. Storici segreti	p. 13
2.1 Il linguaggio del pensiero. L'autobiografia: da Sant'Agostino alla narrativa intimistica del Novecento	p. 15
3. Scrivere per l'infanzia: il patto "per la vita" tra autore e bambino	p. 19
3.1 I "classici" per l'infanzia: <i>pedagogia dei luoghi che scompaiono e conducono lontano</i>	p. 23
3.2.1 In lontananza si ode un fanciullino	p. 28
3.2.2 Radici strappate. Servono parole per ricucire profonde ferite	p. 30
4. Sulla soglia: romanzi tra realtà e finzione	p. 32
4.1 Domande aperte: la dimensione incerta del racconto	p. 35
Capitolo 2	
Fiabe d'autore e Hans Christian Andersen: un ritorno alle origini	pp. 37-63
1. Sui tortuosi sentieri dell'esistere	p. 37
1.1 La "fiaba d'autore", complessa metafora della problematicità dell'infanzia	p. 38
2. Le fiabe di Hans Christian Andersen: storie di gelo emotivo, di umana desolazione, di irrisolta ossessione per il successo	p. 44
2.1 <i>La fiaba della mia vita</i>	p. 51
2.1.1 <i>Oliver Twist e l'acciarino</i> : l'inestimabile valore del sacrificio	p. 54

2.1.2 Il genio di Hans Christian Andersen: stranezze e ombre insolite	p. 56
--	-------

Capitolo 3

Sguardi dall'altrove. Voli, evasioni, utopie, mondi possibili	pp. 64-136
---	------------

1. Lievità, metafore, infanzia. <i>Are we spirits or are we stones?</i>	p. 64
1.1 <i>Tutti i bambini crescono, meno uno</i> . L'eterna (im)mortalità di Peter Pan e James M. Barrie	p. 67
1.2 Peter è anche Pan: una forza uguale e contraria	p. 69
1.3 Ali spezzate. Petere (o James Barrie?): una vita sospesa tra il "non-essere ancora" e il "non-essere più"	p. 71
1.4 <i>The little white bird</i> di nome Jamie. In volo verso l'isola che non c'è	p. 73
1.4.1 <i>Margaret Ogilvy</i> . "What she had been"	p. 76
1.4.2 <i>Lost boy</i>	p. 79
2. Una figura sulla soglia. Mary Poppins arriva con il vento dell'Est e se ne va con il vento dell'Ovest	p. 83
2.1 L'amore per l'infanzia di Pamela Lyndon Travers: una nanny scrittrice	p. 86
3. Il Piccolo Principe e Antoine de Saint-Exupéry. Di pianeta in pianeta in cerca di nuove domande	p. 91
3.1 <i>Il Piccolo Principe</i> : metafora di indecifrabilità	p. 93
3.1.1 Il principe-pilota: una vita oltre i confini	p. 99
3.1.2 Il deserto: quel silenzio che interroga e pone l'uomo davanti a se stesso	p. 99
3.1.3 <i>Un senso alla vita</i> . Il viaggio sapienziale del bambino solitario	p. 103
3.2 L'ascensione. Superamento dei limiti umani e incontri possibili	p. 105
3.3 <i>La Terra degli uomini</i> vista dall'alto	p. 111
3.4 Sconfinamenti. Il problematicismo pedagogico e <i>Il Piccolo Principe</i>	p. 117
4. Roald Dahl: ciniche, inaspettate, assurde, ma doverose parole in difesa di un'infanzia che ha tutto il diritto di sapere	p. 124
4.1 Volare con la fantasia. La lingua dei bambini: un <i>nonsense</i> accessibile a pochi	p. 127
4.2 Un solitario pilota dal magico talento letterario	p. 133

Capitolo 4

In cerca di guai. Bambini “pinocchi”, rumorosi, inquieti, monelli:
un disperato bisogno di essere se stessi pp. 137-162

1. La voce profonda di un’infanzia che non ne vuole più sapere
di stare in silenzio p. 137

1.1 Per comprendere a fondo *Pinocchio* serve un buon
“cuore” p. 141

1.2 Carlo Collodi. Tra verità e finzione p. 147

1.2.1 Tra la vita e la morte: un’esistenza precaria p. 149

2. Infanzie controcorrente. Mark Twain e Astrid Lindgren p. 154

Capitolo 5

Verso casa. Quando l’infanzia si fa dimora pp. 163-176

1. L’incomprensibile alterità dell’infanzia p. 163

2. Letteratura per l’infanzia, smarrimenti esistenziali, orfanezza p. 168

Per non concludere.

Lo scrittore e il bambino: un legame per la vita.

L’eterna “inattualità” dei classici per l’infanzia pp. 177-179

Bibliografia

pp. 180-196

Introduzione

Nella tesi dal titolo *Lo scrittore e il bambino: un legame per la vita. Una rilettura dei classici della letteratura per l'infanzia* s'indaga il rapporto – silenzioso, quasi invisibile ed enigmatico – che unisce lo scrittore per l'infanzia alla sua stessa infanzia, il legame – metaforico ma significativo – che connette le vicende dei personaggi dei romanzi alla vita dell'autore, così come lo scrittore adulto al bambino lettore.

La prospettiva epistemologica adottata è quella del Problematicismo Pedagogico di G.M. Bertin a partire dalla quale si vanno a rintracciare tra le pagine dei romanzi le categorie-chiave di “complessità”, di “impegno”, di “riflessività”, di “progettualità esistenziale”, di “possibilità”, di “utopia”, di “scarto”, di “differenza”, di “comico” e di “tragico”, di “inattuale”. Attraverso la rilettura dei classici per l'infanzia e l'approfondimento delle biografie degli autori (come quelle degli scrittori inglesi prese in esame durante il periodo di ricerca presso il Centro Nazionale di Ricerca in Letteratura per l'infanzia dell'Università di Roehampton a Londra) si procede nella ricerca del legame complesso, incompiuto, “problematico”, colmo di attese e di suggestioni sempre aperte che lega lo scrittore al bambino. Sulla base di questo paradigma lo scrivere per l'infanzia si configura come scenario di “possibilità”: possibilità per lo scrittore di ascoltare la voce del proprio “fanciullino” interiore dietro alle parole dei personaggi e tra le metafore dei libri, e possibilità da parte del piccolo lettore di scorgere nei protagonisti delle grandi opere indizi di un'infanzia autentica, sovversiva, resistente – seppur talvolta malinconica e “senza famiglia” – a cui poter affidare le proprie speranze. Non solo: all'interno di questi capolavori letterari (dalle fiabe di Andersen ai romanzi di Barrie, di Pamela Lyndon Travers, di Saint-Exupéry, di Dahl ai racconti di Collodi, di Twain, di Lindgren, di De Amicis, di Dickens, di Kipling e ad altri contemporanei) al lettore bambino viene offerta la possibilità, talvolta irrealizzabile nella dimensione della realtà, di “allearsi” con la figura dell'adulto scrittore – dotata di una peculiare sensibilità di pensiero e di espressione, di impegno e di pedagogica responsabilità – consapevole del valore che possiede lo stringere un “patto” con l'infanzia. Per quanto quello dell'immaginario possa risultare – per motivi diversi sia nella disincantata, “povera” e “buia” società contemporanea che in quella dell'Otto e Novecento che funge da sfondo ai romanzi classici analizzati in questa sede – tra i più “utopici” e i più “lievi” dei “mondi possibili” è proprio all'interno delle storie per bambini che si possono intravedere pedagogici esempi nei quali l'esistenza si presenta, allo scrittore e al lettore, come percorso di senso, come costruttivo e responsabile processo formativo ed autoformativo.

Attraverso un metodo qualitativo ed un approccio sia teorico-letterario che storico-comparativo si va alla ricerca delle origini tipicamente umane dell'“istinto di narrare”, primordiale

impulso che spinge l'individuo ad inventare storie o a raccontare la propria ad esempio tramite la scrittura di diari che – da *le confessioni* di Sant'Agostino fino alle opere di Rousseau e alla narrativa intimistica del Novecento – si conquistano lo statuto di autonomo genere letterario: l'autobiografia. Eppure non solo all'interno della specifica narrazione autobiografica, ma anche all'interno dei romanzi scritti per l'infanzia – i quali si differenziano da quelli della letteratura per adulti per quanto riguarda il destinatario, il bambino, e per quanto concerne il repertorio mnemonico al quale attinge l'autore, ovvero la propria infanzia – è possibile trovare tracce di vita dell'autore, dei suoi ricordi, delle sue utopie. Facendo riferimento ai concetti-chiave del problematicismo pedagogico della scuola bolognese di Giovanni Maria Bertin, si procede analizzando la vicinanza tra lo scrittore – nello specifico quello dei “classici” per l'infanzia di ieri e di oggi – e il bambino, legame che perlopiù si scorge dietro all'uso della metafora, vero e proprio “linguaggio di rivelazione” di cui si serve la letteratura per l'infanzia più “alta”, come quella più ampia del “viaggio”, quella del “volo”, della “monelleria”, dell’“orfanezza” intesa anche in termini più generici di colui che, come nel caso degli autori-protagonisti di romanzi contemporanei di immigrazione, si trova ad essere vittima dell'incuria di un'umanità che tende sempre più a sottrarsi a responsabilità educative.

La letteratura per l'infanzia – letteratura colma di complessità, di echi, di contraddizioni e di problematicità proprio perché scritta da adulti che non hanno smesso di chiedersi cosa significhi essere bambini – si pone inoltre come problematicistica “possibilità”, per il lettore ed il critico, tramite la quale poter riscoprire, meglio che in altri discorsi, l'intrinseca e molteplice indecifrabilità dell'infanzia, il suo sguardo talvolta “lieve”, poetico, malinconico, talaltra ironico e dissacrante, in ogni caso “proteiforme” e comunque “inattuale” – utopico e al contempo critico ed illuminante – sull'esistente.

1.

Una vita tra le righe. Autobiografie, storie di bambini, letteratura per l'infanzia

[...] *il narrarsi autobiografico è scrittura, ha un andamento circolare, si attiva intorno all'interpretazione ed è – per questo – anche formazione, quanto ri-pensamento/ri-costruzione di sé alla luce di un soggetto che si è rifatto problema ed ha così attivato, appunto, un processo di formazione, sia pure secondario e tutto risolto nella dimensione della coscienza, ma non per questo meno formativo.*

F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*

1. Storie: inattuali “possibilità” per trascendere il reale

Sembrava che l'uomo ignorasse la vita.

Morin, *Il paradigma perduto*

L'epoca contemporanea getta come non mai l'uomo in uno stato profondo di frammentarietà e di smarrimento dalle quali condizioni a fatica riesce a risalire e a ripristinare il proprio percorso esistenziale in direzione di senso¹. La *troppa umanità*² – intesa come eccessivo attaccamento dell'individuo ad un circuito sociale che pare procedere “contro natura” – dà inizio ad un processo di involuzione della sociogenesi che non fa altro che trascinare anche l'uomo alla deriva³. La civiltà del terzo millennio si discosta di molto da quella del periodo storico del 1400 dove le *humanae litterae*, con il loro importante bagaglio filosofico, giuridico artistico ed umanistico in senso lato, arrecavano all'uomo una certa dose di nobiltà mentale di cui si conservano sfumati ricordi. Sporadici sono i casi in cui si assiste ad un rigenerativo ritorno alla natura, condizione tanto

¹ Cfr. E. Morin, *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, Feltrinelli, Milano, 2001.

² Il filosofo del *nichilismo* F. Nietzsche nel 1878 scrive *Umano, troppo umano*, (Adelphi, Milano, 1979), definito nella prefazione un vero e proprio *monumento di una crisi, un libro per spiriti liberi*. Nietzsche si colloca sia dalla parte degli Illuministi, ai quali è stata sottratta “luce” da parte della Rivoluzione francese, sia dalla parte dei Romantici, i quali attribuiscono un senso alla storia. Ciò a cui il filosofo tedesco ambisce è il dominio dello spirito sulla ricchezza della vita, visione molto simile a *i dolori del giovane Goethe*. Nietzsche, vero rivoluzionario, combatte la ragione usando la ragione stessa: non è un caso, infatti, che quest'ultimo diverrà per il filosofo dell'educazione Bertin importante fonte d'ispirazione per le sue teorizzazioni, specie quelle sulla *ragione proteiforme e demoniaca*.

³ Ivi, pp. 67-81.

ammirata e contemplata fino al secolo romantico e con la quale l'essere umano instaurava un dialogo così intenso da farla divenire soggetto ricorrente di dipinti o romanzi: numerosi sono gli esempi che ci consegna la letteratura per bambini a proposito del forte legame che l'infanzia – età della vita “a parte”, ai margini – instaura con le cose della natura. Le leggi dell'universo non si conoscono più e al loro posto non regna nemmeno più l'entropia della fisica ma il disordine più assoluto generato nel quale è risucchiato l'uomo ormai già da oltre un secolo⁴. Prendendo a prestito le parole del sociologo Edgar Morin,

[...] *l'antropologismo definisce l'uomo per opposizione all'animale; la cultura per opposizione alla natura; il regno umano, sintesi di ordine e di libertà, si contrappone infatti sia ai disordini naturali sia ai meccanismi ciechi dell'istinto; la società umana, meraviglia di organizzazione, si definisce per opposizione agli assembramenti gregari, alle orde, alle mute*⁵.

In quella che si può definire da molti decenni una *società senza opposizione*⁶ l'individuo corre sempre più il rischio di scivolare in uno stato di “crisi” la cui accezione si discosta di molto da quella etimologica di “crescita” e di “cambiamento”. Ai giorni d'oggi – in quella che Franco Cambi chiama *civiltà del disincanto*⁷ – progettare l'esistenza diviene un impegno che in molti non riescono ad assumersi talmente vasto è lo scarto tra la dimensione dell'utopia e quella della realtà.

Mettere da parti i romanzi, importanti “mediatori”, risulta quasi più facile che accoglierli nella loro complessità e nel loro sapersi fare emblema di resistenza nei confronti di un modo di pensare e di vivere incalzato dalla società. E se la storia, con il suo sapere, trasmette che in più occasioni e per motivazioni diverse i libri sono stati accantonati in soffitta, a volte commissionati secondo specifici parametri, la storia lascia anche traccia di come possa esistere un'alternativa rispetto alle esigenze anche implicite che la società riversa sull'individuo.

I racconti diventano così *possibilità autentica (quella che non si converta in impossibilità)*, ovvero, per dirla in termini problematicisti, *possibilità trascendentale, cioè la possibilità della possibilità*⁸. Per quanto la categoria del “possibile” mantenga in potenza sia la polarità positiva che quella negativa – quella del *possibile che sì* e del *possibile che no* – i libri, specialmente quelli della letteratura per l'infanzia, si propongono come alternativa, da accogliere o meno, rispetto all'uso,

⁴ E. Morin, “L'ordine e il disordine. Dalle leggi della natura alla natura delle leggi” in E. Morin, *Il metodo. Ordine disordine organizzazione*, Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 41-53.

⁵ *Ivi*, p. 20.

⁶ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, cit., pp. 7-15. Nell'introduzione al volume, il filosofo tedesco scrive su *la paralisi della critica*. Ancora una volta – come per gli intellettuali Freud, Musil, Galimberti, Bauman, Beck, Vattimo, Giddens, Morin e altri – l'oggetto di discussione è la società la quale, invece di essere *avanzata*, non fa altro che condurre l'uomo sulla via delle regressioni più primitive.

⁷ F. Cambi, “Progettare l'utopia nell'epoca del Disincanto: considerazioni pedagogiche”, in M. Contini, M. Fabbri (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, ETS, Pisa, 2014, pp. 37-43.

⁸ G.M. Bertin, *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo*, Ave, Milano, 1955, p. 90.

spesso allo spreco, che l'individuo talvolta fa del tempo e dell'esistenza. Sulla scia delle riflessioni di Faeti:

Occuparsi dell'esistente non vuol dire cedere all'esistente, anzi: se si è capaci di creare una vivace ermeneutica, adatta a scuotere l'esistente, a scrutarlo, a spezzettarlo, a evidenziarne i trucchi, le modalità costitutive, gli inganni, le contraddizioni, allora occuparsi dell'esistente significa persino concorrere a non farlo esistere⁹.

In un clima sociale ed umano investito da una sempre più pregnante e disarmante *insignificanza*¹⁰ la pratica riflessiva, talvolta silenziosa, privata ma non sommessa, della narrazione può configurarsi come pedagogica “scelta” – seppur intrisa di dubbi, di soste e di ripensamenti continui di cui l'enigmaticità dello scrivere maggiormente si nutre. I racconti, le storie di vita, quelle di finzione e ancor più quelle della letteratura per l'infanzia, con la loro forza sovversiva¹¹ cercano di opporsi al rumore di sottofondo che fuoriesce da una civiltà che si fa ogni istante più tragica, i cui presupposti sono a dir poco preoccupanti per l'individuo adulto ma soprattutto per l'infanzia, età della vita la cui prospettiva futura rischia di essere contrassegnata da orizzonti sempre più bui e desolanti¹².

1.1 Il primordiale *istinto di narrare*¹³

*La tribù delle storie ha prevalso.
La tribù delle storie siamo noi.*

J. Gottschall, *L'istinto di narrare*

Ospite di un mondo già fatto, lo scrittore – autobiografo, di storie per adulti, di storie della letteratura per l'infanzia o semplicemente scrittore per passione – più di altri avverte un particolare impulso che lo spinge a volersi costruire attivamente quello a cui Remo Bodei attribuisce il nome di *destino personale*¹⁴. Se il passato è un qualcosa che si è già concluso, un periodo di cui la storia

⁹ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano, 1995, p. 149.

¹⁰ Cfr. M. Kundera, *La festa dell'insignificanza*, Adelphi, Milano, 2013.

¹¹ Alison Lurie, critica americana esperta in letteratura per l'infanzia, in *Non ditelo ai grandi* (Mondadori, Milano, 1993) mette in evidenza come la più alta letteratura per l'infanzia possieda la caratteristica di essere “sovversiva” e dissacrante rispetto alle regole che la società tende ad imporre e rispetto a ciò che prima dei grandi classici era una letteratura dal forte valore normativo ed istruttivo.

¹² Sempre Alison Lurie nel saggio *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia* (Mondadori, Milano, 2005) indaga il rapporto che lega l'adulto scrittore di romanzi per l'infanzia ai suoi primissimi anni di vita, anni capaci di determinare quello che sarà il suo futuro, vuoi a causa di una società debole e senza solidi valori ai quali potersi ancorare, vuoi per via di mancanze affettive capaci di creare nel bambino carenze insormontabili. Lo scrivere per l'infanzia – come si vedrà a partire dai paragrafi successivi – si configura come “possibilità” di riscatto di un periodo della vita talvolta trascorso all'insegna dello smarrimento.

¹³ Cfr. J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

¹⁴ Cfr. R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano, 2002.

possiede memoria, sul domani, e per certi versi anche sul proprio vissuto personale, si può provare ad aggiungere parole, il futuro lo si può ancora sognare, inventare, scegliere, invita a riflettere in termini problematicisti Mariagrazia Contini in *Figure di felicità. Orizzonti di senso*¹⁵. L'esistenza si presta alla progettualità e ad esempio attraverso la pratica formativa dello scrivere un racconto il soggetto può dare avvio ad un processo di formazione e di autoformazione¹⁶. Il raccontare, dice Gottschall, è un atto che affonda le radici nella storia dell'umanità, è un gesto istintivo ed è ciò che più contraddistingue l'uomo dalle altre specie¹⁷. Il filosofo Walter Benjamin, nel 1936, si poneva una domanda che tutt'oggi risuona come importante suggestione:

*e se la narrazione, intesa nei suoi tratti originari, fosse un istinto socialmente insopprimibile?*¹⁸

Il bisogno profondo del tramandare esperienze e del costruire la storia, la propria e quella dell'umanità, dapprima in forma parlata e poi in forma scritta, la si può definire un'esigenza antropologica poiché tipicamente umana. *Il pensiero interiore* che sottosta al narrare è *quasi divenuto genetico e strutturale sul piano orale (come autologia e autobiografia)* – scrive Demetrio¹⁹. Il mestiere artigianale del *fabbricare*, con pazienza e meticolosità, *storie* – citando Bruner²⁰ – asseconda l'istinto dell'anima di tradurre in parole la propria personale storia, cercando di creare una solida impalcatura al proprio destino. Nell'epoca contemporanea definita della *glocalizzazione*²¹, le cui esigenze sono ancora più molteplici rispetto a quelle delle epoche precedenti, il soggetto, addentrandosi nel sentiero altrettanto insidioso e complesso della narrazione vede spalancarsi altre “possibilità”: *storie dell'io*²², storie degli altri, storie di finzione, storie di avventure, di riscatto, di disperazione, storie di vita.

*La solidità: scrivere qualcosa che stia insieme, e resti compatto anche quando l'ondata sismica dei lettori lo scuote, o il trascorrere del tempo lo trasporta, sballottandolo da una stagione all'altra. L'utilità: questa vecchia eredità dell'antico «portare consiglio» del narratore originario*²³.

Il raccontare – seguendo il pensiero di Benjamin espresso nel saggio *Il narratore*²⁴ – si fa sinonimo del “viaggiare”: l'arte del narrare appartiene, dai secoli, sia a colui che viaggia – il nomade per

¹⁵ Crf. M. Contini, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

¹⁶ Crf. F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

¹⁷ Crf. J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

¹⁸ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), Einaudi, Torino, 2011, p. 33.

¹⁹ D. Demetrio, *Pedagogia della memoria: per se stessi con gli altri*, Meltemi “Cura di sé”, Milano, 1998, p. 37.

²⁰ Crf. J.S. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

²¹ U. Beck, *I rischi della libertà. L'individuo nell'epoca della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 42.

²² Crf. I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

²³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), Einaudi, Torino, 2011, p. 91.

²⁴ Crf. *Ivi*.

eccellenza – sia a colui che resta – il sedentario – il quale, seppure in modo diverso, accumula e tramanda anch'esso patrimonio esperienziale. Non è un caso che in letteratura la metafora del “viaggio” tenda a presentarsi in più occasioni e sotto forme diversificate²⁵, in quanto il viaggio può essere inteso sia come spostamento fisico che come un andare lontano più di tipo mentale o metaforico.

Nelle storie – anche e soprattutto in quelle che, almeno in apparenza, sembrano allontanarsi dalla realtà come nel caso dei romanzi di letteratura per l'infanzia – si possono trovare rimandi dichiarati, nascosti o metaforici alla vita intima di colui che scrive. I racconti quindi soddisfano una primaria funzione liberatoria²⁶. Coloro che per un certo motivo si nutrono di un *pensiero autobiografico*²⁷, o che comunque assecondano maggiormente quel naturale pensare per storie, lasciano emergere tra le pagine del racconto segrete emozioni, sentimenti ed immagini capaci di dare luogo a quella che per chi legge risulta essere un'unica storia. Di riga in riga spesso autore e personaggio si richiamano dove alle volte è l'uno e alle volte l'altro a suggerire le parole da scrivere nel racconto.

Ad esempio le più “alte” pagine della letteratura per l'infanzia, con i suoi sconfinamenti e andirivieni tra realtà ed “altrove”, sono intrise della stessa complessità ed incertezza che connotano la dimensione del reale specialmente quando al centro vi è collocata l'infanzia. I romanzi per bambini si propongono come spazio metaforico e talvolta posto ai margini degli scaffali, dalla cui posizione di marginalità e di lontananza possono però esprimere in maniera differente e lucida quella *resistenza che* – citando Contini – *può intercettare domande e bisogni in ombra*²⁸. La dimensione pedagogica del narrare, così primordiale, non può che essere ancor più spietata e dissacrante quando si occupa di libri per l'infanzia. Sono perlopiù le storie di *finzione*²⁹ a trasmettere ad un lettore audace come il bambino quel fascino ammaliante ed enigmatico che scaturisce dalla spregiudicata abilità dell'immaginario nel rappresentare la vita nella sua autentica incoerenza.

Diverse sono dunque le motivazioni che spingono lo scrittore a narrare una storia, ad inventarla o a voler riportare alla memoria la propria: ci può essere il bisogno di conoscere la

²⁵ In letteratura la metafora del “viaggiatore” – dove spesso il narratore coincide con il protagonista – è presente in romanzi di fondamentale importanza, tra cui, citandone giusto alcuni: C. Magris, *L'infinito viaggiare* (Mondadori, Milano, 2005); I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Mondadori, Milano, 1994); G. Durrell, *L'isola degli animali* (Neri Pozza, Vicenza, 2011); J. Kerouac, *Sulla strada* (Mondadori, Milano, 2013).

²⁶ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), cit., pp. 28-29.

²⁷ Si confronti il capitolo “Il pensiero autobiografico. I grandi maestri dell'autoformazione”, in D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come metodo formativo*, cit., pp. 59-74.

²⁸ M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, CLUEB, Bologna, 2009, p. 23.

²⁹ J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani* Capitolo 2 “L'enigma della finzione”, pp. 39-62.

propria interiorità, il desiderio di salvaguardare i ricordi dall'inevitabile caduta nell'oblio, il bisogno di tradurre in parole la potente capacità immaginativa di cui si nutre particolarmente l'animo di chi scrive per bambini. Le storie, innanzitutto quelle per l'infanzia, sconfinano da una dimensione ad un'altra, narrano di *possibilità*³⁰, di viaggi in passato già intrapresi ma dal fascino così accecante da far venire voglia, allo scrittore ed al lettore, di farci ritorno, questa volta però portandosi dietro un bagaglio del tutto nuovo: la consapevolezza che l'esistenza non solo va trascorsa e lasciata fluire ma che va vissuta nei termini problematicisti di scelta e di quotidiano impegno.

1.2 La cultura dello scrivere

*The consciousness of consciousness
that permitted the development of the sense of past and future and the idea of the self.*

Peter Hees, *Writing the Self*

Dice Cavarero, *nulla risponde al desiderio umano più del racconto della nostra storia*³¹, ma è altrettanto vero che dietro al gesto istintivo del narrare vi è una forte componente legata al produrre cultura e al bisogno umano e sociale di “fare storia”. Attraverso il pensiero, che tramite il processo della scrittura si proietta al di fuori della propria interiorità, l'individuo mette fine ad uno stato definito da Demetrio col termine di *autismo iterativo delle endofasie*³². Compiendo narrazioni, scrive Smorti, si dà forma all'identità, la quale è costituita sia dalle esperienze personali che dalla cultura³³. Il raccontare permette di non perdersi, o di potersi ritrovare tra i sentieri di possibilità talvolta fuorvianti come quelli che spesso predispone la società. Secondo gli studi della psicologia culturale³⁴, da un gesto istintivo come quello del narrare l'individuo giunge ad una dimensione culturale fatta di persone, usanze, storia, raccontando si addentra in uno spazio simbolico dove le memorie personale entrano a far parte di un patrimonio collettivo³⁵.

Durante l'atto riflessivo che sta alla base del raccontare e del *raccontarsi*³⁶ l'uomo svela a sé e agli altri la propria immagine, offrendo *uno spazio plurale e perciò politico all'identità*, territorio

³⁰ Crf. G.M. Bertin, M. Contini, *Costruire l'esistenza*, cit.

³¹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011, pp. 10-11.

³² D. Demetrio, *Pedagogia della memoria: per se stessi con gli altri*, cit., p.38.

³³ Crf. A. Smorti, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*, Giunti, Firenze, 2007.

³⁴ A proposito di psicologia culturale e del valore della narrazione, si faccia riferimento a Bruner e a Smorti.

³⁵ A. Smorti, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*, cit., pp. 45-58 (Capitolo III “Le memorie collettive”, ma si confronti anche il capitolo IV su “Le storie collettive”).

³⁶ Crf. D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit.

tutto da esplorare nel quale poter essere doppiamente *attore e spettatore*³⁷. Specialmente nell'epoca attuale in cui l'io, seguendo le riflessioni di Cambi, assume le caratteristiche di un *io debole/inquieto, che si fa nell'interpretazione e, pertanto, si affida al narrarsi per formarsi*³⁸, dato il suo valore pedagogico ancora più significativa risulta l'azione del narrare. Il racconto si fa così prolungamento nel mondo dell'interiorità dello scrittore, memoria condivisa messa a disposizione di tutti, dove una storia, prima solo intima e silenziosa, quasi indicibile diviene tradizione, storia per qualcun'altro.

[...] *Le storie preesistono all'individuo e fanno parte del suo ambiente come l'aria che respira; questo significa che quando la persona allestisce con la sua storia un palcoscenico fa entrare nel suo dramma o nella sua commedia molte altre storie e molti altri attori*³⁹.

La narrativa è un'arte profondamente popolare, maneggia credenze comuni circa la natura della gente e del suo mondo⁴⁰. Essa ha a che fare con una storia, di finzione o realmente accaduta, che – seppur ogni volta in maniera diversa, dai tratti più metaforici come nel caso della letteratura per l'infanzia – non può che farsi espressione della vita e della profonda ricerca di significato che sottostà alla coscienza umana⁴¹. La narrazione è una delle possibili forme d'arte che, attraverso l'uso del lessico, delle metafore e dei ribaltamenti s'impegna per non farsi trovare impreparata davanti all'esistenza e alle sue insidiose contraddizioni.

L'essere umano, dunque, pensa *per storie*⁴². Come mette in luce Duccio Demetrio in *Educare è narrare*⁴³, le dimensioni dell'educazione e della narrazione sono profondamente intrecciate, entrambe agganciate alla dimensione della storicità⁴⁴. Come cerca di trasmettere per esempio la letteratura per l'infanzia all'interno delle sue opere più alte, la componente della morte, del dolore, della paura non possono essere tenute nascoste: se si vuole educare in termini problematicisti è necessario occuparsi innanzitutto del coraggio, della scelta e della libertà⁴⁵. Essendo per natura problematico il soggetto *si fa problema – quaestio – e si ripropone inquietamente come tale*. E, riflette Cambi, anche *nella pagina c'è ma è spiazzato: è sempre sub iudice*⁴⁶. Da sempre risulta difficile per chi ha cuore l'infanzia sapersene prendere cura nel migliore

³⁷ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit.

³⁸ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 48.

³⁹ A. Smorti, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*, cit., p. 67.

⁴⁰ J.S. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, cit., pp. 101-102.

⁴¹ A tal proposito si legga il capitolo 2 “La psicologia popolare come strumento della cultura” (pp. 46-72), in J.S. Bruner, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

⁴² A. Smorti, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*, cit., pp. 141-149 (Capitolo IX “Pensare per storie”).

⁴³ Cfr. D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Mimesis, Milano, 2012.

⁴⁴ E. Biffi, “Educare le storie, educare con le storie”, in D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, cit., pp. 79-90.

⁴⁵ Cfr. P. Bertolini, *Ragazzi difficili. Pedagogia interpretativa e linee di intervento*, cit.

⁴⁶ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 89.

dei modi, relazionarsi a lei nella sua intera complessità, cosa che risulta ancor più impegnativa nel corso del nuovo millennio⁴⁷. L'educazione, quando si affida alla prospettiva dubitativa del problematicismo pedagogico⁴⁸, ripone con responsabilità gran parte del suo impegno nello scardinare illusorie ed inattuali credenze, nel suggerire all'individuo nuove questioni e nell'aggiungere ogni volta qualcosa di nuovo al percorso incerto della vita, perché, seguendo Demetrio, *le parole non vanno né accolte a scatola chiusa, né lasciate insomma alla loro inevitabile usura*⁴⁹.

2. Storici segreti

[...] *la fuga da se stessi sulla spinta della disperazione e il recupero di se stessi alla luce della speranza.*

M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*

Il termine “confessione” ci rimanda immediatamente all'equivalente atto cristiano del “confessare” i propri peccati terreni a Dio, gesto tramite il quale l'anima si purifica. Per “confessione” si intende anche la rivelazione di un segreto fino a prima non svelato, mai raccontato, negato probabilmente persino a se stessi: ci si confessa e si confessa a qualcuno qualcosa nel momento in cui la coscienza avverte l'irrefrenabile, arcaica necessità di accedere ad un ipotetico regno della “verità”, di varcare le soglie di un mondo reale dal quale si vorrebbe sempre più fuggire, nascondersi.

María Zambrano, nel volume intitolato *La confessione come genere letterario*⁵⁰, colloca tale pratica al confine tra il trattato speculativo e il romanzo. Questa attività si pone sia sul piano dell'universalità tipico della filosofia sia su quello della singola esistenza alla quale la letteratura fa riferimento: la connessione tra riflessività e scrittura dà luogo al *le confessioni* di cui ci resta testimonianza. Infatti, continua la filosofa spagnola, la voce che parla nelle confessioni è immediata *nel senso di manifestare un aprirsi della vita alla conoscenza*⁵¹.

⁴⁷ A. Genovese, “A quale “cambiamento” educare, nella società complessa?”, in M. Contini, M. Fabbri (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, ETS, Pisa, 2014, pp. 189-198.

⁴⁸ Crf. G.M. Bertin, *Etica e pedagogia dell'impegno*, cit.

⁴⁹ D. Demetrio, “Un'intesa tra parole”, in D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, cit., pp. 30-31.

⁵⁰ Crf. M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano, 1997.

⁵¹ *Ivi*, p. 7 (Introduzione di C. Ferrucci).

Nella maggior parte dei casi la confessione fa seguito a momenti di kierkegaardiana *angoscia*⁵² o scaturisce proprio da essa. Il confessarsi, atto colmo di ambivalenze e di contraddizioni, si colloca tra il tempo della vita e un tempo “altro” – quello lontano e sospeso della narrazione – si colloca sulla soglia dell’essere proprio e dell’essere “altro”⁵³. Durante questa azione catartica l’animo umano si sente al riparo e va incontro ad una forma di *chiarezza persuasiva*, grazie alla quale colui che si confessa *riscopre la realtà vedendola con nuovi occhi*⁵⁴. In questo modo l’individuo offre all’anima la possibilità di liberarsi, ascolta *l’esigenza che ha la vita di esprimersi*⁵⁵, non si confessa con lo scopo di dare vita ad un’opera letteraria. Essendo *atto in cui il soggetto si rivela a se stesso*, la confessione parla il linguaggio tutto interiore di colui che ripone le sue energie per “essere”.

Colui che svela i suoi segreti lo fa assecondando l’esigenza profonda di volersi convertire ad una vita diversa, assillato da quella precedente, spaventato dalla probabilità umana di inciampare nei vizi più improbabili e dai quali abissi non riuscire più a rialzarsi. Confessando i propri più intimi pensieri l’individuo, sulla base di differenti ma anche comuni motivazioni, cerca un’alternativa. Grazie alla condizione di “disperazione” la quale si nutre di una stravolgente forza trasformativa, il soggetto si sposta dalla propria attuale condizione confessando innanzitutto a se stesso i propri dolori. La fuga, l’allontanamento da sé e dal mondo, che scaturisce dalla pratica della scrittura può trasformarsi in percorso esistenziale che allunga lo sguardo verso nuove progettualità.

*Anche la confessione ha un inizio disperato. Si confessa chi è stanco di esser uomo, di se stesso. È una fuga che però vuole conservare ciò che fu, ciò da cui fugge. Vuole esprimerlo per allontanarlo e per essere già un’altra cosa; ma allo stesso tempo vuole lasciarlo lì, realizzarlo*⁵⁶.

Attraverso un momento di raccoglimento riflessivo l’individuo si contrappone ad un’esistenza storica e personale alla quale sente di non appartenere. Dal gesto del confessarsi emergono le speranze più autentiche dell’uomo, le sue richieste di preferire un “altrove” rispetto al mondo vengono messe a nudo sul taccuino ma il più delle volte colui che scrive non riesce a trovare risposta. Spesso, però, i desideri, anche quelli più utopici ed irraggiungibili, possono ottenere riconoscimento nei romanzi, come quelli pensati per l’infanzia, al cui interno l’autore, seppur sotto forma diversa e talvolta metaforica, si pone le stesse domande di colui che confessa al proprio diario le proprie perplessità.

⁵² Crf. S. Kierkegaard, *Il concetto dell’angoscia. La malattia mortale*, cit.

⁵³ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, cit. p. 7 (Introduzione di C. Ferrucci).

⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 40.

⁵⁶ *Ivi*, p. 48.

Confessare è innanzitutto narrare, e nel momento stesso in cui il soggetto racconta o si racconta va inevitabilmente alla ricerca di un senso da attribuire ad un'esistenza connotata da intrinseca finitudine. Per colui che scrive la presenza della morte è in agguato, giorno e notte lo scrittore conduce le sue ore con la consapevolezza che prima o poi arriverà, motivo per cui rivolge una particolare importanza alla vita e allo scrivere su di essa. Ed è proprio da questa lucida presa di coscienza che l'individuo si accinge a narrare, a confessare i propri ancestrali ed universali timori. Essendo essa stessa un racconto, "la confessione", vero e proprio "genere letterario", cerca di ordinare gli eventi impreveduti lungo una linea temporale-spaziale, opponendosi all'intrinseca e sorprendente incertezza della vita. Confessare è un gesto antico che risponde al primordiale bisogno dell'uomo di raccontare e di *raccontarsi*⁵⁷, assieme al quale esso spera di poter sistemare i frammenti di un'identità di giorno in giorno sempre più confusa e soggetta alla dispersione.

2.1 Il linguaggio del pensiero. L'autobiografia: da Sant'Agostino alla narrativa intimistica del Novecento

Per quanto ancora non si sappia se siano state commissionate o meno da parte di amici o parenti, *Le Confessioni*⁵⁸ di Agostino – le quali sono sia tentativi di riconciliazione da parte di un cristiano con il mondo divino sia rivelazioni intime dei più scomodi segreti – sono scritte intorno all'anno 397-398 e rivestono un ruolo decisivo per ciò che concerne la nascita dell'autobiografia come preciso genere letterario in quanto è ad esse che si possono far risalire le prime tracce di quella che nel corso dei secoli diverrà una più sistematica – ma anche metaforica e simbolica come nel caso dei romanzi per bambini di cui si tratterà nei capitoli seguenti – narrazione di sé.

[...] *Giungo allora ai campi e ai vasti quartieri della memoria, dove riposano i tesori delle innumerevoli immagini di ogni sorta di cose, introdotte dalle percezioni; [...] Quando sono là dentro, evoco tutte le immagini che voglio, quasi vengano estratte dai ripostigli più segreti*⁵⁹.

Sant'Agostino, vescovo d'Ippona, è un uomo dalle giornate impegnate tra incombenze religiose e giudiziarie. Forte è il senso di *solitudine* che accompagna le ore di questo pensatore, condizione interiore e *modus vivendi* che, come accade nei casi degli intellettuali o dei bambini, può divenire risorsa, *porto sicuro in cui rifugiarsi*⁶⁰. I tredici libri di cui si compone l'opera sono ordinati in

⁵⁷ Crf. D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

⁵⁸ Crf. Agostino, *Le confessioni*, (397-400 d.c.), Einaudi, Torino, 1966.

⁵⁹ Sant'Agostino – nel libro X "Dopo la ricerca e l'incontro con Dio" – scrive a proposito de *la memoria* (p. 202, 8.12).

⁶⁰ Agostino, *Le confessioni* (397-400 d.c.), cit., p. VIII.

ordine cronologico e narrano, attraverso numerose soste riflessive, la conversione di Agostino al Cristianesimo a partire dalla storia della sua infanzia a Tagaste: *ed ora, ecco la mia infanzia da gran tempo morta, e me vivo*⁶¹. Agostino prosegue verso *il sedicesimo anno*⁶² (...*la mia infanzia succedette a un'altra mia età, allora già morta? [...] Chi potrebbe rispondermi? Non ho più nessuno; né mio padre né mia madre poterono dirmelo, né l'esperienza altrui né la memoria mia*⁶³) durante il quale avvia gli studi, pur non facendosi mancare qualche marachella come il *furto delle pere*, e si avvicina al pensiero di Cicerone, essendo anch'egli abile retore (... *così ricordo Cartagine, tutti i luoghi ove vissi, la fisionomia delle persone che incontrai ...*⁶⁴). L'intellettuale manicheo diventa insegnante nella città natale di Tagaste, soffre per la morte di un carissimo amico nonché compagno di fede, ai trent'anni si accosta alla fede e con lo scorrere degli anni si mette alla scoperta della verità. *Dopo la ricerca e l'incontro con Dio*, così è intitolato il libro decimo⁶⁵, Agostino esprime la necessità da parte dell'uomo, ai fini del raggiungimento della felicità, di incontrare Dio.

Date le sue capacità teologico-speculative Agostino riflette sul ruolo della memoria e su quanto essa sia *grandiosa* – ma anche terribilmente problematica e restia al farsi definire – da ispirare *quasi un senso di terrore, Dio mio, la sua infinita e profonda complessità. E ciò è lo spirito, e ciò sono io stesso. Cosa sono dunque, Dio mio? Qual è la mia natura?*⁶⁶. Il filosofo parla di Dio ed è a lui che rivela quell'inconfessabile fragilità che finirà per abitare soprattutto la condizione umana del Terzo Millennio. Aprendo a caso l'opera filosofica il lettore potrebbe accorgersi della nobile riverenza che il vescovo riversa nei confronti del suo “superiore” divino. Le invocazioni religiose – come quelle ad inizio paragrafo di *Signore Dio, Ascolta Signore* – fungono da sottofondo a queste sapienziali memorie autobiografiche, a queste confessioni che seppur di carattere prettamente osservante assumono in realtà caratteristiche filosofiche e letterarie di più ampia portata.

Dodici come gli apostoli sono invece i libri all'interno de *Le confessioni*⁶⁷ di Jean-Jacques Rousseau, eppure il contenuto non è di carattere religioso come lo è invece per l'opera di Sant'Agostino dalla quale trae ispirazione. Considerato uno dei riferimenti della letteratura d'ogni tempo, tale caposaldo non è che la raccolta delle testimonianze che l'autore lascia come patrimonio

⁶¹ *Ivi*, p. 9. Nel primo libro inerente “Nascita, infanzia e fanciullezza”, il filosofo rimembra la propria infanzia e le ridà vita attraverso l'emergere dei ricordi.

⁶² Il libro secondo de *Le confessioni* è dedicato al suo *sedicesimo anno* (pp. 23-35) in cui Agostino si allontana da Cartagine per trasferirsi per un certo periodo a Madura dove studia letteratura ed eloquenza.

⁶³ *Ivi*, p. 9.

⁶⁴ *Ivi*, p. 209.

⁶⁵ Agostino, *Le confessioni*, cit., Libro decimo (pp. 193-234).

⁶⁶ Agostino, *Le confessioni* (397-398), cit., p. 210.

⁶⁷ Crf. J. J. Rousseau, *Le confessioni* (1782), Einaudi, Torino, 1978.

storico sulla propria personale condizione di uomo e su quella umana. Le parole che leggiamo all'interno di queste *confessioni* riguardano l'essere umano e trascendono ogni limite storico o culturale. Come scrive Jean Gu henno nell'introduzione all'opera,

*le avventure che esso riferisce ci toccano, ma ancor pi  ci tocca la maniera come sono riferite, e, in certo modo la loro vibrazione: una vibrazione che certo che non manca di aver risonanze in noi, il "tremito" stesso della vita [...]*⁶⁸.

Un'opera, quella che l'illuminista di pensiero e di penna Rousseau – nato a Ginevra, con problemi di salute, nel 1712 e morto ad Ermenonville nel 1778 – definisce *utile e unica*⁶⁹, capace di insinuarsi direttamente negli interstizi del cuore provocando sussulti che si credevano soltanto vaghi ricordi di una lontana giovinezza. Come scrive in maniera provocatoria il critico Lejeune, *Jean-Jacques, nascendo, ha messo fine al paradiso*⁷⁰, o si potrebbe invece dire che gli ha dato inizio, offrendo all'uomo attraverso la sua magistrale opera esempio innanzitutto pedagogico di come un'esistenza che sembrava gi  scritta possa essere condotta nei termini di "possibilit ".

Nel corso delle pagine che ripercorrono passo dopo passo le tappe della storia personale dell'autore e quelle dell'umanit  intera, l'uomo azzarda una comprensione della propria identit  e della propria posizione nel mondo, a partire dalla quale, secondo un'ottica problematicista, formulare nuove domande⁷¹. L'opera, dunque, prende avvio da un grido interiore che si rivolge all'umanit  intera, invitandola a porsi grandi domande circa il senso dell'esistenza.

*A furia di rimproveri, di percosse, di letture clandestine*⁷² il filosofo illuminista dal cuore romantico si racconta, lasciando alla storia un importante riferimento di narrazione autobiografica. Lo scrittore de *Le Confessioni*   esigente un po' come lo scrittore di fiabe danese Hans Christian Andersen⁷³ che per tutta la vita va in cerca di lusinghe, Rousseau in ogni pagina fa trapelare sia la sua vitalit  che la sua angoscia nei confronti di un'esistenza che sul cammino pone inevitabilmente l'uomo innanzi ad un bivio. Nello scrivere, che sia a Motiers o presso l'isola di Saint-Pierre, il

⁶⁸ *Ivi*, p. V.

⁶⁹ *Ivi*, p. 5. L'autore definisce la propria stessa opera *prima pietra di paragone per quello studio degli uomini che certamente si deve ancora cominciare*. Difatti, Rousseau anticipa i principi psicoanalisti, scavando sotto le apparenze e donando esempio di capacit  introspettiva. Continua nella pagina di apertura del Libro primo: [...] *m'impegno in un'impresa senza esempio, e la cui esecuzione non avr  imitatori. Voglio mostrare ai miei simili un uomo nella nuda verit  della sua natura; e quest'uomo sar  io. Io solo. Sento il mio cuore e conosco gli uomini. Non sono fatto come nessuno di quelli che ho incontrati... se non valgo di pi , sono almeno diverso* (p. 7).

⁷⁰ P. Lejeune, *Il patto autobiografico* (1975), il Mulino, Bologna, 1986, p. 111.

⁷¹ Cfr. M. Contini, M. Fabbri (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualit  educativa*, cit.

⁷² *Ivi*, p. 45. In queste pagine lo scrittore narra del periodo in cui era avvezzo rubare somme di denaro, a seguito dei quali comportamenti da "monello" subiva punizioni. Jean-Jacques ragazzo era spaesato, *cosi fuori strada come se non avessi avuto sesso* (p. 46) da avvicinarsi ad alcuni tra i pi  noti esempi della letteratura per l'infanzia come *Oliver Twist* di Dickens, *Pinocchio* di Collodi o *Giamburrasca* di Vamba (a tal proposito si confronti il capitolo "Il pericolo rosa. Monelli e monellerie nella letteratura per l'infanzia" scritto da Milena Bernardi all'interno del volume a cura di E. Varr  *L'et  d'oro. Storie di bambine e metafore d'infanzia*, Hamelin, Pendragon, Bologna, 2001).

⁷³ Cfr. H.C. Andersen, *La fiaba della mia vita* (1855), Donzelli, Milano, 2015.

filosofo cerca di dare quiete ai tumulti dell'anima, rivelando ai lettori i suoi irriverenti pensieri e le sue turbolente azioni tra cui l'abbandono dei suoi figli. Scrivere si può quindi trasformare in storico e permanente atto di resistenza verso il sistema sociale, ma il raccontare si offre allo scrittore come occasione di superamento dei limiti interiori. Sostando sul terreno incerto della narrazione l'autore dà vita ad una lotta spietata contro le proprie più insidiose incongruenze, dove il narrare, specie quello di sé, diviene, come dice Duccio Demetrio⁷⁴, insostituibile occasione per ridare respiro ad un'anima per troppo tempo rannicchiata, sommersa, non spiegata. All'assenza del padre però, dice Lejeune, pare che Rousseau non riesca a trovare sufficiente rimedio, motivo per cui l'autore spenderà le ore della sua vita nel tentare di riprodurla tramite identificazioni con la figura paterna che lo lasciano in uno stato di perenne immaturità⁷⁵: quella del filosofo illuminista richiama la condizione dello scrittore per bambini James Barrie che, tramite il personaggio di Peter Pan, fugge verso l'isola-che-non-c'è con la speranza di ritrovare una madre nella realtà distratta e capace di amare soltanto il figlio maggiore morto in un incidente sulla pista da pattinaggio⁷⁶. Ma ciò di cui Rousseau lascia storica traccia non è che ciò che la memoria fa trapelare, tanto vasto e imprevedibile è l'inconscio umano, tanto instabili e spesso censurati alla coscienza sono i ricordi.

Giunti nel ventesimo secolo nell'opera più famosa di Marcel Proust si trova quello che viene definito uno dei manifesti del genere letterario dell'autobiografia. Con *La Recherche*⁷⁷ – capolavoro di un'enorme grandezza architettonica e dotata di raffinatezze linguistiche scritto tra il 1909 ed il 1922 – in letteratura si raggiunge l'apice della consapevolezza autobiografica, all'interno della quale l'autore tenta in tutti i modi, talvolta persino mancando di spontaneità e di autenticità, di attribuire un senso all'esistenza. Immerso in un contesto storico-sociale di mondani cerimoniali, di ipocrisie e di carrozze agghindate (borghese, figlio di un medico, vive nei pressi degli Champs-Élysées), questa mastodontica opera si fa romanzo sociale, romanzo di formazione, trattato filosofico, dal quale altri scrittori del novecento – si pensi ad esempio a quelli per adulti come Simone De Beauvoir, Virginia Woolf, le sorelle Brönte, Natalie Ginzburg, James Joyce, Primo Levi e molti altri che hanno segnato le pagine della storia della letteratura – prenderanno spunto per i propri racconti di matrice autobiografica.

⁷⁴ Crf. D. Demetrio, *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996. Duccio Demetrio è stato Professore di Filosofia dell'educazione e di Teorie e pratiche della narrazione presso l'Università di Milano ed ora è a capo della Libera Università dell'autobiografia (LUA) di Anghiari e della Accademia del silenzio. Demetrio è il riferimento nazionale per quanto concerne il tema dell'autonarrazione, del suo preventivo e dei suoi effetti terapeutici nei più svariati contesti, compresi quelli del disagio, della sofferenza e del lutto.

⁷⁵ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 115.

⁷⁶ Come si vedrà meglio nei capitoli successivi, James Matthew Barrie nel romanzo *Peter Pan* (...) attraverso il personaggio alato di Peter Pan mette in scena la propria personale necessità di evadere da una realtà che sin da piccolo si è mostrata particolarmente ostile nei suoi confronti.

⁷⁷ Crf. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927), Einaudi, Torino, 2008.

Nel volume di Proust – che si colloca al confine tra il romanzo e l’opera filosofica – tre sono i personaggi coinvolti sulla scena del romanzo: il narratore, il protagonista e l’interprete i quali coincidono, dando luogo ad un corpus unico fatto di *andirivieni tra memoria (vissuta), identità (sociale) e coscienza (interpretante)*⁷⁸. Con Proust – autore che si fa carico dei cambiamenti paradigmatici, dei relativismi e delle decostruzioni a cui viene sottoposto l’uomo del ventesimo secolo – la narrativa si offre, seguendo Cambi, come strumento per cercare di delineare *un nuovo statuto ontologico dell’onticità vissuta e perduta*⁷⁹. Tale prassi autoanalitica – che secondo Cambi contiene quattro significati innovativi⁸⁰ – poggia le sue fondamenta sulla *teoria del tempo vissuto/ritrovato*⁸¹: il testo si aggancia ai vari contesti (personale, storico e culturale) e, partendo dalle origini, assieme allo scrittore si mette in cammino in cerca di un tempo futuro tutto ancora da definire. Sin dalle prime righe Marcel Proust dichiara il suo impegno esistenziale nei confronti del tempo e dell’esistenza alle quali vuole dare un nuovo senso⁸². Maestro dell’autobiografia contemporanea, Proust – e assieme a lui altri scrittori intimistici del Novecento tra cui Sartre⁸³ – regala al lettore un esempio di come *abitare il suo vissuto*⁸⁴ (ed anche quello attuale). Ma i romanzi dichiaratamente autobiografici non sono che uno dei possibili strumenti attraverso i quali l’autore possa raccontare la propria storia.

3. Scrivere per l’infanzia: il patto “per la vita” tra autore e bambino

[...] *so cosa vuol dire se quel che stai facendo è scrivere. Significa fare sedie su cui la gente possa sedersi, e tazze senza crepe, e bicchieri che tengano l’acqua, scarpe con cui si possa camminare. Non è tanto, ormai, una questione di portare consiglio, e forse nemmeno di trovare un senso della vita: è fare cose che la gente possa utilizzare.*

W. Benjamin, *Il narratore*

⁷⁸ F. Cambi, *L’autobiografia come metodo formativo*, cit. 56.

⁷⁹ *Ivi*, p. 64.

⁸⁰ F. Cambi, *L’autobiografia come metodo formativo*, cit., pp. 69-70. I quattro significati innovativi di cui parla Cambi sono: *la sofisticazione*, che riguarda sia la tecnica che la struttura; la tecnica diventa circolare e a spirale, la struttura magmatica e diretta verso la meta cognizione; *la redenzione «laica»*, unica forma di redenzione per il soggetto finito e gettato nel mondo come quello contemporaneo, la quale opera tra vissuto e costruzione di senso; *la logica interpretativa*, metodologia per reinterpretare il vissuto; *l’interfaccia del vissuto*: l’autobiografia è il parallelo del vivere, lavoro incessante e sempre incompiuto che da un lato attanaglia il soggetto, dall’altro lo salva.

⁸¹ *Ivi*, p. 52.

⁸² A proposito del rapporto tra il tempo e la significazione dell’esistenza si faccia riferimento al saggio di Heidegger *Essere e tempo* (cit.).

⁸³ J.P. Sartre nel romanzo del 1938 *La nausea*, (Einaudi, Torino, 2014), mette a nudo le sue sensazioni riguardo alla “nausea” che gli provocava il vivere in un’epoca tutta da riformare e da riformulare come quella di metà del Novecento. Al pari del protagonista del romanzo Roquentin anche l’autore e filosofo francese Sartre arriva al pensare come si possa raggiungere uno stato di “quiete” interiore attraverso un vivere fenomenologicamente inteso, cioè incentrato sull’“esser-ci” come pura esperienza. Da qui i rimandi alla pedagogia fenomenologica di Piero Bertolini (si confronti *L’esistere pedagogico. Ragioni e limiti di una pedagogia come scienza fenomenologicamente fondata*, La Nuova Italia, Firenze, 1988).

⁸⁴ *Ivi*.

La *cultura di sé*, a dire di Foucault, è una vera e propria *arte dell'esistenza*⁸⁵. Colui che scrive, indipendentemente dal fatto che sia un autore di libri per adulti o un autore di libri per bambini od un autobiografo, rilegendosi si accorge di aver lasciato cadere tracce della propria vita e dei propri pensieri. Ciò che contraddistingue lo scrittore per l'infanzia da quello per adulti riguarda però il destinatario, il bambino. Nei romanzi di letteratura per l'infanzia i bambini interpellati sono due: il Puer⁸⁶ interiore che vive nell'anima dell'autore ed il bambino lettore, quello che in apparenza sembrerebbe essere l'unico interlocutore al quale lo scrittore si riferisce. Pagina dopo pagina l'autore di questi libri crea personaggi che sotto certi aspetti si possono accomunare allo scrittore. Di romanzo in romanzo lo scrittore si rende conto che la sua infanzia passata ha in realtà molto a che vedere con quella dei bambini immaginari che rappresenta nei suoi libri: scrivendo per bambini è come se l'autore andasse a risvegliare quel "fanciullino" di pascoliana ed antica memoria. Una volta presa vita sotto il nome del personaggio è impossibile fermarlo e il bambino interiore, di libro in libro, offre all'autore la possibilità di ricostruire la propria storia. Ma è pur vero il contrario: colui che possiede l'impulso creativo di raccontare l'infanzia probabilmente lo fa perché dentro la sua anima di adulto è viva come non mai prima una presenza bambina che lo induce a raccontare di lei.

Inoltre leggendo storie su qualcuno che è come lui il piccolo lettore trova finalmente quel tanto desiderato e fondamentale rispecchiamento ai fini della costruzione di un'immagine di bambino autentico e resistente come soltanto la letteratura per l'infanzia più alta è in grado di rappresentare. Mentre il lettore instaura un legame "per la vita" e attraverso la vita con i romanzi e con gli autori, lo stesso autore, attraverso un filosofico e metaforico atto narrativo, crea un inscindibile patto con il suo "fanciullino". In maniera differente rispetto a quello che talvolta accade nella realtà, è possibile scorgere indizi di alleanza tra l'adulto e l'infanzia. Sulla scena del testo queste due età della vita si guardano, si intendono, si comprendono come mai prima, si scambiano parole dense di problematicistica possibilità: *sii te stesso essendo l'altro*⁸⁷. Dunque, continuando con Ricoeur, attraverso la fiction il sé si esprime attraverso l'altro, l'autore si manifesta tramite l'espedito allegorico del personaggio di immaginazione⁸⁸.

Pur sembrando, quello della letteratura per l'infanzia, tra i più "utopici" e i più "lievi" dei "mondi possibili" tra le pagine delle storie per bambini si possono rintracciare esempi pedagogici dove l'esistenza si presenta – allo scrittore, al lettore, al "fanciullino" – come percorso di senso dotato di una propria valenza formativa e curativa. Pur non essendo romanzi appartenenti al genere

⁸⁵ M. Foucault, *La cura di sé. Storia della sessualità 3* (1984), Feltrinelli, Milano, 2014.

⁸⁶ Crf. J. Hillman, *Puer aeternus* (1964), Adelphi, Milano, 1999.

⁸⁷ G.M. Bertin, *Educazione alla socialità*, Armando, Roma, 1962, p. 46.

⁸⁸ Crf. P. Ricoeur, *Il sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993.

letterario dell'autobiografia, le storie per l'infanzia risultano essere particolarmente intessute di riferimenti ai primi anni di vita dell'autore, a quei momenti in cui la sua personale storia avrebbe iniziato a prendere forma. Lo scrivere per l'infanzia diviene occasione preziosa grazie alla quale l'autore possa imparare a prendersi cura del proprio sé bambino a partire dall'ideazione di un personaggio di primo acchito soltanto immaginario. Dietro alle più improbabili maschere lo scrittore riconosce la presenza del proprio sé bambino, e così dà finalmente parola a quella piccola creatura che vive nella sua anima e che, per un motivo o per un altro, a suo tempo non era riuscita ad esprimere la sua straordinaria complessità. Narrando l'infanzia l'autore dei libri per bambini viene quindi in contatto con la propria interiorità, affondando passi in un territorio fino ad un istante prima ignoto⁸⁹.

L'arte della scrittura, un po' come tutte le forme d'arte, diventa un privilegiato *modo di conoscenza*⁹⁰. Tramite la pratica del racconto, di immaginazione oppure autobiografico, il soggetto si confronta con la propria sostanziale pluralità, impegnandosi in questo modo nei confronti della propria storicità e della costruzione del proprio sé interiore, sociale e culturale. Attraverso il romanzo di finzione – al pari del diario o addirittura in modo più autentico e meno autoreferenziale – emerge l'unicità dell'autore, il quale si rivela costituito sia dalla componente *esponibile* che da quella *narrabile*⁹¹. I romanzi per bambini, dunque, si presentano come “possibilità” – intesa in termini problematicisti – di intraprendere un percorso formativo ed autoformativo in modo tale che, usando parole di Demetrio, quella dell'alta letteratura per l'infanzia possa figurarsi non solo come esperienza conoscitiva nel senso più ampio del termine, ma come *percezione ontologica, estatica quasi*⁹².

Con i romanzi per bambini – che dietro alla metafora, definita da Paul Ricoeur come autentico linguaggio di rivelazione⁹³, si permettono di rappresentare non solo l'infanzia ma l'intera esistenza, le sue luci e le sue ombre – lettore e scrittore coltivano la propria *interiorità*⁹⁴ e al contempo si educano alla complessità della ragione, dell'affettività e della socialità⁹⁵. Nutrendo la propria anima di ontologiche domande e di cauti addomesticamenti il soggetto che scrive

⁸⁹ I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 4.

⁹⁰ Nel capitolo “L'arte come modo di conoscenza”, inserito nel volume *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra* (Armando, Roma, 1990) l'intellettuale J.S. Bruner affronta, passo passo, le differenze tra i due emisferi, soffermandosi su quello destro corrispondente alla *mano sinistra*, comunemente associata al creativo.

⁹¹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit., p. 51.

⁹² D. Demetrio “Il sogno antico di imparare ad apprendere da soli”, in I. Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Unicopli, Milano, 2003, p. 22.

⁹³ Cfr. P. Ricoeur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano, 2010.

⁹⁴ Cfr. D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, La Nuova Italia, Firenze, 2000.

⁹⁵ Per quanto concerne l'“educazione alla ragione” si confronti G.M. Bertin (*Educazione alla ragione*, cit.), per l'educazione all'affettività F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato (*L'educazione sentimentale*, Guerini Scientifica, Milano, 2014), mentre per quanto riguarda l'“educazione alla socialità” si confronti G.M. Bertin (*Educazione alla socialità*, cit.).

contribuisce ad arricchire la sua personalità. *Il poeta e lo storico* – e lo scrittore per bambini lo si può definire un po' l'uno e un po' l'altro per via della sua lievità di pensiero e linguistica e per via della sua premura nei confronti della dimensione temporale – *si rivolgono all'irripetibilità dell'unico*, dando però espressione anche alla dimensione dell'*universale* e del *generale*⁹⁶.

Con la pratica responsabile della scrittura si accede alla sfera privata dell'essere umano, ci si insinua tra le pieghe della sua spiritualità. È faticoso il cammino che conduce l'uomo verso la ricerca di sé, richiede una dose di *impegno resistente*⁹⁷ e sempre meno comune nell'attuale società tanto è problematica la questione del rapporto tra la *cultura morale complessiva e il suo fondamento economico e sociale*⁹⁸. Seguendo le riflessioni di filosofia dell'educazione di Duccio Demetrio, lo scrittore assume le caratteristiche di una vera e propria educazione interiore in grado di condurre lo scrittore lungo l'estenuante cammino di ricerca di significato riguardante il proprio essere e la propria storia, la quale storia diviene a sua volta capace di generare storie che a loro volta si pongono in uno stato di risonanza tra di loro⁹⁹.

Scrivendo libri sull'infanzia, età della vita che per i più svariati motivi tende alle volte ad essere *schiva*¹⁰⁰, nascosta sotto il tavolo, lo scrittore parla di infanzia e a lei si rivolge in quella che è la sua componente più essenziale ed autentica¹⁰¹. All'interno dei racconti l'interiorità assume i connotati di *luogo emozionale*¹⁰², nicchia dove ascoltare anche echi di infanzia, spazio sicuro nel quale scegliere quale strada intraprendere tra l'autenticità e l'inautenticità¹⁰³. In possesso di una consistente quantità problematicista di *responsabilità* e di *impegno*¹⁰⁴ lo scrittore, di romanzo in romanzo, sviluppa una lungimirante progettualità capace di predisporre le basi per un avvenire "possibile" e differente.

Lo scrittore per bambini, prendendo a prestito parole di Aidan Chambers, può essere inteso come una sorta di *lettore infinito*¹⁰⁵ che, per conoscersi, deve affidarsi al tempo paziente ed

⁹⁶ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit., p. 40.

⁹⁷ M. Contini (a cura di), *Tra impegno e utopia. Ricordando Giovanni M. Bertin*, Clueb, Bologna, 2005.

⁹⁸ Nel capitolo "Orizzonti frantumati" inserito nella quarta sezione "La voce della natura" (C. Taylor, *Le radici dell'io*, cit., p. 382) l'autore mette in rilievo lo scarto esistente tra orizzonti valoriali e realtà sociale.

⁹⁹ D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, cit., p. 7.

¹⁰⁰ Crf. D. Demetrio, *La vita schiva. Il sentimento e la virtù della timidezza*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.

¹⁰¹ D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, cit., p. 87. Nel paragrafo "Solitudine e moltitudine: nascondigli" l'autore definisce l'interiorità un'esperienza solitaria che rifugge la folla; pertanto, il solitario si infastidisce se circondato dalla gente. Ciò nonostante, la solitudine di chi conduce una vita interiore può sfociare in un disperato isolamento.

¹⁰² Nel capitolo "La seconda via. La meditazione affettiva" (*Ivi*, p. 233-243), Demetrio definisce la componente dell'interiorità come *luogo emozionale*. Sono tre le vie per l'automeditazione: la meditazione immaginativa, la meditazione affettiva e quella autobiografica.

¹⁰³ A. Erbetta, "Autentico/Inautentico. La scrittura di sé come infinito intrattenimento", in I. Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, cit., p. 58.

¹⁰⁴ Crf. A. Genovese, M. Contini, *Impegno e conflitto*, cit.

¹⁰⁵ Crf. A. Chambers, *Il lettore infinito. Educare alla lettura tra ragioni ed emozioni*, Equilibri, Modena, 2015.

incalzante della narrazione. Nei libri per bambini tra realtà ed immaginazione, tra la vita e il testo viene a crearsi una certa sovrapposizione.

*There is also a distinction made between the desire for objectivity in autobiography and the emotional dimension which is at the centre of much fiction*¹⁰⁶.

E mentre le pagine dei diari esprimono espressamente la propria interiorità quelle della *fiction*, della letteratura dell'immaginazione nascondono tracce impercettibili di sé. Alle volte, seguendo Roland Barthes, per scoprire chi è lo scrittore è inevitabile assistere a *the Death of the Author*¹⁰⁷. Il processo di sdoppiamento al quale viene sottoposto lo scrittore attraverso la scrittura diaristica ed autobiografica, induce chi scrive ad allontanarsi dal *senso dell'esserci*¹⁰⁸, portandolo lontano da quella che la propria più autentica immagine di sé di cui invece il personaggio di finzione di fa massima espressione. I romanzi per l'infanzia – sulla base della prospettiva problematicista scelta per interpretarli – con il loro tipico “guardare oltre” inducono bambino ed adulto a proiettarsi in un mondo alternativo, diverso, *inattuale*¹⁰⁹ ma alquanto significativo ed opportuno per decifrare il reale. Attraverso immagini metaforiche e riflessioni pedagogiche e filosofiche presenti nei libri per bambini il soggetto, che sia l'autore o che sia il lettore, viene invitato ad allargare lo sguardo. La letteratura per l'infanzia induce quindi lo scrittore ad attraversare il confine della propria identità di adulto, spingendolo a riconoscere nel personaggio bambino il riflesso della sua ombra, invisibile ma costante presenza la cui voce emerge tra le pagine dei romanzi.

3.1 I “classici” per l'infanzia: *pedagogia dei luoghi che scompaiono e conducono lontano*¹¹⁰

[...] dunque, quando ricordo la memoria, proprio la memoria è in sé presente a se stessa; allorché invece ricordo l'oblio, sono presenti e la memoria e l'oblio: la memoria con cui ricordo; l'oblio, che ricordo.

Agostino, *Le confessioni*

¹⁰⁶ J. Hodgson, *The search for the Self*, cit., p. 27.

¹⁰⁷ P. Hees, “The death of the subject” (cap. 14) in P. Hees, *Writing the Self*, cit., pp. 214-218.

¹⁰⁸ D. Demetrio, in “Protetti dalle nostre parole. La narrazione come cura interiore”, in AA.VV., *Il libro della cura di sé, degli altri, del mondo*, cit., p. 73.

¹⁰⁹ Cf. G.M. Bertin, *Nietzsche. L'inattuale idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

¹¹⁰ Cf. M. Fabbri, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, Clueb, Bologna, 2003. In questo volume l'autore si sofferma sui delicati concetti di amore e di morte come categorie universali – aventi in comune la tensione verso il lontano – che caratterizzano l'esistenza di ciascuno. *Sponde*, dunque, come quei luoghi fisici e metaforici ai quali si approda e dai quali far ripartire le esperienze in direzione di progettualità esistenziale.

Ne *L'isola del tempo perso* Silvana Gandolfi – delicatissima scrittrice contemporanea i cui romanzi, come ad esempio *Aldabra*, si potrebbero definire dei “classici del futuro” per via della loro straordinaria capacità poetica di accostare l’infanzia ai grandi temi dell’esistenza¹¹¹ – narra di due amiche, Giulia e Arianna, che durante una gita scolastica in una miniera si trovano d’improvviso su un’isola. Durante il loro viaggio iniziatico le compagne incontrano abitanti “strani”, i quali sono soliti “sprecare” tempo, come intenderebbero gli umani, impiegarlo in mansioni inutili. Una volta rientrate sulla terra, è inevitabile la domanda: il tempo sull’isola è stato vissuto dalle protagoniste o soltanto immaginato, sognato, auspicato? Il parallelo con *Alice* di Carroll¹¹² non può che essere immediato.

Pur non essendo consapevole lo scrittore per bambini avvia un processo di ricostruzione, nell’atto di inventare storie è come se in realtà prendesse appunti su un taccuino lasciando indelebile impronta della propria anima. Raccontando storie ai bambini l’autore riapre un antico *cassetto segreto*¹¹³, lo mette per bene in ordine, ormai non vuole trascorrere altro tempo in balia dell’oblio. Così la memoria “getta un ponte” che collega il passato al futuro mettendo in moto un procedimento di *integrazione di sé*¹¹⁴. Attraverso il romanzo colui che scrive per l’infanzia lascia un’*impronta* della propria di infanzia che – dice Paul Ricoeur – continua ad essere presente lungo il sentiero tutto in salita del costruirsi: la *presenza dell’assente* è come un’ombra che non si stanca mai di stare al fianco dell’uomo¹¹⁵. Nel corso delle sue speculazioni filosofiche, Sant’Agostino scrive:

sono tutte azioni che compio interiormente nell’enorme palazzo della mia memoria. Là dispongo di cielo e terra e mare e insieme a tutte le sensazioni che potei avere da essi, tranne quelle dimenticate. Continua: là incontro anche me stesso e mi ricordo negli atti che ho compiuto, nel tempo e nel luogo in cui li ho compiuti, e nei sentimenti che ebbi compendoli. Là stanno tutte le cose di cui serbo il ricordo, sperimentate di persona o udite dagli altri¹¹⁶. [...] da dove, dunque, e per dove entrarono queste cose nella mia memoria?¹¹⁷

E ancora, commenta Jean Guéhenno a proposito de *Le confessioni* di Rousseau e dell’atto del ricordare:

¹¹¹ Crf. S. Gandolfi, *L'isola del tempo perso*, Salani Editore, Milano, 1997. Tra i suoi romanzi ne ricordiamo alcuni tra cui: *Pasta di drago* (1993, Salani, Milano), *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare* (2001, Salani, Milano), *Io dentro gli spari* (2010, Salani, Milano).

¹¹² Crf. L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit.

¹¹³ Crf. M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2005.

¹¹⁴ S. Nanni, *Il privato è politico. Narrazione autobiografica e formazione*, cit., pp. 58-59 (“Il rapporto tra memoria e identità”).

¹¹⁵ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna, 2004, p. 12.

¹¹⁶ Agostino, *Le Confessioni*, cit., p. 203.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 205.

*la nostra memoria è un grandissimo pittore che ingrandisce i lineamenti o li sfuma a seconda che le conviene, e che tende a comporre un ritratto di noi stessi che possiamo contemplare con piacere. Così, ogni giorno, ci possiamo spingere un po' più oltre, "senza disgusto" e persino con piacere, in compagnia di noi stessi*¹¹⁸.

Attraverso l'uso del personaggio bambino lo scrittore viene a conoscenza della propria interiorità accorgendosi che in fondo alla sua anima da molto, molto tempo si era accoccolato un bambino. Scambiando pensieri con il poetico "fanciullino" l'autore risveglia passati ricordi riaccendendo incredibili sensazioni di cui solo il corpo pareva custodire memoria. Dice Cambi: *l'intreccio inquieto e non lineare tra memoria, tempo e senso genera un groviglio dirompente di connessioni e quindi, a un congegno dismorfico, disseminativo*¹¹⁹. Succede quindi così con i ricordi, che lo scrittore *li allontana riavvicinandoli*¹²⁰. Il proprio passato è troppo prezioso per sottoporlo alla dimenticanza dell'oblio¹²¹, per questo è necessario tramandarlo ad altri, tramutare il proprio racconto in una storia dal valore intramontabile. Nei grandi romanzi per l'infanzia si scorge quel *fascino dell'assenza di tempo*¹²², quella bellezza dai tratti universali che solo i "classici" sanno conservare. Per quanto possa sembrare strano l'oblio svolge in realtà una funzione fondamentale per l'equilibrio umano, rivestendo una *funzione di integrazione rispetto al passato*¹²³. È da un'apparente ed effimera dimenticanza che lo scrittore può scrivere per l'infanzia ed impossessarsi della propria infanzia ritenuta ormai andata.

Per saper ricordare è necessario *saper dimenticare*¹²⁴. L'oblio, per quanto profondo e primordiale, non rappresenta la sepoltura di una vita intera, bensì la sua rinascita sotto altra sembianza come ad esempio quella del romanzo per l'infanzia al cui interno vi è l'intento, seppur inconsapevole, di trasformare la memoria in una *memoria felice*¹²⁵. *La storia* – che sia quella dei popoli, che sia biografica od autobiografica – può essere *farmaco* oppure *veleno*, rimedio contro la tragicità oppure ultimo respiro¹²⁶. La dimenticanza, col suo farsi *perdono*, si riscatta nelle pagine del racconto, la cui storia, se necessario, sarebbe capace di *farci dimenticare le cose che non*

¹¹⁸ J. J. Rousseau, *Le confessioni*, cit., p. XI.

¹¹⁹ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 20.

¹²⁰ D. Demetrio, "Protetti dalle nostre parole. La narrazione come cura interiore", in AA.VV., *Il libro della cura di sé, degli altri, del mondo*, cit., p. 73.

¹²¹ Crf. il capitolo "Oblio e inconscio", in J.Y. Tadié, M. Tadié, *Il senso della memoria*, Edizioni Dedalo, 2000, pp. 197-230.

¹²² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 15.

¹²³ S. Nanni, *Il privato è politico. Narrazione autobiografica e formazione*, cit., p. 60.

¹²⁴ S. Natoli, *Il saper dimenticare, il dover ricordare*, in I. Gamelli, *Il prisma autobiografico. Riflessioni interdisciplinari del racconto di sé*, cit., pp. 41-49.

¹²⁵ P. Ricoeur, *L'oblio, il tempo, la storia*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 49 (Crf, capitolo "Memoria e immaginazione" all'interno della prima parte "Della memoria e della reminiscenza").

¹²⁶ *Ivi*, parte seconda "Storia. Epistemologia", Preludio "La storia: farmaco o veleno", pp. 199-204.

riusciamo a dimenticare¹²⁷. In conclusione al saggio *La memoria, la storia, l'oblio* Ricoeur scrive: *l'oblio di riserva è tanto forte quanto l'oblio di cancellazione*¹²⁸.

La memoria è preziosa, è un dono che ci viene fatto dal cuore, è *ciò che c'è di più nostro, è intimità che non potrà mai del tutto essere detta o trascritta*¹²⁹. Continua Demetrio: *il tramonto della memoria sarebbe la fine di ogni pedagogia, del bisogno antropologico e di essere raccolti e reinterpretati, rivissuti e reincarnati da chi ci sopravvive*¹³⁰. Il lettore in generale e nello specifico quello di libri per bambini durante la lettura assiste al fenomeno conosciuto come *retropatia*, quella condizione di immedesimazione affettiva verso la propria vita passata e quella degli altri¹³¹. La cosiddetta “poetica dell’ombra” si serve dello sguardo retrospettivo della malinconia dell’essere-stati e del non-essere-più, lasciando orme del proprio passaggio su questa terra¹³². Prima, però, allo scrittore serve prendere le distanze dal tempo per poterselo riprendere, gli serve un periodo di riposo in cui il “fanciullino” gli lascia il suo spazio riflessivo. Una volta che si sente pronto lo scrittore si mette in ascolto della propria voce profonda ed è da qui che il *ricordo* diviene *progettuale*¹³³, progetto di vita, storia, romanzo per bambini.

3.2 Chi è che scrive per i bambini?

*Autobiography and fiction complement each other
in that both are capable of demonstrating the “vital imagination of art”,
the one as participant in life, the other as a spectator.*

John Hodgson, *The search for the self*

Dunque chi è davvero l’autore, chi c’è dietro a colui che scrive avendo come destinatario un pubblico così complesso come può essere quello dei bambini? Mai come nella letteratura per l’infanzia il primo contatto tra autore e lettore avviene fuori dal testo in uno spazio di soglia non definito come quello intangibile dell’anima. All’ombra delle pagine dei libri per bambini avviene

¹²⁷ S. Natoli, *Il saper dimenticare, il dover ricordare*, in I. Gamelli, *Il prisma autobiografico. Riflessioni interdisciplinari del racconto di sé*, cit., p. 43.

¹²⁸ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 717 (Cfr. Epilogo “Il perdono difficile”).

¹²⁹ D. Demetrio, *Pedagogia della memoria: per se stessi con gli altri*, Meltemi “Cura di sé”, Milano, 1998, p. 7.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ivi*, p. 9.

¹³³ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit., p. 76.

l'incontro dall'importanza pedagogica tra autore e personaggio¹³⁴. Queste due figure letterarie possiedono un'altra cosa in comune, la ricerca più o meno inconscia del *piacere*¹³⁵, della felicità dell'esistere. Secondo Pizzorusso, tra il soggetto-autore ed il soggetto-personaggio non si viene ad instaurare una relazione di identità, ma quella che lo studioso riconosce essere *una tensione verso l'identificazione di qualche cosa* – di organico e unitario – *a cui si dà il nome di «persona»*¹³⁶.

È come se dietro ai romanzi, specie se intrisi di dirompente “autenticità” come nel caso dei “classici” della letteratura per l'infanzia, ci fosse una spinta ignota e altamente sovversiva, quella dello scrittore dal cuore bambino, capace di dare vita alle pagine.

*We feel that we were this someone in the past and will remain the same someone in the future. We have changed, of course, and will continue to change, but there is something that seems constant through it all. We call this our “I”, our personal identity, our self*¹³⁷.

Lo scrittore, nello specifico quello per l'infanzia, si trova in una condizione che Demetrio nomina di *bilocazione cognitiva*¹³⁸ che lo porta a doversi in continuazione destreggiare tra la posizione dello scrittore e quella del bambino che da sempre abita la sua anima. In questo modo l'adulto che scrive si trova ad interpretare i panni una volta del bambino, una volta dell'autore e una volta del personaggio. Rimanendo del tutto affascinato dalla propria immagine riflessa sul testo, di romanzo in romanzo lo scrittore è spinto a saperne di più sul proprio “fanciullino” e su quelle che per anni sono rimaste parole taciute. Tramite il distacco emotivo che il libro interpone tra autore e personaggio, a differenza di chi scrive autobiografie colui che si accinge allo scrittura dei romanzi non rischia di cadere *nel tentativo di reinvenzione, di autogiustificazione*¹³⁹ tantomeno ha intenzione di farlo. La persona che scrive avendo in mente l'infanzia si affida alla sua immaginazione facendo della finzione lo strumento privilegiato per esprimere il suo mondo interiore. Come accade al narratore autobiografo, anche per l'adulto che narra storie per bambini e sui bambini – in particolare storie che hanno a che fare col proprio “fanciullino” – le dimensioni dell'io-tu, del qui-allora, di dentro-fuori si pongono sullo stesso piano¹⁴⁰. Inventando storie per bambini l'autore intraprende un percorso sapienziale al pari di colui che scrive giorno per giorno un diario, con la differenza che

¹³⁴ Sulla pedagogicità dell'incontro si confronti M. Fabbri, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, cit., p. 18.

¹³⁵ A. Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, cit., p. 101.

¹³⁶ *Ivi*, p. 190.

¹³⁷ P. Hees, *The search of the Self*, cit., p. 1.

¹³⁸ D. Demetrio, L. Formenti, “La ricerca autobiografica in educazione: dalla teoria alla didattica”, in D. Demetrio (a cura di), *Per una didattica dell'intelligenza. Il metodo autobiografico nello sviluppo cognitivo*, FrancoAngeli, Milano, 1995, p. 20.

¹³⁹ S. Natoli, “Il saper dimenticare, il dover ricordare”, in I. Gamelli, *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Unicopli, Milano, 2003, p. 49.

¹⁴⁰ D. Demetrio, L. Formenti, “La ricerca autobiografica in educazione: dalla teoria alla didattica”, in D. Demetrio (a cura di), *Per una didattica dell'intelligenza. Il metodo autobiografico nello sviluppo cognitivo*, cit., p. 23.

durante l'ideazione del romanzo la creatività e l'immaginazione sono libere di fluire e le uniche a guidare il processo del pensiero. Contrariamente a ciò che si può credere, è nel corso della scrittura del diario che il soggetto rischia maggiormente di andare incontro ad uno stato di separazione interiore rispetto allo scrivere pagine di finzione. Ecco perché il più delle volte chi racconta per bambini lo fa attraverso metafore, piena espressione di un riflettere e di un sentire profondo, simbolico, spesso indicibile a parole: una volta trasformato in personaggio ed una volta *transitato oltre*¹⁴¹ è lì che l'autore raggiunge il *senso pieno dell'esserci*¹⁴².

3.2.1 In lontananza si ode un fanciullino

*Il mondo infantile di ieri non è scomparso, ma sta ancora lì,
con i suoi non detti, che aspettano il nostro ascolto.*

E. Becchi, *I bambini nella storia*

L'infanzia – quella del lettore o quella del “fanciullino” – in una condizione di pensosa solitudine si sente al sicuro. In compagnia di se stessa e della propria spiritualità, l'età piccola si rigenera. Per l'infanzia solitaria svariati sono quelli che Demetrio chiama *i sensi del silenzio*, occasioni di introspezione in cui *la solitudine si fa dimora* e trova un luogo in cui potersi riconoscere e sentirsi a casa, accolta¹⁴³. Un po' è come se la solitudine appartenesse alla condizione infantile, la attraversasse, la costituisse. *La solitudine* – dice Giorgia Grilli – risulta essere *l'unica condizione perché l'infanzia viva la propria malinconia, la propria indisturbata autenticità*¹⁴⁴.

Dunque, il nesso tra malinconia riflessiva e progettualità pare essere tenace per quanto riguarda l'infanzia e quindi anche per lo scrittore che si occupa di lei. E questo tipo di *solitudine implica che l'uomo sia un universo unico, estraneo, quasi incomunicabile*, è quella che la filosofa Zambrano definisce *solitudine metafisica sussistente*, quella tipicamente appartenente all'essere¹⁴⁵.

E ancora:

¹⁴¹ M.G. Bertin, M. Contini, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando, Roma, 2004, p. 14.

¹⁴² D. Demetrio, “Protetti dalle nostre parole. La narrazione come cura interiore”, in AA.VV., *Il libro della cura di sé, degli altri, del mondo*, Rosenberg&Sellier, Torino, 1999, p. 73.

¹⁴³ Crf. D. Demetrio, *I sensi del silenzio: quando la solitudine si fa dimora*, Mimesis, Milano, 2012.

¹⁴⁴ G. Grilli, “L'infanzia malinconica”, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Hamelin Associazione Culturale, Bologna, 2001, p. 98. Nel presente volume gli autori – tra cui Varrà, Faeti, Beseghi, Bernardi, Grilli, Antoniazzi – illustrano le diverse metafore letterarie d'infanzia – come l'infanzia rosa, l'infanzia malinconica, l'infanzia ribelle – le quali simboleggiano la categoria-bambina nelle sue spiccate qualità.

¹⁴⁵ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, cit., p. 80.

*la solitudine è, deve essere, l'esistenza stessa dell'uomo, rimasta senza cammino*¹⁴⁶.

Dalla solitudine pensierosa di cui lo scrittore si nutre scaturisce un'originalità che alimenta nel soggetto sia uno stato di inquietudine, tipico di colui che si pone infinite domande, sia una condizione di quiete propria di uno *spazio interiore sufficiente a contenere un mondo troppo pieno di impronte e presentimenti di realtà senza nome*¹⁴⁷. Lo stato di solitudine e alle volte di "orfanezza" – dei quale ci si occuperà più avanti attraverso la rilettura di alcuni "classici" per l'infanzia scelti in questa sede – in cui alle volte si ritrova l'essere umano in realtà conserva il germe della rinascita, donando a colui che scrive una forte capacità di *sentirsi creatore*¹⁴⁸ della propria esistenza. Avendo a cuore la dimensione dell'autenticità e dell'apertura, l'infanzia interiore dell'autore si sveste di vecchi condizionamenti che per anni l'hanno lasciata in silenzio, finalmente pronta a rivelarsi sulla scena letteraria per quella che è. L'infanzia, prendendo in prestito parole del critico letterario Blanchot, più di altre età della vita adotta lo sguardo della solitudine, ovvero quella capacità di scorgere l'incessante e l'interminabile per cui la cecità diviene un vedere – diviene un particolare "sentire" che i grandi scrittori per l'infanzia traspongono sulle pagine del romanzo – inteso come *impossibilità di non vedere [...]*¹⁴⁹.

Il pensoso scrittore di storie immaginarie chiuso nella propria stanza in compagnia di empatici bambini¹⁵⁰ sviluppa una particolare *arte del silenzio e dello sguardo*¹⁵¹. Usato di frequente come sfondo dei romanzi per l'infanzia, lo scenario domestico, fatto di famiglia, di cose, di ricordi¹⁵², diviene pedagogico spazio dove poter riassaporare e poi sviluppare la coscienza di un sé bambino che si credeva assopito. A proposito di queste riflessioni Gamelli scrive: *la pratica di scrittura è sì voce, ma anche ritmo, perfino silenzio; è collocazione di sé nello spazio e nel tempo*¹⁵³, in quello spazio narrativo in cui il tempo è quello attento della cura e della responsabilità.

Tra le pareti della propria cameretta l'infanzia si ascolta e intuisce se è il caso di rimanere ancora in silenzio, talmente lunga nei secoli è la sua paziente storia di mancanza di parole. Una volta compreso il momento di farsi sentire, da un precedente stato di solitudine l'infanzia recupera la forza per emergere dagli abissi della storia e dall'interiorità dello scrittore per lasciare traccia

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁴⁷ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, cit., p. 23 (Introd. Di C. Ferrucci).

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 18.

¹⁵⁰ Crf. A. Antoniazzi, A. Gasparini, *Nella stanza dei bambini tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Clueb, Bologna, 2009.

¹⁵¹ D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, cit., pp. 250-253.

¹⁵² L. Cantatore, "La casa nella letteratura per l'infanzia: un labirinto di storie, storia e sentimenti", in F- Borruso, L. Cantatore, C. Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*, Guerini Scientifica, Milano, 2014, pp. 65-87.

¹⁵³ I. Gamelli, "Non solo un genere letterario", in I. Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Unicopli, Milano, 2003, p. 15.

della sua esistenza all'interno dei romanzi. Per quanto gli abbracci della casa possano anche essere sfuggenti, non sempre accoglienti come quando, ricorda Cantatore, la *povertà aveva fatto da collante*¹⁵⁴ – la creatura piccola sa proteggersi da sola, dando prova al grande scrittore delle sue potenzialità. *La storia tenta di zittire le case*¹⁵⁵, lo fa da sempre, portatrici quali sono di incestuosi segreti e sorde violenze, ma poi la letteratura per l'infanzia, a partire dai suoi “classici” esempi di ribellione e resistenza, riesce a ridare voce all'indicibile.

I bambini non possono più tacere e dopo secoli e secoli di silenzio la loro voce sommessa esordisce con inaudita potenza. Dopo anni il Puer che abita l'anima dello scrittore risale l'ignoto e riesce a venire in superficie e, un gradino dopo l'altro, compare sulle pagine del romanzo. Come scrive John Hodgson:

[...] *an increasing compulsion for writers to try to recapture the state and the essence of childhood as a means of inspecting how the world seemed when it was more settled and their individual lives were 'easy under the bough'*¹⁵⁶.

L'infanzia, condizione della vita aperta e talvolta molto distante dalla realtà adulta, sollecita lo scrittore ad accogliere le ambivalenze intrinseche alla vita, lo aiuta a patteggiare con loro attraverso una fedele complicità. Come raffigurati nei romanzi scritti apposta per lei, l'infanzia è anche quella condizione della vita capace di diventare amica del serpente e di accogliere, più di altri individui ed in modo simile alla sapiente figura dell'anziano, la morte e le assurdità della vita, come dimostra ad esempio lo scrittore olandese Kuijer che ritrae questo con magistrale delicatezza ne *Il libro di tutte le cose*¹⁵⁷. *L'infanzia*, scrive Grilli, *è sempre sospesa tra la prospettiva adulta e la non rassegnazione*¹⁵⁸, riflessione che può andare a sostegno dell'ipotesi che tra scrittore adulto e “fanciullino”, così come tra autore e lettore vi sia un legame invisibile come altrettanto invischiante e duraturo.

3.2.1 Radici strappate. Servono parole per ricucire profonde ferite

*Sì, tutta la vita, ed anche la storia sembravano aspettarla.
Ora le avrebbero dato tempo. Doveva accettarlo. “Sì, sto qui”.*

M. Zambrano, *Sentimenti per un'autobiografia*

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 78.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp.79-86.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Lo scrittore olandese G. Kuijer ne *Il libro di tutte le cose* (Salani Editore, Milano, 2009), ma anche nei suoi altri romanzi come ad esempio *Per sempre insieme, Amen* (Feltrinelli Kids, Milano, 2012) dimostra, con coraggio e “sensibilità infantile”, la forza dell'infanzia di farcela nonostante tutto.

¹⁵⁸ G. Grilli, “L'infanzia malinconica”, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit, p. 95. Nel presente volume gli autori – tra cui Varrà, Faeti, Beseghi, Bernardi, Grilli, Antoniazzi – illustrano le diverse metafore letterarie d'infanzia – come l'infanzia rosa, l'infanzia malinconica, l'infanzia ribelle – le quali simboleggiano la categoria-bambina nelle sue spiccate qualità.

Molte sono le zone di opacità che si scorgono nei meandri dell'interiorità dell'individuo, molte sono le zone in ombra, le parole non dette, le speranze rimosse, grande è il timore nei confronti della parola¹⁵⁹. Alle volte persino lo scrittore è frenato da qualcosa di enigmatico che risulta difficile da decifrare, spesso nell'oscurità dell'anima alloggiano figure fantasmatiche con cui non credeva di convivere. Spesso lo scrittore per bambini s'imbatte in *particularly significant others*¹⁶⁰ – come possono essere alcuni “strappi”, mancanze e situazioni disagiate risalenti ai primi momenti della vita – che rischiano sin da subito di immettere l'esistenza su una strada alquanto faticosa. Talvolta il soggetto affida le proprie inquietudini alla scrittura sotto forma di pagine di diario o sotto forma di romanzo, andando alla ricerca di parole che curano¹⁶¹. È soprattutto nel territorio della narrazione per l'infanzia che risulta quasi impossibile non trovare indizi, anche se a volte impercettibili, sul primo rapporto che il bambino sperimenta con l'età adulta e nello specifico con la madre, motivo per cui *mother love is often idealized in autobiography*¹⁶². Il raccontare, con il suo potenziale valore terapeutico, una parola dopo l'altra accompagna i timori dell'anima, donandole un tempo fatto di silenzi e di indecifrabili attese capaci di ricucire antiche ferite: come dice Demozzi, *lo scrivere del passato, per esempio, riconduce sempre ad una dimensione progettuale*¹⁶³.

Spesso il “fanciullino” che risiede nel profondo dell'adulto scrittore è stato un bambino a cui è stato dato poco amore e che cerca di recuperare fiducia di sé manifestandosi tra le pagine del diario o di un romanzo di invenzione con nuova vitalità. In maniera anche più forte di ciò che accade durante il narrare espressamente di sé *the inexorable shaping forces of early childhood determine the quality of future life and livelihood*¹⁶⁴. Pare esserci una sorta di motivazione simile che accomuna coloro che si ritrovano a scrivere pagine dal carattere più o meno intimistico, tra le pagine dei romanzi si scova una comune capacità degli scrittori per bambini di essere “resilienti” come l'infanzia di cui narrano le storie. I “classici” autori di libri per bambini in alcuni casi sembrano essere in possesso di un medesimo vissuto, talmente simile è l'idea che conservano e che raffigurano dell'infanzia. Simili sono anche le metafore letterarie – come quella del viaggio, quella del volo, della solitudine, della monelleria, dell'orfanezza – di cui specialmente la grande letteratura

¹⁵⁹ Crf. M. Bernardi, “La parola temuta. Declino della narrazione orale e spie di disalleanza nella relazione educativa”, in M. Contini (a cura di), *Dis-alleanze nei contesti educativi*, Carocci, Roma, 2012, pp. 137-148.

¹⁶⁰ J. Hodgson, *The search for the Self: Childhood in Autobiography and Fiction since 1940*, cit., pp. 35-60.

¹⁶¹ Crf. “La memoria ferita e la storia”, in P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna, 2004, pp. 71-97.

¹⁶² P. Hees, *Writing the Self*, cit., p. 45.

¹⁶³ S. Demozzi, “Scrivere il pensiero. Narrare di sé tra etica e riflessività”, in M. Contini, S. Demozzi, M. Fabbri, A. Tolomelli (a cura di), *Deontologia pedagogica. Riflessività e pratiche di resistenza*, FrancoAngeli, Milano, 2014, pp. 83-114.

¹⁶⁴ J. Hodgson, *The search for the Self: Childhood in Autobiography and Fiction since 1940*, cit., p. 79.

per l'infanzia si serve. Pur privi di una precisa intenzionalità nel voler ricucire certi strappi l'atto dello scrivere finisce col prendersi cura di coloro che lo praticano.

L'individuo che per un certo motivo è dovuto crescere troppo in fretta, come nel caso di alcuni scrittori per bambini, ha conservato l'infanzia al sicuro della propria anima in attesa, un giorno, di trovare il giusto luogo nel quale poterle ridare finalmente vita. Partendo, e pur non sapendolo, dalla propria storia, scrivendo una storia dalle sembianze immaginarie, guardando indietro, con fatica e adottando uno sguardo aperto ad un possibile utopico ma non irrealizzabile, lo scrittore sancisce un patto con la propria infanzia, avviando un legame che durerà per l'eternità. Così, in linea con le riflessioni di Demetrio, il romanzo mette in luce quello che prima era un invisibile accoppiamento, contribuendo al formarsi di una *psicostoria*¹⁶⁵, di un racconto di finzione, in cui l'autore ed il bambino lettore possano evolvere nel loro percorso sapienziale ed attraverso il quale la storia dell'umanità possa fare, anche se quasi impercettibile, un passo in avanti.

Nello spazio metaforico del romanzo l'autore si trasforma nel personaggio, e il personaggio, tramite uno pseudonimo, risveglia quel primissimo periodo di vita dell'autore che si credeva ormai scomparso. Scrivere per l'infanzia diviene quindi, secondo la lente metodologica del problematicismo, "possibilità" per tornare a crescere, fervida occasione per intraprendere un percorso formativo interrotto o mai portato a compimento. Tramite la finzione lo scrittore per bambini rimette indirettamente mano alla propria esistenza, la inventa, la ricostruisce, le dà un'altra opportunità gettando le basi di una storia che, come succede nei "classici" per l'infanzia, possa divenire storico ed esemplare patrimonio per un'umanità ogni giorno più fragile. Accogliendo il pensiero di Cambi, il quale riconosce la problematicità insita all'uomo adulto e all'infanzia,

*Il soggetto che emerge è sì un individuo, ma fragile e problematico, responsabile anche, ma in forma anch'essa problematica, poiché si sa trapassato dalle forze della Storia, della Tradizione, della Società, che ne spiazzano l'autonomia e la trasparenza*¹⁶⁶.

4. Sulla soglia: romanzi tra realtà e finzione

Scriva la filosofa spagnola Zambrano: *la storia, per essere completa, totalmente e veramente umana, dovrà discendere dai luoghi più segreti dell'essere*¹⁶⁷, dai quei luoghi insidiosi ed oscuri come l'infanzia. Nel saggio *Bambini per sempre*¹⁶⁸ Alison Lurie riflette sul confine che separa

¹⁶⁵ D. Demetrio, L. Formenti, "La ricerca autobiografica in educazione", in D. Demetrio (a cura di), *Per una didattica dell'intelligenza. Il metodo autobiografico nello sviluppo cognitivo*, FrancoAngeli, Milano, 1995, p. 18.

¹⁶⁶ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 92.

¹⁶⁷ M. Zambrano, *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, cit., p. 62.

¹⁶⁸ Crf. A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Mondadori, 2005.

l'infanzia dall'età adulta, lontananza di sguardo messa bene in evidenza anche all'interno dei "classici" della letteratura per l'infanzia. Alle volte al bambino non basta che la realtà sia solamente *sopportabile*¹⁶⁹, motivo per cui numerose sono le volte, nella realtà e nella finzione, in cui si mette in cerca del sublime e del poetico, superando i confini del determinato per andare a scovare un'altra "possibilità" che possa dare un senso al suo vivere.

La poesia accomuna molti tra gli autori di libri per bambini – tra i pochi individui capaci di conservare quel sapore d'infanzia che era tanto caro a Proust nell'atto di addentare una madeline¹⁷⁰. In alcuni casi a conservare un animo poetico e lieve sono adulti che conservano un particolare attaccamento al periodo dell'infanzia, come ad esempio gli scrittori di storie per bambini. In alcuni casi è anche in seguito a certe mancanze che adulti dall'eccezionale talento artistico sono divenuti tra i migliori autori per l'infanzia, trasponendo sulle pagine del romanzo quella nostalgica sensibilità capace di porli in sintonia con l'età "piccola". Stanco di essere lasciato senza compagnia il "fanciullino" va in cerca di un interlocutore e libera sulle pagine del romanzo la propria essenza bambina, voce interiore che, dice Delgado¹⁷¹, per troppi secoli era rimasta senza parole.

Tra scrittore e lettore la fiducia si rinsalda riga dopo riga, tramite il libro il loro legame viene sancito da un *patto* sacro, citando il titolo di un importante saggio di Lejeune¹⁷². Per motivi spesso segreti ed indecifrabili persino allo scrittore stesso, l'autore di racconti per bambini indossa la maschera del personaggio grazie alla quale trova la forza di potersi raccontare. *Da muta, invisibile e sconosciuta*¹⁷³ quale è stata per numerosi secoli, l'infanzia trova un modo per comunicare, si fa tangibile, si fa riconoscere. Come evidenzia la storica dell'educazione Egle Becchi, le autobiografie d'infanzia sono di certo importanti documenti storico-letterari, ma soprattutto sono importanti testimonianze di quella tipicità dei bambini, di quella loro autenticità che altrimenti avrebbe rischiato di incontro ad un processo di dimenticanza da parte del soggetto adulto¹⁷⁴.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 127-139.

¹⁷⁰ M. Proust, nel capolavoro *Alla ricerca del tempo perduto* pubblicato tra il 1913 ed il 1927, si pone sull'onda dell'esistenzialismo filosofico cercando anch'egli di definire, di gestire e di trattenere il concetto di "tempo", quello vissuto e poi perduto, tramite la narrazione di memorie. Tra i più noti episodi autobiografici vi è quello della madeline ne *Dalla parte di Swann*, primo di sette libri: nel momento in cui addenta il dolce, Proust torna immediatamente – attraverso la "memoria involontaria" che fa uso delle sensazioni – a quell'istante preciso della sua infanzia a casa della zia malata.

¹⁷¹ B. Delgado, *Storia dell'infanzia*, Edizioni Dedalo, Bari, 2002, pp. 42-44. Nel capitolo "Il bambino nella Grecia arcaica e classica" (pp. 41-58), l'autore descrive il bambino e le bambine dell'epoca come creature private della propria infanzia (cosa che poi andrà avanti, come detto sopra, fino alla fine dell'800) poiché *considerata inutile e senza valore* (p. 41). I cittadini erano nelle mani dello Stato e l'infanzia era quella che ne subiva di più le conseguenze, in quanto deprivata dalla nascita di affetto e contenimento. Persino nel periodo romano i bambini erano altrettanto sfortunati: se andava bene le divinità li custodivano, altrimenti divenivano schiavi dei potenti, o ancora peggio uccisi.

¹⁷² Crf. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit.

¹⁷³ S. Demozzi, "«Muta, invisibile e sconosciuta»: l'infanzia nella storia tra «alterità» e diritti", in S. Demozzi, *L'infanzia "inattuale"*. *Perché le bambine e i bambini hanno diritto al rispetto*, cit., pp. 49-70.

¹⁷⁴ E. Becchi, "Scritture bambine, letture adulte", in E. Becchi, D. Julia, *Storia dell'infanzia. 2. Dal Settecento a oggi*, cit., p. 431.

Non solo con il genere dell'autobiografia ma è anche tramite le pagine più alte della letteratura per l'infanzia che si parla di vita e lo scrittore lo fa a partire da quella che è – citando il volume di Buonaventura Delgado – la propria *storia dell'infanzia*¹⁷⁵. Lo scrittore per bambini attinge alla mentalità dubitativa del problematicismo pedagogico, trovandosi senza troppe sorprese davanti al fatto che, soprattutto nell'epoca di oggi, *il sistema non mantiene le promesse*¹⁷⁶. In maniera silenziosa e al riparo da occhi indiscreti l'autore si crea un proprio mondo utopico nel quale varcare senza reticenze le porte dell'impossibilità. Simili tra loro i “grandi” autori per bambini si ritrovano accumulati da un medesimo sentire poetico espresso tramite l'utilizzo di metafore: in un certo senso è come se questi scrittori, distanti da quelli di racconti per adulti o dagli autobiografi, possedessero una sorta di junghiano *inconscio collettivo*¹⁷⁷.

L'infanzia è un'età di soglia, appartiene alle dimensioni della lievitazione, dell'oscuro, del magico, dell'ignoto e dell'indefinito. Le figure archetipiche si manifestano attraverso i miti oppure tramite l'espedito della narrazione letteraria – come le fiabe o i romanzi. Tra gli archetipi maggiormente diffusi in letteratura per l'infanzia vi è quello del *Puer*¹⁷⁸. Navigando tra le incerte acque di quello che Contini chiama *il contesto “che non c'è”*¹⁷⁹, lo scrittore per l'infanzia incontra il proprio fedele compagno, il “fanciullino”. Il puer è tra i pochi capaci di avvicinarsi all'infanzia *senza pervertirne la libertà, senza comprimerne l'intelligenza, senza involgarirne la bellezza, potenziando invece il suo sogno, il suo genio, la sua forza*¹⁸⁰. L'archetipo del fanciullino si profila sì come *l'archetipo dello stato del passato*¹⁸¹ – sottolinea Jung – ma soprattutto come immagine di uno stato presente e futuro che abita la coscienza di un individuo come può essere ad esempio l'autore di libri per bambini. Il puer fa di tutto perché il soggetto adulto non si distacchi da lui, dalla sua primaria condizione di bambino.

Il *Puer* – scrive Marie-Louise Von Franz – è *aeternus*¹⁸², pertanto esso *non è soltanto un essere dell'inizio, ma anche un essere della fine*¹⁸³. Nell'infanzia risiede la totalità dell'esistenza, per questo nei romanzi pensati per lei si ritrovano la vita e la morte, l'inizio e la fine. Il puer – la cui anima è spinta al continuo viaggiare, al ricercare, al superare, al problematizzare – è irrequieto, mai soddisfatto, desiderante di trovare una forma di riscatto alla ferita originale infertagli dalla vita una

¹⁷⁵ Cf. B. Delgado, *Storia dell'infanzia*, cit.

¹⁷⁶ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, cit., p. 102.

¹⁷⁷ C.G. Jung, nel saggio *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (Boringhieri, Torino, 1980, vol. 9) definisce il concetto di “inconscio collettivo”, il quale termine prende le distanze da quello di “inconscio personale”. L’“inconscio collettivo” è condiviso da tutti gli individui e deriva dai comuni antenati. Gli “archetipi”, invece, non sono che l'eredità psicologica inconscia, patrimonio già presente nell'individuo al momento della nascita.

¹⁷⁸ C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., pp. 143-174.

¹⁷⁹ M. Contini, *La comunicazione intersoggettiva fra solitudini e globalizzazione*, cit., pp. 9-47.

¹⁸⁰ G. Caramore, *Come un bambino. Saggio sulla vita piccola*, cit., p. 7.

¹⁸¹ C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., pp. 153-157.

¹⁸² Cf. M.L. Von Franz, *L'eterno fanciullo: l'archetipo del Puer aeternus*, Red, Como, 1992.

¹⁸³ C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 171.

volta venuto al mondo. Un po' come il dio Mercurio, il bambino eterno è dotato della capacità di cambiare forma, di assumere al contempo le sembianze di diversi personaggi, per cui in un romanzo è animale e in un altro divinità.

4.1 Domande aperte: la dimensione incerta del racconto

Noi siamo tempo. Siamo storia e siamo la nostra storia nella storia.

S. Natoli, *Il saper dimenticare, il dover ricordare*

È il tempo a costituire l'esistenza, a creare le storie, a scandire la storia. Senza questa componente ontologica non si potrebbe parlare del genere dell'autobiografia ma nemmeno di letteratura in generale: perché l'uomo possa venire a conoscenza di se stesso è necessario, evidenzia Natoli, che si osservi da un'altra prospettiva, da lontano, dalla dimensione atemporale dell'eternità¹⁸⁴.

Scrivendo racconti per bambini il sé dell'autore si sdoppia, assumendo le sembianze dell'altro da sé, del personaggio, della sua ombra¹⁸⁵. Attraverso il contesto incerto della narrazione l'autore si trova davanti alla propria interiorità, per cui tramite lo *scrivere* si accinge a varcare le soglie dell'*interminabile* e dell'*incessante*¹⁸⁶. *L'esperienza*, sulla base della poetica di Ricoeur, *si costituisce da un'autentica domanda di racconto*¹⁸⁷. Il narrare per l'infanzia contiene, anche se a livello intrinseco, un'importante dose di *intenzionalità storica*¹⁸⁸ che si pone alla base di grandi ed atemporali domande sulla propria identità e su quella dell'infanzia, sull'essenza del lettore bambino o di quella del "fanciullino"¹⁸⁹.

Sconfinando tra il "qui" e l'"altrove", spostandosi con passo cauto tra *debolezza e utopia*¹⁹⁰, sostando al confine che separa la realtà dall'immaginazione è lì che lo scrittore per bambini incontra il "fanciullino", accettando l'esistenza nella sua intrinseca dimensione dell'incerto, del possibile e della relazione. Enigmatica è la figura dell'autore per l'infanzia, indecifrabile è il suo linguaggio,

¹⁸⁴ S. Natoli, "Il saper dimenticare, il dover ricordare", in I. Gamelli, *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, cit., p. 41.

¹⁸⁵ Crf. P. Ricoeur (a cura di D. Iannotta), *Il sé come un altro*, cit.

¹⁸⁶ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 12.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 121.

¹⁸⁸ Crf. capitolo terzo "L'intenzionalità storica" (pp. 263-332), in *Ivi*.

¹⁸⁹ W. Erlbruch, nell'albo illustrato *La grande domanda* (edizioni e/o, Milano, 2004) evidenzia l'ontologica capacità del bambino di porsi domande di esistenziale rilevanza, per le quali, senza stupirci, la maggior parte delle volte l'adulto non ha una risposta. Ancora una volta, l'elevatura filosofica-ontologica dell'infanzia deve fare i conti con la limitata materialità di colui che dovrebbe svolgere il ruolo di mentore. Il problematicismo pedagogico – con la sua matrice dissacrante – va in aiuto dei bambini e delle bambine, liberandoli dalla loro marginalità e dando, invece, risalto allo loro specifica "differenza" portatrice di autentiche "possibilità" di esistere, eccome.

¹⁹⁰ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 7.

oscuro il patrimonio mnemonico a cui attinge: inventa storie, traspone su carta le vicende del proprio contesto storico-culturale, si affida al personaggio per conoscersi. Chiuso tra i suoi pensieri lo scrittore ha bisogno di un appoggio per intraprendere il suo viaggio sapienziale, capisce che da solo fa fatica a conoscersi, nemmeno il diario si rivela essere del tutto in grado di supportarlo in questo tortuoso cammino del quale si conosce la direzione ma non la meta. Con le più grandi ed ormai “classiche” storie per bambini l’autore offre ai suoi interlocutori – il “fanciullino” e il lettore – un’inaudita, anche se utopica ed alquanto incerta, possibilità di recuperare l’infanzia da quella che per molti secoli, e per certi versi anche nell’epoca attuale, si prefigurava come una condizione tragica¹⁹¹ dalla quale fosse impossibile risalire. Queste le riflessioni di Savinio:

L’immaginario è [...] l’infinita scaturigine virtuale che accompagna ciò che è attuale, vale a dire singolare, limitato e finito nel tempo e nello spazio. [...] L’immaginario comincia nell’immagine-riflesso, cui fornisce un potere fantasma – la magia del doppio – e si dilata sino ai sogni più folli, dispiegando all’infinito le nebulose mentali. [...] Non soltanto configura il possibile e il realizzabile, ma crea mondi impossibili e fantastici. Può essere timido o audace, sia scostandosi appena dal reale, osando appena sfidare le prime censure, sia slanciandosi nell’ebbrezza degli istinti e del sogno¹⁹².

L’“inattualità” di cui si nutrono le pagine più alte della letteratura per l’infanzia conservano un potente valore pedagogico, ponendosi come occasione di educazione alla complessità del pensare e del sentire¹⁹³, e in compagnia delle storie della letteratura per l’infanzia il cammino dell’esistere si fa via via meno oscuro per lo scrittore, per il lettore e per il “fanciullino”.

¹⁹¹ Crf. A. Savinio, *Tragedia dell’infanzia* (1937), Adelphi, Milano, 2001.

¹⁹² *Ivi*, p. 75.

¹⁹³ In merito all’educare alla complessità si faccia riferimento ai testi di G.M. Bertin, *Educazione alla ragione. Lezioni di pedagogia generale* (Armando, Roma, 1968) e di F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato, *L’educazione sentimentale. Vita e norme delle pedagogie narrate*, Guerini Scientifica, Milano, 2014.

2.

Fiaba d'autore e Hans Christian Andersen: un ritorno alle origini

Imperfezione, differenza, ricerca di sé perseguita entrando in altrui sembianze, visite nelle pelli d'animale, riscatto delle propria persona in divenire: tutto gioca a favore della riuscita del progetto adattivo, maturativo, del costante rincorrere l'identità stessa.

Bernardi, "Pin, Pip e Pollicino", in E. Varrà, *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*

1. Sui tortuosi sentieri dell'esistere

*È lo sguardo del flâneur, il cui modo di vivere avvolge ancora di un'aura conciliante quello futuro, sconcolato della grande città.
Il flâneur è ancora sulla soglia ...*

W. Benjamin, *I «passages»*

Secondo le riflessioni di carattere storico-filosofico avanzate all'interno della maestosa, seppur incompleta, opera dai significati sempre attuali quale *I «passages»* di Walter Benjamin, il flâneur è quella figura che, rappresentata dal borghese o dall'artista restio dal trascorrere le ore della giornata nei grandi magazzini, alle soglie del Novecento si mette in cammino senza una meta precisa, vaga per le strade di Parigi o di altre grandi città in contemplazione del paesaggio e in ascolto delle proprie sensazioni¹⁹⁴. Nel saggio l'autore avanza una critica acuta e dettagliata nei confronti della società moderna, lasciando al lettore preziose riflessioni per poter tentare un'interpretazione della civiltà contemporanea di molto simile a quella precedente per via di già dilaganti condizioni umane, trattate nello specifico in alcuni capitoli, di "noia" e di "ozio" intesi in un'accezione ben lontana rispetto all'essere quel *caldo panno grigio che ci avvolgiamo quando sogniamo*¹⁹⁵. Per Benjamin il presente storico risulta oscuro e denso di insidie, motivo per cui lo studioso nello scrivere questo capolavoro intraprende un viaggio verso un futuro migliore in compagnia del flâneur, come lui in possesso di uno sguardo curioso ed utopico.

¹⁹⁴ Cf. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 113.

Dietro alla necessità umana ed ancor prima animale dello spostarsi di luogo in luogo si celano significati intrisi di profondità. Dietro all'atto del camminare si nasconde un'esigenza di carattere filosofico legata al desiderio di conoscere, al ricercare, al voler approdare in luoghi fino a prima ignoti. Lungo i sentieri incerti del percorso dell'esistenza alla mente di colui che decide di mettersi in viaggio appaiono tra le più inevitabili ed insistenti domande: chi siamo, dove andiamo, da dove veniamo?¹⁹⁶

Il viaggio, nell'accezione più variegata del termine, si profila come metafora dell'esistere nel senso più progettuale, sapienziale e formativo del termine. Fin dalla storia dell'umanità e della letteratura – i cui riferimenti all'Odissea di Omero, a Dante ed alla narrativa e alla poetica dell'Otto e Novecento sono inevitabili – il viaggiare diviene sinonimo di esplorazione, di ampliamento degli orizzonti, di superamento dei limiti personali, di sconfinamento – in termini problematicisti – in territori "altri". Al pari di colui che, direbbe Bertin, conduce una vita in direzione di ragione e di possibilità¹⁹⁷ – come ad esempio lo scrittore che, trasponendo sulla carta i propri pensieri, in maniera più o meno intenzionale contribuisce alla costruzione della propria esistenza¹⁹⁸ – colui che si mette in viaggio è spinto dal medesimo desiderio di guardare "oltre", di varcare la soglia del già noto, di andare incontro alla dimensione dell'ignoto. Mosso da una sorta di inquietudine, il viaggiatore, colui che percorre un'esistenza orientata alla progettualità, si mette in cammino in cerca di un significato e di nuove domande sulla base delle quali poter dirigere la propria vita. Prendendo le distanze, passo dopo passo, da una condizione iniziale nota e in apparenza rassicurante, chi possiede uno spirito curioso ed audace – e spesso è l'infanzia l'età della vita che meglio rappresenta una simile condizione di curiosità e di spirito di avventura – nutre un profondo e particolare desiderio di giungere in luoghi sconosciuti – come anche quelli dell'"altrove" che fungono da sfondi ai romanzi per bambini – dove potersi mettere alla prova, conoscersi, superarsi.

1.1 La "fiaba d'autore", complessa metafora della problematicità dell'infanzia

La strada conduce il flâneur attraverso un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscorsa, lo conduce in basso, se non proprio alle Madri, tuttavia in un passato, che può tanto più ammaliare in quanto

¹⁹⁶ Nel 1897 il pittore fauvista francese Paul Gauguin nel dipinto *Chi siamo, dove andiamo, da dove veniamo?* ritrae un "utopico" paesaggio paradisiaco capace di rimandare l'osservatore ad Adamo ed Eva e agli albori dell'umanità. Tale sfondo rappresenta le fasi della vita dell'uomo: è presente un concetto di circolarità, dove l'ontogenesi ripercorre la filogenesi. Attraverso una lettura più olistica e sistemica come quella orientale Gauguin si permette di avanzare un'ulteriore provocazione, ovvero quella del ribaltamento delle prospettive positiviste e deterministe del periodo a ridosso del ventesimo secolo, anticipando le teorie del "Relativismo" delle idee, la psicoanalisi, il paradigma della complessità, il destrutturismo, le scienze dell'educazione nella loro complessità.

¹⁹⁷ Crf. G.M. Bertin, *Educazione alla ragione. Lezioni di pedagogia generale*, Armando Editore, Roma, 1968.

¹⁹⁸ Crf. G.M. Bertin, M. Contini, *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando Editore, Roma, 1983.

non è il passato suo proprio, privato. Eppure resta sempre il tempo di un'infanzia. Ma, perché, quello della sua vita vissuta?

W. Benjamin, *I «passages»*

I primi a dover compiere un viaggio sono i bambini, creature “piccole” ed incompiute che per diventare “grandi” vengono sottoposte dalla vita ad importanti e faticose prove, soste, rituali, passaggi. Come accade nella realtà persino nella fiaba, e forse ancor prima, il bambino intraprende, stavolta all'interno di un tempo e di uno spazio narrativo e spesso metaforico, un percorso esistenziale intriso di filosofico e pedagogico valore simile a quello che compie il flâneur. Importante, quasi originario, è il legame – come evidenzia Milena Bernardi – tra infanzia e fiaba¹⁹⁹ per cui l'una si fa il prolungamento dell'altra. Ricco e complesso è l'universo comunicativo del fiabesco, la quale dimensione si fa prolungamento dell'infanzia ed espressione delle sue intrinseche componenti di problematicità, di contraddizione e di sorpresa. Incerto, sorprendente e straordinario è il mondo dell'infanzia, altrettanto perturbante è la dimensione narrativa del fiabesco. Nel pieno dello sviluppo la fiaba cresce assieme al bambino accompagnandolo, di pagina in pagina e di sfida in sfida, verso le fasi successive della vita. Le trame sono altrettanto complesse e talvolta oscure, i personaggi densi delle più significative e differentemente interpretabili simbologie, motivo per cui il bambino lettore può trovare all'interno delle fiabe un adeguato rispecchiamento e una speciale comprensione. La fiaba sconfina nell'utopico e nell'impossibile – o in quella problematicistica dimensione del “possibile del possibile” – ed è proprio lì, in quell'atemporale, universale e scompigliante “altrove”, che meglio riesce a farsi portavoce dell'imprevedibilità che caratterizza l'infanzia di ogni tempo e di ogni luogo. Dunque un incontro antico e sacro, quello tra infanzia e fiaba, nei confronti del quale è necessario porsi con doveroso rispetto e cautela interpretativa. E nel rappresentare l'infanzia nella sua autentica diversità e segretezza, la fiaba – con la sua irriverenza ma anche con le sue più ripetute simbologie volte a sottolineare il suo spirito conservativo e la sua peculiare attenzione verso le tradizioni sulle quali si è soffermato a lungo Propp²⁰⁰ – narra la complessità dell'esistere e dell'umano sentire. Come scrive Emy Beseghi nelle sue riflessioni intrise di problematicismo pedagogico, quella che viene riprodotta nelle fiabe non è che l'*immagine dell'eterno bambino, luogo dell'utopia, dove tutto è ancora possibile per varcare la soglia di un futuro migliore*²⁰¹.

¹⁹⁹ Cf. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba: l'importanza del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bononia University Press, 2007.

²⁰⁰ Cf. V. Propp, *Morfologia della fiaba* (1928), Einaudi, Torino, 2000.

²⁰¹ E. Beseghi, “Prefazione”, in *Ivi*, pp. 13-14.

Nell'Ottocento, con Andersen, la fiaba inizia ad abbandonare quelle che fino al secolo precedente erano caratteristiche legate alla tradizione orale e popolare per acquisire lo statuto nuovo di "fiaba d'autore", di prodotto culturale alto non solo perché trasportato sulla carta ma per via della complessità ermeneutica di cui l'autore danese si fa carico all'interno delle sue storie. Mentre in quegli anni l'infanzia si fa strada per conquistarsi autonomia e riconoscibilità tra le pagine della storia, la fiaba – discostandosi dall'essere "fiaba del focolare" come lo era nel caso dei tedeschi fratelli Jacob e Wilhelm Grimm²⁰² – la segue in questo determinato percorso di risalita, mettendo anch'essa in discussione precedenti visioni che la vedevano confinata in una zona di oscura ed immeritata marginalità²⁰³. Con Hans Christian Andersen – adulto in possesso di una poetica anima del puer – si viene a creare un legame importante e resistente tra fiaba e pedagogia, tra fiaba e letteratura per l'infanzia, tra la dimensione atemporale del racconto e la dimensione storica-culturale dell'educazione, sfidando così antichi pregiudizi sull'infanzia e su quella che per anni è stata la narrativa a lei dedicata²⁰⁴. La fiaba, essendo dotata di particolari contenuti dalla portata universale, si dimostra competente in termini educativi, in grado di prendersi cura dell'infanzia e di tutelarla nei confronti di una società che, nonostante lo scorrere degli anni, per un motivo o per un altro finisce ancora per non considerarla nella sua autenticità ed importanza. La fiaba d'arte, il cui riferimento va a quella del danese, abbandona precedenti finalità di moralistiche o intenti di tipo repressivo, bensì si offre per la prima volta al lettore come metafora spietata e tutt'altro che delicata dell'esistenza.

La fiaba d'autore – al pari della più alta letteratura per l'infanzia – è complessa, attinge da diverse discipline tra cui l'antropologia, la mitologia, la filosofia, la psicologia, mostrandosi capace di dare voce alle incertezze dell'esistenza, di interpretare i silenzi, di smascherare le zone di problematicità. Non a caso i finali delle fiabe di Andersen – il cui richiamo a Wilde ai suoi racconti risulta abbastanza immediato²⁰⁵ – sono aperti, inconclusi, intrisi di ambiguità, di mortifero, di utopie che mai fino in fondo si profilano nell'accezione bertiniana di possibilità. Forte è il nesso tra fiaba d'autore e vita, in quanto esse, a differenza delle precedenti fiabe orali di tipo popolare, non nascono con finalità legate all'alfabetizzazione e ad un'educazione normativa-prescrittiva, ma compaiono sullo scenario narrativo con una dirompente carica trasgressiva e provocatoria, disturbante. Come il problematicismo pedagogico anche questo specifico tipo di fiaba scardina precedenti concezioni, si insinua dove il senso comune non arriva, recupera la condizione

²⁰² A proposito della fiaba popolare si confronti il capitolo di G. Cusatelli "I Grimm e la fiaba popolare", in F. Cambi (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, ETS, Pisa, 2005, pp. 71-85.

²⁰³ Crf. M. Bernardi, "Zone outsider", in E. Beseghi, G. Grilli, *Letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011.

²⁰⁴ Crf. F. Bacchetti, "Andersen e la fiaba: un classico tra letteratura per l'infanzia", in F. Cambi (a cura di), *Itinerari per la fiaba. Autori, testi, figure*, Edizioni ETS, Pisa, 2005, pp. 87-101.

dell'infanzia dalla sua antica storia di liminarità e di marginalità senza però mai darle risposte certe, per forza rassicuranti: la fiaba d'autore – in maniera simile a ciò che nel secolo successivo farà il provocante scrittore di romanzi per bambini Roald Dahl – si occupa dell'infanzia in maniera sincera, schietta, spietata, senza mezzi termini. I bambini hanno il diritto di sapere come va realmente il mondo (per quanto, nel loro profondo, ne siano più a conoscenza di molti adulti), per questo un autore come Hans Christian Andersen – lui per primo bambino che ha dovuto imbattersi da subito nella drammaticità della vita – prepara l'infanzia alle difficoltà, alle più sconcertanti miserie umane, la mette in allerta, le mostra che non sempre o molto raramente il finale delle fiabe, l'epilogo delle vicende dell'esistere si profila come roseo.

Le fiabe d'autore sono particolarmente connesse alla vita e alla sua insita componente di problematicità, ne ripercorrono ogni sentiero più nascosto e al contempo sono inscindibilmente legate al periodo dell'infanzia, anch'esso connotato da una consistente componente di problematicità. Al pari dei migliori libri per bambini anche qui, con i racconti di Andersen, non sono presenti intenti di tipo moralistico tantomeno finali edulcorati stile "... e vissero per sempre felici e contenti", in quelle che vengono riconosciute come fiabe d'autore il lettore si imbatte nel dolore più invisibile, nella paura più oscura, nell'ingiustizia, nella mortificazione, nella desolazione più annichilente. In questo modo l'infanzia viene posta davanti alle principali ed irrisolvibili questioni umane, prima fra tutte quella legata alla componente dell'incertezza, del dubbio e dell'ignoto, per cui attraverso la lettura di fiabe di alta qualità come quelle del danese il bambino, per quanto non s'imbatta in risposte confortanti, almeno, e non è cosa da poco, riesca a trovare un alleato – un altro bambino o uno scrittore come può in questo caso Andersen in possesso di una capacità di sentire simile alla sua – con cui condividere il tortuoso viaggio della vita. Per poter diventare un adulto maturo e consapevole della propria interiorità il bambino ha un fondamentale bisogno di trovarsi faccia faccia con la paura, la sofferenza, l'ombra, ha bisogno di incontrare la figura del personaggio "cattivo" e non, come si potrebbe comunemente pensare, finali felici, magari rassicuranti ma di certo non preparatori all'esistenza.

Quella che viene riconosciuta come fiaba d'autore non assomiglia né ad una narrazione di tipo magico-fantastico né ad un racconto popolare di tipo aristocratico e dagli intenti moralistici come poteva essere ad esempio quello dello scrittore di fiabe Perrault nel diciassettesimo secolo²⁰⁶. Questo genere di fiaba non ha nulla a che vedere con la favola – essa, come vedremo nel paragrafo seguente, attinge al repertorio personale dello scrittore, nello specifico al periodo della sua infanzia –, si prende cura dell'infanzia narrando la vita nella sua inevitabile componente di complessità, di oscurità, di costante tensione verso l'ignoto e l'irrisolvibile. Con Andersen il lettore non si imbatte

²⁰⁶ Cfr. C. Perrault, *Fiabe*, Donzelli, Roma, 2011.

nelle tradizioni legate ad un determinato contesto, o perlomeno non solo. Le fiabe dello scrittore danese – come la migliore letteratura per l’infanzia – sono “alte”, si occupano di concetti di portata universale ed atemporale tra cui la paura, l’amore, la morte, l’ignoto, l’infanzia, motivo per cui risultano particolarmente scomode all’occhio adulto.

Nelle storie di Hans Christian Andersen – sulla scia di ciò che accade nella sua intima esistenza di eterno bambino ferito in un corpo da adulto – vi è ben poco di consolatorio, nemmeno l’enorme successo ottenuto riuscirà a mettere pace ad un animo così inquieto, insicuro, ossessionato dalla fama. Si pensi ad esempio alla fiaba *La piccola fiammiferaia*²⁰⁷, bambina che muore di freddo, seppur felice o così lo scrittore vuole dar da pensare, a Copenhagen durante la notte di Capodanno. Quelle del danese sono dunque fiabe dal profondo significato dissacrante, sono scritte per denunciare non solo la condizione di marginalità in cui sin da piccolo si ritrova costretto a vivere Andersen, ma anche per porsi in una posizione di provocatoria distanza nei confronti della società dell’epoca, non tanto diversa da quella in cui vive l’uomo contemporaneo. Soprattutto in questa fiaba, ma anche nelle altre, Hans Christian Andersen – quasi un secolo prima rispetto ad Antoine de Saint-Exupéry e al suo romanzo di critica nei confronti della società francese del Novecento e verso una disumana civiltà perlopiù incentrata sulla guerra e sull’umana distruzione²⁰⁸ – compie un attacco spietato, ma sempre sottile, metaforico, non subito percettibile al lettore, al sistema culturale dell’Ottocento. Ne *I vestiti nuovi dell’imperatore* l’infanzia, dietro al gesto satirico del riso del bambino, si prende gioco dell’adulto e del sistema sociale. Davanti alle ipocrisie del mondo adulto l’infanzia non riesce più a restare in silenzio, a fare finta di niente, accettare le cose così come sono è una modalità che non appartiene in molte situazioni all’infanzia. Non solo per via del suo personale vissuto di bambino infelice ma anche per questi motivi Andersen non dona alle sue fiabe un finale da favola, intendendo dimostrare alla figura adulta, del suo tempo e non solo, che la vita è molto più complessa, imprevedibile, rispetto a ciò che vorrebbe credere. Hans Christian Andersen, autore dall’anima del puer, si sente responsabile verso l’infanzia, vuole mostrarle l’esistenza in tutta la sua problematicità maggiormente manifestata dal suo non essere mai completa, arrivata, risolta. Ciò che fa questo autore consiste nel porre nuove e diverse domande al bambino, ma soprattutto all’adulto, secondo una concezione cara al problematicismo di G.M. Bertin si può dire che Andersen, e con lui altri eccezionali scrittori per bambini, attraverso storie e metafore cerca di rovesciare un “attuale” che ben poco rappresenta la contraddittorietà del mondo reale. L’infanzia è infastidita davanti a quell’adulto che ostenta i suoi bei vestiti, ciò che per lei ha davvero valore è altro, non vorrebbe che essere amata e riconosciuta nella sua peculiare essenzialità. Sono gli adulti come l’imperatore – in realtà nudi, sprovvisti persino del più misero

²⁰⁷ H.C. Andersen, *La piccola fiammiferaia*, in *Fiabe e storie*, cit., pp. 287-289.

²⁰⁸ Crf. A. de Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe* (1943), Bompiani, Milano, 2007.

vestito – a non essere all'altezza delle loro responsabilità educative, spesso inabili nell'impegnarsi adeguatamente nei confronti dei bambini, nel saperli vedere, comprendere, nel risollevarli dalla condizione di marginalità nella quale sono stati relegati sin dalle origini della storia dell'umanità. Attraverso la poesia che Andersen mette nelle sue fiabe d'arte l'autore rivela l'adulto per ciò che è, talmente indaffarato a controllare l'infanzia che nemmeno si accorge che in realtà è lei che si prende gioco di lui e delle sue manie di onnipotenza e di supremazia.

Nelle sue storie Andersen critica le ipocrisie, il senso comune, ribalta il modo in cui l'infanzia veniva concepita, fino a quel periodo età della vita da lasciare a lato, al freddo, sola, in un cantuccio, oppure da ammaestrare, l'importante era che non recasse disturbo. Ecco perché l'infanzia ha bisogno, da sempre, della fiaba, è proprio all'interno di un territorio così insidioso ed oscuro che può trovare quelle parole di comprensione a lungo cercate in adulti che spesso si sono mostrati incapaci di corrispondere ad un radicato bisogno di verità e di conoscenza. La fiaba sa parlare al bambino e, proprio per il suo non usare mezzi termini, è particolarmente amata da una categoria resistente ed audace come l'infanzia più autentica sa essere.

La fiaba d'autore, non diversa dalla condizione dell'infanzia di cui si prende cura in maniera esplicita e senza mezzi termini, si profila, dice Filograsso, come una sorta di riflessione fluida, di discorso sempre aperto alle più diverse interpretazioni, mai definitivo, risolto, concluso, sulla soglia. La fiaba si presenta dunque come testo letterario in costante adeguamento ai dettami stilistici e narrativi tipici di un determinato contesto storico-culturale ma anche nei termini di una narrazione meta temporale capace di connettere l'individuo, non solo il bambino, con le proprie origini sia filogenetiche che ontogenetiche. Questo tipo di fiaba, ancor più della fiaba popolare, essendo un *testo plurale*²⁰⁹ riesce a farsi portavoce degli altri generi letterari, divenendo espressione di un mondo antico eppure sempre presente e ricorrente nelle varie epoche ed impregnato di validità pedagogica. La fiaba conserva un ricco potenziale semantico capace di insinuarsi nelle pieghe delle più diverse epoche sociali, è in grado di rispondere alle esigenze degli esseri umani e di decifrare i fenomeni della storia umana. Essendo una *protoforma dell'arte narrativa*²¹⁰, la fiaba è per eccellenza la forma originaria del racconto avente una funzione culturale di tipo generativo, trasformativo e formativo, si rivela particolarmente capace, sovvertendo le consuetudini del vivere sociale, di mettere ordine al caos di un'esistenza che anno dopo anno si fa sempre più incerta. Nello specifico la fiaba d'autore – a differenza di quella popolare dei Grimm, che comunque rispetto alle fiabe orali pone le basi della moderna fiaba letteraria – non va alla ricerca del folklore, bensì si fa espressione di bisogni più profondi, cerca di smascherare sia gli usi della società che il disagio

²⁰⁹ I. Filograsso, "La fiaba, testo plurale", in *Polisemia della fiaba*, Anicia, Roma, 2005, pp. 19-22.

²¹⁰ *Ivi*, p. 20.

dell'uomo (come ad esempio quello personale di Andersen), mette in luce le zone d'ombra, la fiaba possiede la chiave per accedere ai segreti della vita e del mondo, soprattutto a quello dell'infanzia.

Essendo una tra le più complesse ed esaustive espressioni della fase più primitiva dell'essere umano e della condizione dell'infanzia la fiaba non può più permettersi di restare a lato rispetto alle altre forme letterarie, non può racchiudersi, in compagnia di pochi, attorno ad un piccolo focolare ma si deve mettere in viaggio, assieme al bambino e attraverso il bambino, con l'intento di andare a spezzare incantesimi che di magico ormai hanno ben poco²¹¹.

2. Le fiabe di Hans Christian Andersen: storie di gelo emotivo, di umana desolazione, di irrisolta ossessione per il successo

Andersen's life was anything but a fairy tale.

J. Zipes, *Hans Christian Andersen. The Misunderstood Storyteller*

Con Hans Christian Andersen il raccontare fiabe prende le distanze da quello che fino a prima era un riportare, seppur con suggestiva oralità, storie accadute al di fuori della porta di casa. In linea con ciò che si è evidenziato nel capitolo precedente a proposito del patto che si viene a costituire tra lo scrittore dei libri per bambini ed il fanciullino interiore ed in linea con le interpretazioni psicoanalitiche che Bettelheim mette in luce sull'uso della fiaba²¹², nel caso dell'autore danese il narrare fiabe, di certo storico e ancorato al contesto di appartenenza, diviene, come per molti romanzi di qualità, problematicistica “possibilità” tramite la quale poter dar libero sfogo alla ad un'interiorità fino a prima inespressa. La fiaba, che per tradizione si fa carico delle più insidiose, ancestrali ed antropologiche preoccupazioni del bambino e dell'umanità, nel caso di Hans Christian Andersen diviene occasione di “cura” e di identificazione per il lettore bambino ma soprattutto diviene strumento salvifico per lo scrittore stesso (o perlomeno la fiaba ci prova perché, come si vedrà nel corso del capitolo, grande fu la difficoltà di Andersen di riuscire a scrollarsi di dosso il proprio vissuto di inadeguatezza). Come scrive la studiosa di letteratura per l'infanzia Ilaria Filograsso, la fiaba si fa custode dei valori e della vita che lui stesso – sia l'autore che il bambino lettore, ma anche il fanciullino – vive²¹³.

Quello che si scorge tra le righe dei racconti di Andersen non sono che i suoi più intimi pensieri d'infanzia, le sue emozioni di una volta, la sua radicata e mai espropriata sofferenza, le sue

²¹¹ Cf. J. Zipes, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* (1979), Mondadori, Milano, 2004.

²¹² Cf. B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano,

²¹³ i. Filograsso, “Aspetti psico-pedagogici”, in *Polisemia della fiaba*, cit., p. 73.

utopiche e tutt'altro che impossibili speranze di poter divenire uomo di successo a livello internazionale. Dietro ai personaggi più diversi delle fiabe, scritte tra il 1835 ed il 1874, si cela in realtà un'unica persona, Hans Christian Andersen, che, una volta folletto del bosco, una volta gnomo, una volta rospo o brutto anatroccolo, trova il modo per raccontarsi. Tramite la fiaba – prima forma di narrazione capace di dare voce ai bisogni infantili per via dei contenuti utilizzati, della struttura che tende a ripetersi o per via di alcuni tratti psicologici caratteristici come l'animismo e il realismo – Andersen può trascendere la realtà, almeno ci prova a superarla, a prenderne le distanze per poi farvi ritorno cresciuto. A partire dall'epoca dell'industrializzazione si può dire che la fiaba si sia privatizzata, man mano allontanata dalla funzione interpretativa del mondo esterno per divenire perlopiù rappresentazione del mondo interiore, in particolar modo quello dell'autore. Tramite la narrazione, in questo caso quella legata al fiabesco, sia lo scrittore che il lettore può scomporre la propria esistenza, osservarla da un'altra prospettiva, scrivere di essa, ricostruirla, viverla di nuovo.

Andersen nei suoi racconti parla della propria infanzia, del suo stato di solitudine e di spaesamento anche attraverso la piccola fiammiferaia: tale figura fiabesca trae spunto dalla realtà e ritrae la sconfortata madre mendicante sottoposta senza alternative ad “abbassarsi” – costretta a farsi talmente minuscola che le pantofole le scappavano dai piedi²¹⁴, ancor più rattrappiti a causa del freddo disarmante e della fame desolante – all'atto disarmante del chiedere denaro per strada alla vigilia di Capodanno. Ma non solo: nei suoi racconti Hans Christian Andersen parla in maniera esplicita all'infanzia, non vuole che venga perso altro tempo, per questo la mette, senza mezze misure, in allerta dei rischi insiti nella civiltà adulta. Queste fiabe non vogliono soltanto rappresentare il fanciullino interiore dell'autore (di cui probabilmente Andersen non ne era nemmeno a conoscenza), bensì offrire al lettore un altro punto di vista – lo sguardo dell'infanzia – attraverso cui osservare la realtà.

In questo modo la fiaba d'autore – con il suo saper attingere gran parte dei suoi insegnamenti non solo dalla quotidianità ma in special modo dall'oscurità dell'inconscio e con il suo sapersi prendere cura senza reticenze dell'infanzia in tutta la sua molteplicità – come accade per alcuni tra i romanzi più alti della letteratura per l'infanzia, diviene metaforico strumento curativo e formativo attraverso il quale lo scrittore possa lasciar parlare quel fanciullino interiore rimasto per tanto tempo in disparte. Tramite la fiaba, Hans Christian Andersen racconta ciò che

²¹⁴ Nella fiaba *La piccola fiammiferaia* (H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, Feltrinelli, Milano, 2016, pp. 287-289) il richiamo alla condizione di povertà nella quale cadde la madre è fortissimo e ben marcato sin nelle prime righe: “Con quel freddo e con quel buio una bambina povera camminava per strada col capo scoperto e a piedi nudi; è vero che quando era uscita di casa aveva le pantofole; ma a che serviva! Erano pantofole molto grandi, ultimamente le aveva usate sua madre, tanto erano grandi, e la piccola le aveva perdute affrettandosi ad attraversare la strada mentre due carri passavano di gran corsa; una non si trovava più e l'altra se l'era portata via un ragazzo: aveva detto che poteva usarla come culla quando avrebbe avuto dei figli” (p. 287).

altrimenti non sarebbe riuscito a dire nemmeno a se stesso e, grazie a quel processo di distanza- vicinanza che la scrittura riesce a porre tra autore e personaggio, si mette in contatto con la sua anima e con quel fanciullino che da sempre la abita. Se è vero che, come scrive Barsotto, *i narratori di fiabe sono sempre partiti da altre storie*²¹⁵, la stessa cosa si può dire di Andersen che, dietro alle vicende di personaggi tipici dell'incantamento e della sovversività del fiabesco, in verità narra del proprio bambino interiore e della propria personale storia. Tramite l'espedito della fiaba emerge con forza il tema del passato nella sua più ampia forma, si rievocano le origini dell'umanità e dell'infanzia e al contempo l'autore trova la dimensione più adatta per recuperare quei momenti connessi ai suoi primissimi e significativi anni di vita. Con la sua profonda componente di ambiguità e di incongruenza la fiaba, per dirla con Bernardi, si offre, in primo luogo allo stesso Andersen ma anche al lettore, come *risorsa per rispondere al bisogno di sogno, di illusione, di meraviglioso*²¹⁶.

Per quanto il diciannovesimo secolo stesse preparando le basi per accogliere con maggiore apertura rispetto agli anni precedenti l'infanzia e la dimensione letteraria del "fantastico", fino alla fine dei suoi giorni Hans Christian Andersen non smise di provare inquietudine – per certi versi simile a quella che assale il lettore quando si mette in ascolto dei suoi racconti e dei suoi pensieri – a riguardo del poter divenire o meno scrittore, ed ancor prima uomo, degno di successo. Probabilmente tale sensazione di incessante inadeguatezza risale al periodo dell'infanzia, delicatissima e determinante età della vita che, nel suo più intimo vissuto, viene da lui percepita come *esiliata per bruttezza, o per sofferenza, o per abbandono*²¹⁷. Ma, con ancor maggiore probabilità, quella di Andersen non è l'unica infanzia ad essere stata collocata in un angolo, ignorata, per questo le sue fiabe si rivelano potenti strumenti per dar voce ai bambini e alla loro, purtroppo ancora frequente, condizione di liminarietà. Avendo conosciuto sulla propria pelle la sofferenza Hans Christian Andersen non può sottrarsi da un così importante compito pedagogico, non può delegare ad altri adulti – spesso sbadati, frettolosi, lontani dal vissuto emotivo del bambino – una responsabilità così delicata come quella che si dovrebbe avere nei confronti di un'età particolare quale è l'infanzia. Attraverso la fiaba d'autore all'infanzia viene finalmente concessa la possibilità di esistere, di farsi sentire per ciò che realmente è e non per come gli adulti la vorrebbero.

Contraddistinta per una peculiare complessità e diversità nel vedere e nel percepire il mondo il bambino, tra cui il piccolo Hans Christian, in molte occasioni tende ad allontanarsi dalla realtà

²¹⁵ S. Barsotti, *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo fra passato e presente*, ETS, Collana Bagheera, Pisa, 2016, p. 39.

²¹⁶ M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit., Introduzione, p. 28.

²¹⁷ M. Bernardi, "Pin, Pip e Pollicino. Ritratti di bambini resistenziali e autenticità dell'infanzia", in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit., p. 18.

sociale – come ad esempio quella fredda e monarchica della Danimarca dell'Ottocento, così come quella buia e povera dell'epoca contemporanea – per intraprendere un viaggio in direzione di un "altrove". Oppure alle volte l'infanzia, come nel caso di quella che sopravvive all'interno dell'interiorità dello scrittore di fiabe, cerca un'altra possibilità nella dimensione parallela del racconto per via di quel senso di frustrazione che Hans Christian avverte sin da piccolo e che attraverso la figura del brutto anatroccolo, talmente sgraziato e dalle sembianze di un tacchino da essere persino respinto dalla madre e dai fratelli, cerca di trasformare²¹⁸. In una delle immagini metaforiche più conosciute di Andersen come quella dell'anatroccolo si intuisce molto della personalità dell'autore e non soltanto la sua sofferenza bambina, ma anche la sua insicurezza spesso espressa dietro ad atteggiamenti narcisistici, quel senso di inquietezza che scaturisce dal sentirsi diverso dagli altri, il suo spirito migratorio ed avventuriero che nel corso della sua intera vita lo vedrà spostarsi da una città ad un'altra in treno, in carrozza o anche a piedi in cerca di nuove motivazioni e gratificazioni. Come ben evidenzia lo studioso di fiabe Jack Zipes, nel peregrinare del brutto anatroccolo si può quindi leggere la sua spasmodica ed ossessiva ricerca del successo: *whenever he took pen in hand, it was so shield himself from his fears and to rent his anger*²¹⁹. Quello della fama divenne un problema talmente importante da finire col condizionare persino la vita affettiva e sessuale dell'autore, fattore che non fece che contribuire all'accrescere del suo senso di non adeguatezza esistenziale. Nelle sue fiabe, quindi, in maniera ancor più accesa di coloro che scrivono romanzi per bambini, viene messa in scena l'intera complessità interiore dell'autore, il suo mondo inconscio, le sue fragilità più segrete, il suo stato depressivo ed i suoi sintomi nervosi, la sua corporatura tutt'altro che robusta, le sue utopie più impossibili. Seguendo le parole del suo più appassionato biografo Elias Bredsdorff usate all'interno del Danish Journal, *his life story is not the fairy tale he liked to pretend it was*²²⁰, ma proprio da questo suo essere un soggetto definito outsider, eccentrico e spavaldo divenne, senza mai saperlo, uno tra i più eccellenti ed inimitabili scrittori per bambini.

Dietro al personaggio del brutto anatroccolo è possibile scorgere l'intera condizione esistenziale dell'infanzia, la sua frequente condizione di trasparenza, la sua incomprensibile inconsistenza da parte di numerosi adulti, il suo sentirsi triste in quanto non riconosciuta nella sua diversità. A tal proposito Bernardi scrive:

²¹⁸ Cfr. "Il Brutto anatroccolo", in H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, Feltrinelli, Milano, 2016, pp. 207-214.

²¹⁹ J. Zipes, *Hans Christian Andersen. The Misunderstood Storyteller*, Routledge, London, p. 1. (traduzione mia: "Ogni volta che prendeva la penna in mano, si faceva così scudo delle sue paure e dava in affitto la sua rabbia").

²²⁰ E. Bredsdorff, "Andersen: what was he like?", in «Danish Journal», "Hans Christian Andersen", published by The Danish Ministry of Foreign Affairs, Copenhagen, 1975, pp. 6-17. In occasione del centenario della morte dell'autore avvenuta il 4 agosto 1875 alcuni studiosi internazionali raccolgono le proprie ricerche intorno alla vita e alla personalità di Andersen.

l'infanzia, età di molte metamorfosi, rappresentata da una piccolezza fatata che si spinge in questo caso fino all'invisibilità, sceglie, con la fiaba, di lasciarsi rapire dal bosco degli incantamenti, territorio incustodito (non custodito dall'educazione, dalla società e dalle sue regole e sanzioni) in cui rigenerarsi misurandosi con esperienze orrorifiche e devianti necessarie alla conquista della conoscenza²²¹.

La fiaba d'autore come quella di Andersen, per via delle sue profonde radici nel passato dell'umanità, preleva la sua altissima ed ambigua ermeneutica dalla simbologia del mondo onirico. L'infanzia, attraverso uno speciale e precoce sodalizio con la fiaba, riesce ad esprimersi nella sua dirompente autenticità, trovando finalmente il modo per uscire allo scoperto ed ottenere letterario, culturale e sociale riconoscimento. I bambini, sia quelli della realtà che quelli del mondo dell'immaginario, non possono dimenticare la loro lunga storia di "pollicini", motivo per cui sono riconoscenti nei confronti di quei grandi autori di libri per bambini che sono capaci di rappresentarli al meglio nella loro sovversività. Con Hans Christian Andersen la fiaba si profila nei termini di metafora iniziatica, intesa sia come lettura capace di introdurre alla vita che come metafora di quel periodo iniziale legato alla sua personale infanzia.

Con la fiaba il lettore bambino si addentra nel cuore dell'esistenza, vive assieme al protagonista paure, inciampa nelle sue stesse difficoltà, subisce trasformazioni. In primo luogo è lo stesso Hans Christian Andersen a compiere assieme all'anatroccolo un percorso di formazione identitaria che a partire dalla sua bruttezza lo conduce verso uno stato di invidiabile bellezza più che altro interiore.

*Era troppo felice, ma niente affatto fiero, perché un cuore buono non è mai fiero!*²²²

Andersen non riesce a dimenticare le sue disagiate origini di figlio di un ciabattino, trasponendo nei suoi racconti il proprio vissuto di inferiorità, la condizione di povertà nella quale era immerso, la sensazione di diversità avvertita sin da piccolo. Ma l'autore di fiabe non è il solo ad aver trascorso un'infanzia contrassegnata da infelicità e scoramento: come la storia tramanda, prima dell'Ottocento e per altri motivi tutt'ora, l'infanzia è stata per lunghissimo tempo emarginata, tenuta in silenzio, sempre lì pronta a dover scomparire per non creare turbamento nel cuore dell'adulto più convenzionale. Il brutto anatroccolo, tra le più incisive metafore dell'infanzia dell'autore, non riusciva buttarsi alle spalle *quanto era stato perseguitato e insultato*²²³: nonostante ora avesse assunto le sembianze del più bello, per lui era impossibile scrollarsi di dosso quell'ingombrante trascorso di inadeguatezza.

²²¹ M. Bernardi, "Pin, Pip e Pollicino. Ritratti di bambini resistenti e autenticità dell'infanzia", in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit., p. 20.

²²² H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, cit., p. 214.

²²³ *Ibidem*.

L'infanzia, assieme ad Hans Christian Andersen, non può fare finta di niente, non può darla vinta ad un adulto disimpegnato, si rifiuta di alleggerire il cuore dalle sue mancate responsabilità educative, per questo, nei libri per bambini si trova impronta dell'insofferenza che l'autore e l'infanzia stessa nutre verso una mentalità adulta che talvolta sfiora il disumano. L'adulto, quando è indaffarato nel fare l'*imperatore del castello* e nel circondarsi da pregiata porcellana e da sfarzosi luccichii²²⁴, finisce con il non accorgersi dell'infanzia e del suo primario bisogno di cure.

Per quanto Andersen dimostri, dalla prima all'ultima fiaba, di trovarsi in difficoltà nel ribellarsi ai dettami del sistema sociale, nella sua essenza possiede un cuore bambino e da quando inizia a scrivere i suoi racconti manifesta il suo impegno a favore dell'intera infanzia e del suo essere un *uccello molto particolare*²²⁵, ed assai raro, capace di volare lontano e di condurre lontano i suoi lettori. L'autore cerca di spersonalizzare le fiabe attraverso l'uso della terza persona e attraverso un'implicita devozione e sottomissione, seppur scaturita dalla paura del rifiuto e dalla sua remota sensazione di inadeguatezza, nei confronti della borghesia dominante, eppure nelle sue storie emerge, con una forza addirittura maggiore rispetto a forme di esplicita autobiografia, il richiamo alla sua vita e alla sua infanzia.

In quelle che vengono definite dalla critica come “fiabe d'autore”, Hans Christian Andersen traduce in parole ed immagini il suo intimo percorso di sofferenza di bambino difficile ed incompreso, dando inoltre opportunità all'infanzia – tutta, ma specialmente quella ritenuta “scomoda” come poteva essere l'infanzia orfana, sola, povera o indomabile e scapestrata – di trovare supporto e di tirare un sospiro di sollievo grazie a queste fiabe dense di un elevatissimo grado di umanità. Ciò che più probabilmente ha reso Hans Christian Andersen uno scrittore di fama universale deriva dal suo saper riprodurre all'interno dei suoi racconti il lato più oscuro ed occultato dell'essere umano ed in peculiare modo dell'infanzia, la sua, consegnando a ciascun personaggio la responsabilità pedagogica di dare la migliore espressione a taciute e rinnegate sofferenze. Assieme a quelli che sarebbero diventati i “classici” della letteratura per l'infanzia, la fiaba anderseniana si prende a cuore l'infanzia mettendo tutto il suo impegno nel rappresentarla nella sua più alta forma di autenticità. Andersen – e con lui altri abilissimi autori di cui si parlerà nei seguenti capitoli – attraverso le fiabe ritrova quella voce che dietro all'immagine della sirenetta dimostrava di aver perduto nella sua infanzia e, pur conservando sino alla morte una consistente sensazione di pesantezza esistenziale e di sconforto, non si sottrae nel manifestare i suoi più profondi disagi.

Con Andersen la fiaba assume il valore di metaforico viaggio iniziatico e di percorso formativo e conoscitivo sia per l'autore che per il bambino, il fanciullino ed il lettore (lettore

²²⁴ Cf. “L'usignolo”, in H.C. Andersen, *Fiabe e storie*.

²²⁵ *Ivi*, p. 196.

bambino ma anche lettore adulto data la complessità ermeneutica di cui si avvale questo eccezionale autore). Fiaba come territorio incerto e contaminato nel quale poter incontrare con molta probabilità l'infanzia e in compagnia della quale immergersi sul sentiero, per usare termini problematicisti, della costruzione esistenziale.

La letteratura pensata per i bambini non è per niente, come sono soliti credere alcuni adulti, *una favola inventata da quelli che scrivevano i libri*²²⁶, i racconti per l'infanzia, i romanzi, le fiabe il più delle volte provengono dalla stessa infanzia dell'autore, dal suo vissuto, dal suo cuore profondamente bambino, dal suo essere rimasto, direbbe Lurie, bambino per sempre²²⁷. Nella fiaba, come nei romanzi per l'infanzia, in sostanza pare esserci ben poco di puramente inventato. Dietro a quelle che paiono essere romanzi e fiabe di finzione, in realtà è possibile intravedere la storia dell'infanzia dell'autore.

*E l'usignolo cantò così splendidamente che all'imperatore venivano le lacrime agli occhi, gli scesero sulle gote e allora l'usignolo cantò in maniera ancora più bella, andava dritto al cuore; e l'imperatore era così contento e disse che l'usignolo avrebbe ricevuto la sua pantofola d'oro da portare al collo. Ma l'usignolo lo ringraziò: la sua ricompensa era già sufficiente*²²⁸.

Facendo riferimento alla precedente metafora dell'usignolo, per via delle sue eccellenti doti di scrittore persino il re fu costretto a ricredersi a riguardo delle capacità letterarie di Hans Christian Andersen. La straordinarietà stilistica dell'autore danese di fiabe era ormai divenuta talmente efficace da non poter essere messa in discussione nemmeno dalle figure più alte della Danimarca. Al pari dell'usignolo, Andersen possiede un particolare talento artistico, la sua è una voce inconfondibile persino in mezzo a tante altre. Come accade all'uccello, d'ora in avanti anche l'autore è libero di andare e tornare quando vuole, di emigrare in terre sconosciute, di conoscere il mondo. Stessa cosa fa l'infanzia, tornata grazie a questo straordinario scrittore in possesso della propria audacia e libertà.

Eppure, probabilmente per via del carattere remissivo ed insicuro che sin da piccolo ha connotato la personalità di Hans Christian, l'autore di fiabe preferisce continuare a servire con fedeltà il suo monarca, cantare per lui, scrivendo per lui in cambio di una gratificazione certa. Mai del tutto sicuro del suo genio artistico, Andersen sceglie di rimanere vincolato al suo re piuttosto che cercare sodalizio in altri scrittori dotati di una simile, seppur diversissima, attitudine.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Cf. A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, cit.

²²⁸ H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, cit., p. 198.

2.1 *La fiaba della mia vita*²²⁹

«Non importa essere nati nel cortile delle anatre quando si è usciti da un uovo di cigno!»

H.C. Andersen, “Il brutto anatroccolo”, in *Fiabe e storie*

L’infanzia, nella sua accezione più autentica, è audace, scomoda, dissacrante. Hans Christian Andersen, magistrale scrittore dall’eterno cuore bambino, possiede un eccezionale talento creativo ed una meravigliosa capacità poetica, eppure, purtroppo, le sue primissime esperienze di vita paiono averlo segnato fino alla fine dei suoi giorni. Nonostante le sue inimitabili qualità Andersen non riesce a conquistare abbastanza coraggio per potersi sentire sicuro della sua genialità. Ciò di cui narra l’autore di fiabe e di storie proveniente dal piccolo paese di Odense attinge alla realtà e risale perlopiù ai primi momenti della sua vita. Nonostante l’imperatore venga ritratto in una delle sue fiabe come *piccolo piccolo*, nonostante venga smascherato nella sua nudità, perlopiù interiore, dallo sguardo perspicace del bambino lettore²³⁰, per il fragile Hans Christian Andersen nemmeno questo è sufficiente per farlo sentire forte ed autonomo delle sue rarissime capacità.

Sulla base degli studi della docente americana di scrittura e letteratura Julie Brown, Andersen – e come lui, per nominare alcuni, Herman Melville, Emily Dickinson, Lewis Carroll – può essere considerato uno di quegli *Writers on the Spectrum*²³¹. Secondo le sue audaci ipotesi lo scrittore danese era affetto da quella che oggi si identifica come Sindrome di Asperger: sin da bambino era infatti un soggetto particolarmente sensibile, attento in maniera spasmodica ai dettagli, in possesso di un’intelligenza vivace e fuori dal normale di cui poi lascerà traccia nelle sue narrazioni. Nelle sue fiabe il lettore può scorgere la sua potente fantasia, il suo bisogno di evasione dal reale, necessità che lo porterà a spostarsi in lungo e in largo per il mondo fino alla fine dei suoi giorni. Gli stessi personaggi delle sue storie raccontano di viaggi e di spostamenti, di percorsi di ricerca e di formazione esistenziale.

Quelle di Andersen sono storie del travaglio, narrano il faticoso percorso di crescita e di consapevolezza che compiono l’autore, e come lui il bambino lettore ed il fanciullino. L’autore danese non riproduce su carta, al contrario dei fratelli Grimm, le storie popolari che venivano tramandate oralmente durante l’Ottocento, bensì inventa, in maniera realistica e al contempo fantasiosa, vicende attinenti al contesto della Danimarca. Hans Christian nella sua raccolta di fiabe racconta della campagna nella quale trascorre le ore della propria infanzia, narra delle distese di

²²⁹ Cf. H.C. Andersen (a cura di B. Berni), *La fiaba della mia vita*, cit.

²³⁰ H.C. Andersen, “I vestiti nuovi dell’imperatore”, in *Fiabe e storie*, cit., p. 78.

²³¹ Cf. J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, Jessica Kingsley Publishers, London, 2010.

grano e dei freddi inverni danesi del suo tempo, dei laghi ghiacciati nei quali poter vedere riflessa la propria immagine di bambino non comune, ipocondriaco, per molti aspetti ritenuto eccezionale: riflesso nel lago si scorge un anatroccolo di un'invidiabile bellezza. Tramite il personaggio simbolico del brutto anatroccolo Andersen si mette alla prova, compie sfide, si confronta con gli altri scrittori (gli altri cigni della fiaba), preferendo di essere apprezzato da un solo cigno (il re), piuttosto che da molti animali di cortile. Lo scrittore misura la propria bravura sulla base del giudizio dei cigni reali, sulla base del parere che la monarchia ha di lui: Hans Christian tenta di fuggire alla sottomissione del sistema sociale senza però riuscire a fare a meno della sua approvazione. Lontane dalle fiabe popolari dei precedenti Grimm, prodotto letterario che fungeva da espressione della borghesia tedesca e delle regole sottostanti, le fiabe d'autore del danese possiedono l'intento più elevato, universale ed atemporale, di trasmettere valori, simboli, timori e speranze appartenenti all'intimità di Andersen, specchio di quelle dell'infanzia e dell'umanità più diversa.

Nelle storie di Andersen si trovano indizi di una solitudine tipica di un bambino considerato "speciale" – ma anche tracce della più ampia condizione infantile, spesso malinconica in quanto diversa, messa da una parte – di quel piccolo Hans Christian che negli anni successivi finirà col diventare senza nemmeno saperlo uno degli scrittori riconosciuto a livello universale come tra i più eccezionali e criticati di sempre. Per via della sua originalità di pensiero e di sentimento negli scritti di Andersen non è presente omogeneità stilistica o di contenuto: a volte le fiabe sono perlopiù magiche, altre invece più crude e attinenti alla realtà del periodo storico-sociale in cui vive, altre ancora espressione del suo vissuto personale. È proprio in questa sua incontrollabile stravaganza che risiedono le abilità di quello che da più di un secolo viene definito dai critici e dai lettori un inimitabile scrittore, le cui storie sono tutt'altro che "facili": a dire di Vincenzo Cerami, *l'universo che aveva costruito con le sue fiabe, un monumento alla paura di esistere, non era certamente destinato a incantare i fanciulli*²³². Andersen, continua il critico, scrive racconti con l'intento di *lacerare il mondo visibile e raccontarne il rimosso attraverso trame visionarie e aggraziatissimi tocchi di poesia*²³³.

Nei racconti di tipo etnografico, nelle sue fiabe danesi Andersen è come se scrivesse, personaggio dopo personaggio, di allegoria in allegoria la sua storia. Ne *La fiaba della mia vita*²³⁴, invece, l'autore scrive in maniera dichiarata la sua autobiografia:

²³² V. Cerami, "Introduzione", in H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, cit., p. XV.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

La mia vita è una bella fiaba, tanto ricca e felice! Se da ragazzo, quando povero e solo me ne andai per il mondo, mi fosse capitato di incontrare una potente fata che mi avesse detto: «Scegli la tua vita e il tuo destino e io, secondo il tuo sviluppo spirituale e per quanto possa mai accadere in questo mondo, ti proteggerò e ti accompagnerò!», il mio destino non sarebbe potuto essere più felice e saggio, né governato meglio. La storia della mia vita dirà al mondo ciò che dice a me: esiste un Dio amorevole che conduce ogni cosa nel modo migliore²³⁵.

Ma da fanciullo Hans Christian non incontra nessuna fata, quello in cui trascorre la sua esistenza non ha nulla a che vedere con un contesto “magico” e spensierato. La vita dello scrittore di fiabe è da subito colma di segnali che lasciano intravedere un’esistenza contrassegnata da sofferenza. Hans Christian vive in una casa di minuscole dimensioni, dorme su una panca che di giorno funge da supporto per il lavoro da ciabattino del padre, eppure al piccolo scrittore dall’animo poetico questo luogo pareva così grande e ricco di possibilità. Per quanto comunque ad un certo punto divenga uno tra i più celebri scrittori al mondo, per Andersen all’inizio è davvero dura intraprendere la carriera di letterato ed ottenere un simile successo mondiale. Andersen, a causa delle ristrettezze economiche della famiglia, non ha la possibilità di costruirsi un’adeguata formazione e la sua condizione non è vista di buon occhio a Copenhagen e comunque ritenuta inadatta per poter accedere al mondo accademico letterario.

Nonostante le sue numerose fobie Andersen dedica una vita intera alla passione del viaggio, esplora l’Italia, la Spagna, la Grecia, va oltre Oceano e prende appunti su un taccuino. Hans Christian non vuole solo conoscere se stesso attraverso il mondo, come altri “classici” autori per l’infanzia egli scrive storie più o meno immaginarie per potersi leggere dentro, per tentare una decifrazione di quelle che sono le sue oscurità di sempre.

I gelidi inverni danesi provocano nell’animo dello scrittore per bambino una sorta di kierkegaardiana angoscia²³⁶. Quello che avverte nell’intimo lo scrittore di fiabe Hans Christian Andersen è uno stato simile a quella del filosofo Kierkegaard. È come se il contesto culturale e geografico, un po’ a parte rispetto al resto d’Europa, della Danimarca suscitasse in entrambi questi pensatori una comune sensazione di smarrimento, di inquietudine e di non appartenenza nei confronti dell’esistenza e del mondo. Gli spazi immensi della campagna, il mare che da qualsiasi punto si può scorgere in lontananza e dal quale è possibile intravedere *la sirenetta*, il freddo degli inverni del nord provocano turbamento nell’animo filosofico di Kierkegaard così come nell’animo da Puer di Andersen, dalla quale agitazione fuoriescono altissime ed ancora valide riflessioni sull’esistenza e sull’essere umano.

²³⁵ *Ivi*, p. 3.

²³⁶ Cf. S. Kierkegaard, *Il concetto dell’angoscia. La malattia mortale*, cit.

Persino Charles Dickens – i cui romanzi sulla povertà e l'orfanezza di tanti bambini di fine Ottocento inglese sono un ulteriore splendido esempio di altissima letteratura sull'infanzia – riscontrò serie difficoltà nel relazionarsi con lo scrittore danese, riconosciuto anche dall'amico come un personaggio bizzarro, insicuro ma al contempo un po' altezzoso, tutt'altro che di semplice interpretazione. Sono *grandi le speranze*²³⁷ di *Oliver Twist* dell'inglese Charles Dickens²³⁸, incommensurabili i desideri del goffo anatroccolo che si sposta di casa in casa in cerca di amore, che vaga alla disperata ricerca di qualcuno che lo possa accogliere nella sua “diversità” di bambino dal cuore poetico. Sia Oliver che l'anatroccolo sono orfani, soli al mondo (così si sente anche l'autore), eppure, in maniera differente da ciò che farebbero gli adulti, da questa iniziale condizione di svantaggio recuperano la forza per reagire, per trovare una propria dimora esistenziale. I romanzi di Dickens e le fiabe di Andersen poggiano le fondamenta su contesti geografici e sociali differenti ma entrambi intrisi di miseria economica ed affettiva, motivo per il quale al lettore risulta spontaneo effettuare continui rimandi tra le opere di questi scrittori per l'infanzia. Per i personaggi di queste storie – ed anche per l'italiano Pinocchio di Collodi²³⁹ – l'infanzia, quella “leggera”, giocosa, amata, non ha mai avuto inizio. Ma, riflette Milena Bernardi, sono proprio questi i casi in cui il lettore, ed in primo luogo lo scrittore, si trova davanti *ad un nulla da cui può nascere il senso dell'eterno*²⁴⁰, talvolta è nelle condizioni più difficili che risiede il germe della creatività geniale.

Le straordinarie abilità letterarie di Dickens e di Andersen risiedono nel loro aver trascorso un'infanzia povera e infelice, sempre incerta, sulla soglia, condizione a partire dalla quale questi autori – per citarne alcuni tra i classici scrittori per bambini – si trasformano in adulti responsabili nei confronti dell'infanzia. I personaggi sono esseri in bilico tra la vita e la morte, con un piede dentro ed uno fuori, con un piede nel libro ed uno nella realtà. A metà tra realtà e finzione, i protagonisti di questi romanzi inglesi e di queste fiabe danesi sono densi di indizi riguardanti la vita e la personalità degli autori. Dal senso di precarietà esistenziale nasce il “genio” di molti tra i “classici” scrittori per l'infanzia, i quali sono capaci di trasformare la condizione di complessivo disagio in veri e propri capolavori senza tempo e dall'instancabile significato. In silenzio soffrono, in solitudine scrivono pagine che resteranno nella storia dell'immaginario. Con uno zaino in spalla

²³⁷ Cf. C. Dickens, *Grandi speranze* (1861), Garzanti, Milano, 2005. Nel 1860-61, anni dopo l'uscita di *Oliver Twist*, Dickens scrive questo romanzo come denuncia della società inglese dell'epoca contrassegnata da un rilevante divario socio-economico presente all'interno delle famiglie.

²³⁸ Cf. C. Dickens, *Le avventure di Oliver Twist* (1838), Fabbri Editore, Milano, 2002.

²³⁹ Cf. C. Collodi, *Pinocchio*, cit.

²⁴⁰ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bononia University Press, Bologna, 2009, p. 18.

Oliver e l'acciarino di porta in porta cercano riparo, vogliono riscatto per una vita che da subito si è mostrata fin troppo ingiusta. Per questi scrittori dell'Ottocento non ci sono calde e sicure mura domestiche disposte a proteggerli, da soli per il mondo devono trovare un rifugio nel quale nascondersi dalle malvagità. Sin da piccolissimi gli autori e i personaggi fanno esperienza di vita, verificano con i propri occhi la sostanziale differenza che separa l'infanzia dall'età adulta. Conservando nella memoria questo pensiero Dickens e Andersen, e con loro altri eccellenti scrittori per l'infanzia, diventano adulti diversi dagli altri, "grandi" dall'anima bambina. Narrando storie di infanzie abbandonate e in cerca di casa, gli autori si riconciliano con il proprio essere stati bambini soli, senza comprensione.

Come altre storie ma queste in particolare – dice Beseghi – sono *opere che mettono in primo piano infanzie prigioniere dei reati della società*²⁴¹, si tratta di racconti capaci di smascherare l'indifferenza e la spietatezza dell'adulto nei confronti dei bambini specie se complicati, marginali, senza voce. Storie, quelle di Charles Dickens e di Hans Christian Andersen, dietro alle quali è possibile scorgere la vita dell'autore. Attraverso la metafora letteraria dell'orfanezza, dell'abbandono e della miseria nel senso più ampio del termine, questi scrittori per bambini danno libera espressione alla propria interiorità sofferente, trovando, forse, una dovuta ricompensa in seguito al successo letterario ed offrendo al lettore preziose occasioni di emotivo risarcimento in cui poter intravedere qualche "possibilità" – nel senso caro a G.M. Bertin – ad un'esistenza connotata da una complessità particolare. Se la vita reale non offre scorciatoie, attraverso l'espedito della scrittura gli autori per l'infanzia cercano un'altra strada, un'alternativa a quello che da lontano, senza un pizzico di immaginazione, poteva sembrare un vicolo cieco senza possibilità di tornare indietro.

Per quanto Dickens ritenesse il danese un ospite scomodo del quale liberarsi in fretta, tra i due scrittori per l'infanzia vi era un legame speciale, il loro simile vissuto li legava per la vita, per l'eternità. Queste alcune righe di una lettera scritta da Andersen all'amico inglese, che pure non lo sopportava:

Caro, ottimo amico!

Finalmente posso scrivere! È passato molto tempo, troppo! Ma tutti i giorni, quasi ogni ora, lei era nei miei pensieri. Lei e la mia famiglia siete diventati parte della mia vita spirituale, e come poteva essere altrimenti. La amavo e la ammiravo da anni, attraverso le sue opere, ma ora la conosco; nessuno dei suoi amici può esserle più attaccato di me. [...] Ammetto che non dev'essere stato piacevole per la famiglia intera trovarsi per settimane uno così, che parlava inglese così male, che sembrava caduto lì dal cielo. [...] Ma qualunque cosa il tempo ci porti, il mio cuore resterà per sempre con lei con fedeltà e affetto, mio grande e magnifico amico! Mi dia presto la gioia di una lettera, mi dica, quando avrà letto "Essere o non essere", cosa ne pensa. Dimentichi con affetto i lati oscuri che la convivenza le ha forse svelato in me, vorrei essere un buon ricordo per colui che amo come un amico o un fratello.

Suo affezionato

²⁴¹ E. Beseghi, "La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia", in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, cit., p. 79.

2.1.2 Il genio di Hans Christian Andersen: stranezze e ombre insolite

In tutto il mondo è possibile distinguere la penna di Hans Christian Andersen: l'autore prende in prestito i bambini come protagonisti dei suoi racconti ma il linguaggio è stracolmo di complessità, talvolta di difficile interpretazione anche per gli adulti. Leggendo le storie dello scrittore per bambini di origini danesi il lettore si imbatte in casi letterari di *liquid identity*, *slippery language*²⁴³. Ad avere una “identità liquida”²⁴⁴ non è soltanto l'individuo della modernità, al quale si riferisce il sociologo Bauman, giorno dopo giorno più affetto da una certa inconsistenza ontologica e valoriale, ma “liquido” in quanto creativo, fuori dal comune, geniale è invece lo scrittore dei migliori libri per bambini.

Secondo le riflessioni avanzate dalla Brown, la struttura narrativa ed il linguaggio di cui si serve Hans Christian Andersen sono dotati di una certa particolarità e stranezza – riscontrabile dall'uso che lo scrittore fa di elementi come *Randomness*, *Repetition/Ritual*, *Obsession with a Special Interest*²⁴⁵ – da far pensare addirittura che potesse essere affetto da quella che oggi andrebbe sotto il nome di “disturbo autistico”. Nell'evolvere della sua carriera da scrittore per bambini l'autore lascia man mano trasparire la sua speciale complessità, ed è a partire dalle sue opere che Hans Christian inizia a liberare, senza però mai riuscire a farlo de tutto, quello che sin dall'infanzia è stato il suo “sentire” e il suo vedere il mondo in maniera differente rispetto agli altri. Questi sono i pensieri che lascia trasparire Andersen nelle pagine della sua autobiografia:

*Ci sono cose, nella vita di una persona, così strettamente legate a quella degli altri che su di esse non abbiamo per così dire alcun diritto come ne abbiamo sulle nostre; perciò di quell'epoca non ho niente da raccontare, così come non ne parlavo mai nemmeno allora, mai mi lamentavo di qualcuno nel mio ambiente, ma solo di me stesso perché, come fermamente credevo, mi ero messo su una strada del tutto sbagliata, per la quale andavo incontro solo a beffe e a compassione*²⁴⁶.

²⁴² Nel 1856 Andersen scrive una lettera all'amico Dickens in cui dichiara la sua gratitudine per l'ospitalità e il sentimento di stima che prova in quanto scrittore (H.C. Andersen (a cura di B. Berni), *La fiaba della mia vita*, cit., pp. 543-544).

²⁴³ J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, cit., pp. 208-216.

²⁴⁴ Crf. Z. Bauman, *Vita liquida*, cit.

²⁴⁵ Nel capitolo dedicato allo studio del danese Hans Christian Andersen la Brown rintraccia alcune caratteristiche stilistiche tipiche del suo scrivere fiabe (Crf “Hans Christian Andersen”, in J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, cit., pp. 41-46).

²⁴⁶ H.C. Andersen (a cura di B. Berni), *La fiaba della mia vita*, cit., p. 72.

Hans Christian Andersen, probabilmente per via della Sindrome di Asperger ma soprattutto per via della sua nostalgica e poetica anima da Puer, diviene così, come lui stesso sognava, uno scrittore dotato di una spiccata e dissacrante intelligenza, uno scrittore di fiabe d'autore degno di fama internazionale, un incantevole e sublime anatroccolo che però mai fu capace di dimenticare il suo passato di uccello fragile, brutto, lasciato solo persino dalla sua famiglia.

... Asperger's Syndrome was both the illness and the medicine to cure it²⁴⁷.

Hans Christian Andersen nasce ad Odense il 2 aprile del 1805 da una famiglia molto povera, le cui origini difficili vennero trasformate dallo scrittore in motivo di maggiore orgoglio – talvolta persino troppo narcisistico, talaltra ancora intriso di quella antica sensazione di inadeguatezza – una volta intrapresa la carriera di scrittore, una volta diventato più bello di tutti gli altri anatroccoli, più bravo di altri scrittori. Il padre è un ciabattino, la madre una lavandaia e Hans Christian e non appena diviene giovane se ne va di casa andando a Copenhagen, pur non distaccandosi mai emotivamente dalla famiglia. Come si può rintracciare nelle sue narrazioni, Andersen rimarrà per sempre ancorato alla prima fase della sua esistenza, a quello specifico, delicatissimo e complicato modo di interpretare e di vivere le cose.

Quella dello scrittore di fiabe d'autore è quindi un'infanzia – d'altro canto come molte infanzie reali o come altre infanzie narrate in altri capolavori di letteratura per bambini – che si contraddistingue in particolar modo per solitudine e marginalità, nei confronti delle quali Andersen dimostrerà difficoltà nel prendere fino in fondo le distanze. L'infanzia raccontata come ad esempio quella messa in scena dall'autore all'interno di fiabe dal valore disturbante diviene occasione di identificazione da parte del bambino lettore, il quale soggetto, a differenza di alcuni adulti, non cerca nelle letture finali edulcorati ma soltanto verità e sincerità, qualcuno che non si prenda gioco di lui e che sia in grado di prepararlo alla vita.

Dunque, parlare di fiaba, nello specifico della fiaba d'autore, comporta da parte del critico e del lettore il riconoscimento di un sodalizio speciale tra tale genere letterario e l'età dell'infanzia. Affrontare la questione della fiaba, così come avere a che fare con l'infanzia, significa inevitabilmente accettare la componente del dubbio, dell'oscuro, del dissacrante, dell'indefinito, di quell'"altrove" inteso come spazio di possibilità. A partire dall'Ottocento, secolo che pone le basi per quelli che saranno importanti cambiamenti a livello sociale e culturale, la fiaba, una volta entrata a far parte della letteratura per l'infanzia, non può più tirarsi indietro dal farsi garante nei riguardi dei bambini. La fiaba e l'infanzia, essendo accomunate da una simile e remota condizione

²⁴⁷ J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, cit., p. 136.

di messa ai margini, si fanno forza tra loro creando scompiglio all'interno di una società fino a prima quasi unicamente dominata da tendenze conservatrici, moralistiche, anche ipocrite come si può scorgere, per riportare un esempio, nel racconto di Andersen *I vestiti nuovi dell'imperatore*. Fiaba e bambini, insieme, si mettono in cammino in cerca di una sofferta e meritata forma di risarcimento, di visibilità, di autonomia, di valore.

Spesso di nascosto dagli adulti, con grande audacia le fiabe d'autore, allo stesso modo della grande letteratura per l'infanzia, si fanno portavoce di concetti scomodi, sovversivi e connotati di un profondo valore universale, dando prova saper supportare la condizione dell'infanzia e di saperla accompagnarla durante un percorso di crescita e di emancipazione per niente lineare e prevedibile. Lo scrittore danese, con i suoi racconti dall'enorme e sempre attuale valore filosofico e pedagogico, non vuole tenere al riparo l'infanzia, proteggerla dalle intemperie della vita, ma al contrario Andersen vuole preparare i bambini (cosa che sarebbe servita anche lui quando era piccolo) alla più dura e cinica delle realtà. Un po' come per Pamela Lyndon Travers, o per altri eccezionali scrittori, anche per Hans Christian Andersen – seppur in questo caso l'autore non si serva della metafora del volo – il viaggio nell'"altrove" diviene ugualmente percorso sapienziale di tipo iniziatico lungi dall'essere un viaggio fantastico e spensierato. In particolar modo gli scrittori dei "classici" per l'infanzia attingono dal regno dell'utopico le forze necessarie per affrontare la vita, soltanto in apparenza si rifugiano nell'immaginazione con l'intento, più comune invece nell'adulto, di evadere, piuttosto questi autori oltrepassano la soglia della realtà per arricchirsi di nuove consapevolezze e responsabilità. Ancora una volta è l'infanzia, o persone adulte in possesso del suo medesimo "sentire", che si assume l'impegno di trasmettere ai "grandi" e all'umanità valori dotati di inestinguibile importanza. Seguendo le riflessioni di Milena Bernardi, per merito delle fiabe i bambini imparano (o, meglio, trovano finalmente il giusto compagno con cui intraprendere un viaggio significativo) ad osservare il mondo da un'altra prospettiva, quella dell'"altrove", sede dell'inconscio, dell'oscuro, della problematicità più indecifrabile²⁴⁸. Anche l'infanzia dell'autore, come può essere quella di Andersen, si rivela in grado di contribuire all'assunzione di questo diverso sguardo sul mondo, la costante presenza del fanciullino nell'anima dell'adulto scrittore di libri per bambini favorisce la trasposizione sulle pagine del racconto di quel particolare vissuto risalente ai suoi primi ed incisivi momenti dell'esistenza.

Attraverso una pratica narrativa non tipicamente autobiografica, ma ugualmente densa di rimandi alla propria personale infanzia, Hans Christian Andersen tenta, in maniera ossessiva ed estenuante, di dare una sistemazione ad un'esistenza precocemente connotata da incomprendimento e da isolamento sociale ed emotivo: per l'intera esistenza Andersen sarà come perseguitato da

²⁴⁸ M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit., p. 82.

un'ombra. Il desiderio di divenire autore dotato di fama riconoscibile da tutti e non solo dal re di Danimarca, induce lo scrittore di fiabe a cadere in un profondo ed irrecuperabile stato ossessivo. Nella fiaba *L'ombra*, il quale riferimento a se stesso è fortissimo, Andersen scrive:

[...] Dovevano rimanere dentro, lui e tutte le persone ragionevoli, con imposte e porte chiuse per tutto il giorno; sembrava che tutta la casa dormisse o che non ci fosse nessuno. [...] Allo studioso dei paesi freddi – era un giovane uomo intelligente – sembrava di stare in un forno rovente; questo lo logorava, divenne tutto magro, persino la sua ombra si restrinse, divenne molto più piccola che a casa, il sole logorò anche lei. Si ravvivano solo la sera, dopo il calar del sole²⁴⁹.

Hans Christian, al pari del protagonista della fiaba, era un uomo di intelletto attanagliato, “mangiato” dal timore di non riuscire a diventare famoso come avrebbe voluto, almeno non fino a quando era in vita, chissà forse “solo dopo la sera”, in seguito alla morte. Parafrasando le precedenti righe tratte dalla fiaba, era come se Andersen si sentisse al sicuro solo a casa, e comunque non del tutto nemmeno lì, come se il sole, la luce che può derivare da un successo come il suo al contempo fosse motivo di preoccupazioni: la fama non va solo raggiunta ma va soprattutto mantenuta nel tempo. Costantemente combattuto tra il mettersi in gioco e il rinchiudersi in se stesso, con una personalità a cavallo tra spavalderia e insicurezza, l'autore di fiabe sarà tormentato da questa ombra fino alla fine dei suoi giorni. Con la sensazione di essere “straniero” a se stesso, l'eccezionale scrittore non riuscì mai a mettere fine al suo senso di incompiutezza e alla sua paura di essere superato da altri scrittori. Prosegue Andersen all'interno della fiaba simile ad un'autobiografia:

«Ma Voi stesso non siete una persona comune, e io, lo sapete, fin da bambino ho seguito le Vostre orme. Non appena riteneste che fosse maturo per andarmene da solo per il mondo, me ne andai per la mia strada; la mia condizione economica è brillantissima, ma sono stato preso da una sorta di nostalgia: desideravo vedervi prima che moriste, perché morire dovete! Volevo anche tanto rivedere queste terre, perché si vuole sempre bene alla patria! So che siete una nuova ombra: devo pagare qualcosa a Voi o a Lei? Siate così gentili da dirmelo»²⁵⁰.

Durante gli spostamenti in Europa Andersen acquisisce grande successo, ciò nonostante anche questo non si rivela abbastanza per calmare le sue inquietudini. Una volta a casa si rimette a scrivere, costruisce fiabe sulla base del suo vissuto, riprova a fare pace con se stesso, ma ancora una volta il tentativo risulta vano, la sua ombra era sempre in agguato pronta a disturbarlo. Narrando storie sull'infanzia, innanzitutto scrivendo fiabe sulla propria personale infanzia e sulla propria esistenza, Hans Christian Andersen cerca disperatamente di poter raggiungere uno stato di quiete, di sottrarre all'ombra il potere di essere il suo unico padrone in grado di potergli togliere la vita.

Sin da giovane appassionato di danza e di spettacolo, nel corso degli anni Andersen inizia a scrivere giorno per giorno diari e a comporre fiabe dal profondo valore antropologico ed iniziatico

²⁴⁹ Crf. H.C. Andersen, “L'ombra”, in *Fiabe e storie*, cit., pp. 311-320.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 314.

ma soprattutto curativo. Ogni anno si accinge a scrivere un'autobiografia ed ogni volta rimetterà mano alla propria esistenza cercando di invertirne un finale che sembrava già predestinato: quella di Hans Christian è un'interiorità agitata, mai del tutto appagata, risolta nemmeno in seguito al tanto ambito successo in qualità di scrittore. Il suo essere "diverso" dagli altri mette in subbuglio l'autore che, fiaba dopo fiaba, storia dopo storia, cerca un modo per calmarsi, per prendersi cura del suo fanciullino interiore, per distanziarsi da se stesso e dalla monarchia del suo paese, prova a definirsi, a mettere un punto alla propria esistenza perennemente in bilico, incerta tra l'essere e il non essere. Metafora dopo metafora, riflette la critica Julie Brown, lo scrittore tenta di esprimere quella pesante condizione di alienazione che avverte nei confronti degli altri e della realtà:

As a child, the autistic subject is so wholly engrossed in himself that he "tunes out" the outside world and doesn't realize he is different²⁵¹.

Tramite l'uso della metafora – come può essere quella dell'ombra, dell'usignolo, dell'anatroccolo o dell'imperatore – Andersen va alla ricerca di una definizione di quell'identità da subito percepita come strana ed insolita innanzitutto da se stesso. In compagnia dei personaggi dei suoi racconti l'autore si incammina sul sentiero ignoto del conoscersi, cerca rispecchiamento in loro, ma il processo di consapevolezza è tutt'altro che semplice, persino al lettore serve molto tempo per poterlo decifrare in tutta la sua contraddittorietà, eppure è esattamente da questa sua forte componente di problematicità che ha origine la genialità letteraria e personale di Hans Christian.

Non è soltanto Andersen ad essere "autistico", con un'iperbole si potrebbe quasi dire che un po' tutta l'infanzia lo sia, molto spesso sola e messa da una parte, così indecifrabile, complessa e faticosa da interpretare da parte di molti adulti: il legame tra infanzia e fiaba è talmente importante che tale genere letterario non manca occasione per prendersi cura dei bambini, non si tira mai indietro davanti ad una simile responsabilità. Al tempo stesso è la fiaba d'autore – per alcuni tratti simile a quella popolare (per via del riferimento ad episodi popolari, appunto, o per via dell'utilizzo della ripetizione di alcune strutture fisse, per via della stessa funzione evolutiva) ma soprattutto questo tipo di fiaba è diversa da quella precedente per via del linguaggio e dei contenuti più elevati in possesso di una portata filosofica atemporale ed universale – in questo specifico caso è lo stesso Andersen ad andare in cerca di conforto nell'infanzia, a volere da lei quella rassicurazione non avuta tempo addietro, a ricercare solidarietà, ad esigere riscatto, comprensione e accettazione. Entrambe, la fiaba e l'infanzia, dopo numerosi secoli sono stanche di rivestire una posizione di marginalità sociale e culturale, dall'Ottocento in avanti, grazie alla scrittura sovversiva di Andersen,

²⁵¹ J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, cit., p. 216.

prendono posizione e si ribellano del fatto di non essere considerate per la loro eccezionalità. Si Come accade nel caso della lettura di alcuni tra i migliori romanzi della letteratura per l'infanzia che verranno presi in esame nel capitolo successivo, anche con la fiaba letteraria i bambini si mettono in volo, si discostano dalla realtà, rimangono sospesi in una dimensione – talvolta utopica, fantastica, talaltra spietata, dura, mortifera – di atemporalità. Attraverso la fiaba l'infanzia si fa leggera, si allontana dal mondo e, assumendo lo sguardo dell'“altrove” tipico ad esempio dello scrittore Hans Christian Andersen, riesce ad osservare gli uomini e la società da una prospettiva “alta”, più lucida, acuta, dissacrante, spiazzante, realistica.

Quelli dello scrittore nordico sono personaggi inusuali ed irriverenti proprio come lo è Hans Christian Andersen, figure connotate di forte simbologia attraverso le quali l'autore trova il modo per manifestare, seppur con forti resistenze e paure che lo accompagneranno per tutta la durata dell'esistenza, quel senso di alienazione e di contrarietà verso un sistema sociale dalle persistenti tendenze moralistiche e normative delle quali l'imperatore – figura ricorrente all'interno delle sue fiabe e delle sue storie – diviene la più esemplificativa espressione. Ad autori “speciali”, quindi, servono interlocutori altrettanto “speciali” capaci di comprenderli, per questo gli scrittori come Hans Christian Andersen si rivolgono proprio ai bambini, riponendo in loro piena fiducia. Andersen – spinto da una sensazione di disagio nei confronti della società ed in possesso di uno speciale sguardo poetico che lo accomuna agli altri straordinari scrittori di libri per bambini – chiede aiuto ai bambini delle sue fiabe per denunciare un sentimento di ostilità verso il sistema ottocentesco, sotto molti aspetti simile a quello attuale. La fiaba, quindi, non solo si rivela di particolare importanza per il bambino per quanto riguarda il delicato momento dell'addormentamento e del superamento della soglia del giorno e del noto, bensì si profila altrettanto significativa per via delle sue fastidiose capacità sovversive, rivoluzionarie, dubitative aventi l'intento, anche se inconsapevole, di smantellare rigidi, remoti, inutili schemi sociali.

Per quanto possa sembrare che la fiaba si discosti dal reale o che appartenga unicamente alla dimensione del fantastico e del magico, in verità essa, per via del suo essere polisemica e complessa, non fa che attingere dalla vita di tutti i giorni, così spesso desolante e urgente da raccontare e da decifrare, ma anche dall'inconscio, dalla paura, dal mortifero. Come la fiaba, anche l'infanzia perturba, inquieta l'adulto in quanto non offre risposte rassicuranti o conclusioni felici ma soltanto nuove, destabilizzanti e sempre aperte domande sull'esistere. La fiaba d'arte non dona pace all'animo umano, non gli porge soluzioni né tantomeno tenta di impartire lezioni morali, questo tipo di fiaba, così legata alla letteratura per l'infanzia più alta, vuole risvegliare l'uomo dal torpore, levargli dagli occhi quell'ingombrante velo di ipocrisia.

...E allora quelle persone vedevano tutto distorto, oppure avevano gli occhi solo per ciò che c'era di sbagliato nelle cose, perché ogni scheggia di specchio aveva conservato la stessa forza che aveva lo specchio intero...²⁵².

Continuando con alcune righe tratte dalla fiaba *La regina delle nevi* a proposito della rappresentazione di un adulto glaciale come la neve, appunto:

*alcune persone ebbero persino un piccolo frammento di specchio nel cuore, e allora era proprio orribile, quel cuore diventava come un blocco di ghiaccio. Alcuni frammenti dello specchio erano tanto grandi che venivano utilizzati come vetri per finestre; ma non valeva la pena di guardare i propri amici attraverso quei vetri; altri pezzi finirono negli occhiali, e così le cose andavano male quando le persone si mettevano quegli occhiali per vedere bene ed essere giuste ...*²⁵³.

Messo davanti allo specchio, l'adulto appare come *cattivo e malvagio*²⁵⁴, la sua immagine appare distorta, non sincera rispetto a quella che Hans Christian Andersen ritiene essere la propria onestà di cuore o più in generale in difetto rispetto all'infanzia intera. Nelle fiabe dello scrittore della Danimarca ricorre molte volte lo specchio, oggetto allegorico di svelamento del sé autentico. Anche per merito delle fiabe d'autore di Andersen a partire dall'Ottocento la letteratura per l'infanzia inizia a trasformarsi man mano in una pubblica occasione di sfida e di riscatto: quando il lettore ed il critico si trovano davanti a scrittori dotati di una personalità e di un talento simili, quando imbattono in autori dotati di un'intelligenza brillante e di una poetica sensibilità non possono che constatare la straordinarietà insita in capolavori letterari di portata filosofica universale.

Le fiabe del danese originario di Odense si tramutano in manifestazione allegorica di un'eccezionalità letteraria e di una provocatoria creatività, caratteristiche rafforzate, con grande probabilità, dal vissuto di un autore geniale contrassegnato sin dai primi anni di vita dall'essere un *brutto anatroccolo*, dall'essere povero e "diverso", per niente uguale agli altri, oseremmo dire per fortuna. Come dice la studiosa americana Julie Brown riguardo alla straordinaria "diversità" dell'autore, *autism not only gave him the materials to write about, but also the persistence, creativity, and intelligence he needed to become a successful author*²⁵⁵.

Con i racconti di Hans Christian Andersen l'infanzia si mette in viaggio verso l'autenticità, l'autore se la prende sulle spalle, quella privata dello scrittore e quella che vive in ogni parte del mondo, la difende a forza lungo il suo intero percorso lasciando inciso nella memoria di quell'adulto che tende a dimenticarsi del proprio essere stato un bambino che *growing up is hard enough*²⁵⁶.

²⁵² H.C. Andersen, "La regina delle nevi", in *Fiabe e storie*, cit., p. 223.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 225.

²⁵⁵ J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, cit., p. 57.

²⁵⁶ J. Brown, *Writers on the Spectrum. How autism and Asperger Syndrome have influenced Literary Writing*, cit., p. 136.

La fiaba della mia vita fino a questo momento mi sta davanti, spiegata in tutta la sua ricchezza, la sua bellezza, la sua consolazione! Anche dal male è venuto il bene, dai dolori è venuta la gioia, una poesia dai profondi pensieri, non avrei saputo crearla così. Mi sento davvero un beniamino della fortuna! [...] Le memorie di una vita hanno per tutti i nobili e buoni la sacralità della confessione; a loro mi affido sicuro. Aperto e fiducioso, come se fossi tra cari amici, ho raccontato qui la fiaba della mia vita²⁵⁷.

Hans Christian Andersen, scrittore di quelle che sono diventate prestigiose “fiabe d’autore” è rinomato per essere tra i più avvalorati e discussi scrittori per bambini, la cui straordinarietà stilistica e poetica – che per l’autore rimase fino alla fine dei suoi giorni utopica speranza, ossessiva ed instancabile tensione alla perfezione – probabilmente affonda le radici in quel silenzioso eppure inesauribile legame che unisce lo scrittore al bambino, in quella complicità che connette la fiaba all’infanzia e l’infanzia alla fiaba a tal punto che al lettore (e ad Andersen stesso) risulta quasi impossibile capire quale delle due sia nata prima.

Dunque: è nato prima Hans Christian Andersen o quel rarissimo usignolo dall’incantevole, a tratti insicura ma persuasiva voce? Dipende dalla prospettiva che si sceglie di adottare, se lo sguardo insicuro, spavaldo, ossessivo e delicato proprio del “fanciullino” che vive nel cuore dell’autore o se lo sguardo abbagliato e disarmato del lettore che rimane incredulo nel pensare che il brutto anatroccolo delle fiabe fosse proprio lui, questo straordinario ed inimitabile scrittore. Probabilmente Hans Christian Andersen si colloca sulla soglia tra la vita e la fiaba, è sia autore che personaggio, è sia adulto scrittore che bambino sognatore le cui speranze sono così tipiche dell’infanzia da fargli credere che dopo la morte c’è un’altra vita che lo aspetta, un “altrove”: la fiaba, intramontabile e sempre attuale successo letterario capace di andare oltre ogni aspettativa possibile.

²⁵⁷ H.C. Andersen (a cura di), *La fiaba della mia vita*, cit., p. 523.

3.

Sguardi dall'altrove. Voli, evasioni, utopie, mondi possibili

Ma come, si domandano quei bambini, l'unico adulto che ha tempo per me, che capisce cosa voglio, che non è travolto da questa o da quella follia, che ha proprio le mie stesse piacevoli manie, proprio lui fra un po' se ne deve andar via per sempre?

A. Faeti, *I diamanti in cantina*

Quelle ferite sedimentate, come altre che interferiscono nel corso della vita di ognuno, avranno influito sulle loro opere. Avranno contribuito ad ispessire le pieghe enigmatiche del farsi della loro scrittura. È ragionevole pensarlo. Allo stesso tempo, però, l'incantamento del raccontare che si porta sulle spalle i fardelli pesanti e i tormentosi disordini ha compiuto il suo viaggio in volo, inseguendo venti imprevedibili che spingono verso il nessun dove.

M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità*

1. Lievità, metafore, infanzia. *Are we spirits or are we stones?*²⁵⁸

Una volta, sì, si parlava del volo dei pensieri [...]; oggi invece si ha l'impressione che un uomo così abbia qualcosa fuori posto, a meno che non sia il suo mestiere o la sua fonte di guadagno. Oggi le cose sono ripartite altrimenti. Certi interrogativi sono stati tolti dal cuore degli uomini.

R. Musil, *L'uomo senza qualità*

L'infanzia possiede alcune qualità che la contraddistinguono dall'adulto più cinico ed interessato alla materialità e alla futilità delle cose, tra cui l'autenticità, la bertiniana apertura alla possibilità, il riso e il comico, la lievità. Più delle altre età della vita il bambino sa essere leggero, è una creatura libera, si libra in volo, si posa sull'anima senza farsi sentire, sorvola sulle cose futili che invece in molti casi appesantiscono tanto l'adulto. Il bambino vola con la mente, talvolta si discosta dalla

²⁵⁸ J. Griswold – Professore di Inglese e Letteratura comparata presso la State University di San Diego, nonché Direttore del National Center for Study of Children's Literature – nel saggio dalle piccole dimensioni *Feeling like a Kid. Childhood and Children's Literature* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 96) evidenzia alcune ritenute tra le caratteristiche tipiche dell'infanzia, tra cui *snugness, scariness, smallness, lightness, aliveness*.

realtà per sognare, per evadere, per cercare alterità possibili, per recarsi in un “altrove”. Forte è il legame tra il bambino e la dimensione del volo, spesso, citando Marchetti, il fanciullo e l’angelo si confondono tra loro, si sostituiscono, si completano, rispondono ai medesimi bisogni di evasione, di leggerezza, di “altrove”²⁵⁹. L’infanzia, nella sua accezione più autentica e resiliente, non si accontenta di occupare, talvolta addirittura in maniera passiva, una posizione umana e sociale come quella che tenderebbe profilare la società ed in special modo quella attuale, i bambini avvertono l’esigenza profonda di guardare le cose da un’altra prospettiva, meno usuale e con una direzione sempre incerta, ma con grandi probabilità più lucida e consapevole rispetto a quella che si finisce per assumere quando si rimane fermi nel mondo reale.

Tramite la metafora del volo spesso utilizzata da alcuni classici scrittori di libri per bambini, l’infanzia – quella del protagonista, quella del lettore e anche quella del fanciullino che risiede nell’anima dell’autore – attribuisce all’esistenza un significato altro, ancora tutto da costruire, sospeso, sempre aperto ad ogni possibilità, talvolta persino teratologico in quanto il bambino, come l’angelo, sono creature mostruose, proteiformi per dirla con Bertin, fortemente ambigue (si pensi ad esempio alla figura di Mary Poppins, di cui si occuperà nei paragrafi seguenti, metà uccello metà essere umano, metà uomo metà donna, metà adulta metà bambina, sciamanica, sempre sulla soglia) ed imprevedibili²⁶⁰. Dunque, l’infanzia si profila come “mostruosa” in quanto sconosciuta, per lunghissimi secoli tenuta ai margini, proveniente da un’alterità ignota, strana, lontana dalle caratteristiche tipicamente adulte. Al pari dei mostri delle storie, il bambino, all’interno di un’unica persona, è in realtà portatore di molteplicità e delle più strampalate e a volte mal assortite differenze: nell’infanzia, in quella più corrispondente a se stessa, risiedono gli opposti, la totalità dell’esistenza in tutta la sua problematicità. Il bambino, simile alla figura del trickster simboleggiata ad esempio dalla nanny Mary Poppins, è una creatura di soglia, appartiene al mondo dell’incantamento e delle metamorfosi, entrambi ambigui, dissacranti, ironici, spietatamente intelligenti e capaci di infrangere tabù sociali e ipocrisie simili a quelle messe in scena dall’imperatore anderseniano. La maggior parte degli adulti – fatta eccezione per quelli ritenuti “speciali”, simili al bambino come il più delle volte sono gli scrittori dei migliori romanzi per l’infanzia – crescendo si sono via allontanati dalla dimensione dell’immaginazione, della leggerezza, del volo, della sospensione, del misterioso, del sogno, dell’inconscio, della paura, dell’indicibile, di tutto ciò che al meglio rappresenta l’età dell’infanzia. Dunque, il bambino, quello della realtà così come il personaggio dei libri scritti apposta per lui, diviene una sorta di *messaggero*

²⁵⁹ Cf. L. Marchetti, *Il fanciullo e l’angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio Editore, Palermo, 1996.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 17.

dell'*invisibile*²⁶¹, un portavoce di alterità, un traghettatore verso quell'ignoto di cui la dimensione sospesa del cielo diviene tra i simboli più esplicativi, un personaggio di soglia che accompagna verso l'infinito. Dalle caratteristiche vicine a quelle dell'angelo il bambino assomiglia ad una creatura con *sembianze umane ma con possibilità sovraumane*²⁶².

Nutrendo il desiderio antico e profondo di "mettere le ali", in possesso di un primordiale istinto di lievitazione l'infanzia di alcuni classici romanzi della letteratura a lei dedicata non perde occasione per dimostrare la sua più potente creatività, la sua coraggiosa capacità di andare oltre la superficie, di trascendere la banalità di cui spesso si tinge il vivere sociale. All'interno di una realtà sociale per certi versi così difficilmente spiegabile come quella contemporanea la metafora, in questo caso quella del volo, funge da modalità alternativa attraverso la quale interpretare il reale e tentare di rispondere ad alcune fondamentali e mai concluse domande sull'esistenza. E davanti alla metafora, all'infanzia, ai romanzi per bambini spesso l'adulto si trova spiazzato, si chiude ancor più nelle sue stabilite convinzioni, spaventato qual è di poter intraprendere anche lui il volo, di cambiare prospettiva, di varcare la soglia del noto e del rassicurante, almeno in apparenza, di allontanarsi da tutto ciò che è "casa". Come mette in evidenza Laura Marchetti, la metafora tiene per mano gli uomini e li accompagna lungo la dimensione utopica della leggerezza che non conosce limiti e che ha, inevitabilmente, a che fare con la vita e con la sua insita componente di problematicità e di irrisolvibile indeterminatezza²⁶³. L'infanzia, in volo, va oltre, supera la superficie delle cose, va al di là, si inabissa, scivola in un luogo indefinito e misterioso, leggero come le nuvole in mezzo alle quali volteggia.

L'infanzia è un'età di soglia, al confine tra l'essere e il non-essere che, quando è in volo, riesce ad esprimere al meglio il suo essere "invisibile", "trasparente", creatura dai tratti indefiniti, sfuggenti, imprevedibili. L'infanzia, data la sua potente capacità creativa, può volare, se non nella realtà perlomeno all'interno di libri scritti apposta per lei trova la possibilità per farlo. Diverse sono le manifestazioni della metafora letteraria del volo all'interno dei romanzi: nel caso di Peter Pan (in vero si tratta di James Barrie) il bambino intraprende un volo utopico con la speranza di trovare finalmente un mondo capace di amarlo, nel caso di Mary Poppins, figura sciamanica²⁶⁴ per eccellenza, il volo, talvolta realmente accaduto talaltra solo immaginato, diviene simbolo della doppiezza dell'autrice Pamela Lyndon Travers, per il pilota principino Antoine De Saint-Exupéry il volo si fa espressione della necessità di evadere da una realtà contrassegnata dalla guerra e da una

²⁶¹ *Ivi*, pp. 137-150.

²⁶² *Ivi*, p. 178.

²⁶³ *Ivi*, p. 39.

²⁶⁴ G. Grilli, *In volo dietro la porta. Mary Poppins e Pamela Lyndon Travers*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1997, pp. 71-83.

condizione di umana desolazione come quella della metà del Novecento, ma volo è persino quello che compie Roald Dahl, anche lui sia scrittore che pilota, nel tentativo di scappare da un collegio troppo duro e repressivo.

Calvino, considerato tra i rappresentanti letterari più acuti della contemporaneità, nel saggio *Lezioni americane* dedica un capitolo alla dimensione esistenziale della *leggerezza*²⁶⁵, ben diversa da quella della frivola superficialità, considerandola una tra le condizioni di fondamentale importanza per tentare di salvare l'umanità, ed ancor più l'infanzia, da una probabile caduta in uno stato di *lenta pietrificazione*²⁶⁶, di pesantezza. *Lightness*²⁶⁷, come evidenzia lo studioso americano Griswold, include il concetto di “volo”, di spostamento, di apertura al divenire e, attraverso una certa distanza emotiva e cognitiva come quella che spesso adotta l'infanzia, colui che è capace di farsi spiritualmente leggero e di librarsi in volo osserva il mondo da un'altra prospettiva.

Se l'infanzia, nella sua più piena autenticità, è lieve, leggera, sa come andare all'essenzialità delle cose, l'età adulta spesso è particolarmente appesantita dall'esistenza, ecco perché tra le due età della vita sono sempre più numerosi i casi in cui risulta alquanto difficile potersi comprendere nel profondo, riconoscersi nelle proprie diversità. Alcune eccezioni, però, ci sono, ci sono situazioni in cui tra bambino ed adulto, tra bambino lettore e adulto scrittore, tra fanciullino ed autore si viene a creare una speciale complicità rintracciabile nella dimensione narrativa, atemporale e metaforica, dei “classici” romanzi per l'infanzia dotati di straordinaria qualità e lievità.

1.1 *Tutti i bambini crescono, meno uno*²⁶⁸. L'eterna (im)mortalità di Peter Pan e James M. Barrie

Ma Peter Pan è un fantasma che ha la peculiarità di non ricordare nulla della vita umana; un fantasma senza vendette, e solo un vago, struggente rimpianto.

G. Manganelli, “Peter Pan amore mio”, in J.M. Barrie, *Peter Pan*

Scriva Hillman a proposito della figura archetipica dell'eterno bambino: *del resto il Puer non è destinato a camminare, ma a volare*, quasi come se il James Barrie di Peter Pan²⁶⁹ avesse letto il

²⁶⁵ Italo Calvino nel testo *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1988) passa in rassegna i sei pilastri fondamentali per un'efficace e più autentica conduzione degli anni a venire: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, coerenza.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 2.

²⁶⁷ J. Griswold, *Feeling Like a Kid. Childhood and Children's Literature*, cit., pp. 75-102.

²⁶⁸ J.M. Barrie, *Peter e Wendi*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, Einaudi, Torino, 2008, p. 73.

²⁶⁹ *Cfr. Ivi*.

saggio psicoanalitico sul *Puer aternus*²⁷⁰. Nell'immaginario comune Peter Pan – romanzo scritto in Inghilterra nel 1906 – è un bambino speciale al quale l'autore inglese dà il dono del volo. Quella di Peter Pan è la storia un bambino che non è mai stato adulto e di un adulto che non è mai stato bambino, in maniera opposta a ciò che si potrebbe comunemente pensare il lettore si trova davanti ad una storia di finitudine, di morte, sia dell'adulto che del bambino dove il richiamo all'infanzia dell'autore è fortissimo.

Nel mezzo di una notte come tante altre Peter spicca il volo oltre la finestra, *salta in quel preciso istante. Peter Pan* – dice all'interno del saggio romanizzato Fresán attraverso un'immagine metaforica – *è una delle persone che ogni settimana – così dicono le statistiche – si gettano sui binari con puntualità britannica un attimo prima dell'ingresso trionfale sul metrò*²⁷¹. In tale romanzo è centrale, assieme all'archetipo del Puer, la tematica della verticalità, dell'andare in alto, in altissimo verso l'infinito e oltre alle barriere della dimensione del reale. Sospeso nello spazio, lo spirito di Peter – e di tutti quei bambini reali e letterari che da lui trarranno ispirazione – non teme di cadere al suolo, la sua leggerezza tipica dell'infanzia è più forte della paura di precipitare. L'età bambina oltre ad essere un periodo specifico della vita la si può considerare soprattutto uno stato interiore ed il *Peter Pan* di James Matthew Barrie rientra tra le immagini letterarie più rappresentative. Questo “angelo alato” – riflette Bernardi – *compie il salto consapevole al di là del confine dell'“attuale” per proiettare il soggetto, l'“io”, verso prospettive possibili e finalmente sperimentabili*²⁷².

Volando Peter esprime appieno il suo bisogno di raggiungere una dimensione alternativa rispetto a quella proposta dalla realtà, vuole varcare lo spazio chiuso e limitato della propria cameretta, vedere cos'altro c'è oltre il confine della mura domestiche. Peter Pan è spinto dall'andare lontano, in posti altri, utopici, forse inventati ma colmi di quella problematicistica “possibilità”. Ma per assurdo è proprio nel momento in cui Peter prende il volo che ogni possibilità esistenziale perderà il suo potenziale: non appena salta dalla finestra per dirigersi verso l'isola che non c'è l'infanzia del protagonista del romanzo del 1906 si ferma in quell'istante. Proprio come avrebbe voluto la società vittoriana, l'infanzia di Peter (ma soprattutto quella dell'autore James Matthew Barrie) si paralizza, diventa fragile come la porcellana, il cui unico scopo da parte del sistema adulto diviene quello di poterla esibire in maniera impeccabile sul mobile così da ostentarla quando

²⁷⁰ J. Hillman, *Puer aeternus*, cit., p. 99.

²⁷¹ R. Fresán, *I giardini di Kensington*, Mondadori, Milano, 2006, p. 13.

²⁷² M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, cit., p. 31. Nel seguente passaggio la studiosa sottolinea l'importanza della “lente” epistemologica del problematicismo pedagogico al fine di interpretare al meglio l'inevitabile complessità presente nella letteratura per l'infanzia. Tale paradigma mette in luce la necessità sempre più urgente “del promuovere l'oltre da noto” e del creare quelle “condizioni che lascino libere le possibilità di manifestarsi” (p. 31).

gli ospiti vengono a far visita. Probabilmente Edward Tulane – protagonista di un delicato e al contempo disturbante romanzo contemporaneo per l'infanzia, coniglio di porcellana con orecchie e coda di vero pelo – sarebbe stato il prototipo d'infanzia ideale per i parametri dell'epoca: Edward è un coniglio perfetto dagli occhi blu, vestito di tutto punto e con le scarpe in camoscio²⁷³. Peccato che alla lunga anche lui, come Peter, si troverà catapultato in una serie di peripezie che lo vedranno passare dalla spazzatura alla zaino di un vagabondo, dalle braccia di una bambina in punto di morte ad un negozio di giocattoli. A proposito del tempo perduto e mai più recuperato, scrive il critico Giorgio Manganelli, riferendosi a Pinocchio ma anche a Peter Pan e un po' a tutta l'infanzia:

Dopo tutto, esiste un modo per «non crescere», ed è quello di morire, morire subito²⁷⁴.

1.2 Peter è anche Pan: una forza uguale e contraria

Per afferrare Pan come natura dobbiamo prima essere afferrati dalla natura, sia “là fuori” in una campagna deserta che parla con suoni e non con parole, sia “dentro di noi”, in una reazione improvvisa.

J. Hillman, *Saggio su Pan*

Peter Pan sa volare e proprio per questa sua capacità di elevarsi è inevitabile il contatto, il confronto con la componente del terreno e del profano. L'incontro con il mortifero, per colui che ambisce al celestiale, è come prestabilito. Come scrive Hillman, Pan è il diavolo, la tentazione caprina che sconvolge il sacro²⁷⁵. Pan ha zampe pelose, è l'incarnazione del selvaggio, del fallico. Con questa figura mitologica che proviene dall'Arcadia, dall'oscurità, si fa ritorno alla caverna – come con Alice²⁷⁶ –, ci si cala nel regno del sottosuolo, dell'animalità più demoniaca, dell'inconscio più indomabile. Più che un ritorno alla Grecia con il dio-caprino si fa ritorno allo stato di originaria naturalità: si va a fondo delle oscurità umane, si resta impantanati, si rischia di non poter risalire in superficie.

Pan è il topos della *natura satiresca-caprigna-fallica*, è letteralmente il dio dell'*angoscia panica* dell'uomo nei confronti sia dell'incubo che dei sogni erotici²⁷⁷. Pan conserva un aspetto

²⁷³ Cf. K. Di Camillo, *Lo straordinario viaggio di Edward Tulane*, Giunti, Milano, 2014.

²⁷⁴ G. Manganelli, “Peter Pan amore mio”, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit., p. VI.

²⁷⁵ Cf. J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano, 1977.

²⁷⁶ Cf. L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit.

²⁷⁷ J. Hillman, *Saggio su Pan*, cit., p. 48.

ctonio, tanatologico precedente al processo di antropomorfizzazione, per quanto poi sia, quasi per assurdo, l'unico dio greco ad andare incontro alla morte. L'etimologia rimanda al termine *paein*, pascolare, che si riferisce al ruolo di Pan come dio pastore, forse poiché è stato allevato con il latte della capra Amaltea assieme a Zeus. Pan è una figura antropomorfa, metà uomo e metà caprino. Inoltre, tale immagine mitologica viene rappresentata con un fallo di grandi dimensioni volto a dimostrare la sua animalità virile ed irruente. L'odore forte che emana il suo pelo caprino lo si sente fin da lontano.

Nel personaggio di Peter Pan abita Pan, ma non solo, in questa ambivalente figura risiede anche il bambino alato dal pigiama svolazzante. Eppure il dio Pan spesso ha la meglio sull'infanzia a tal punto da paralizzarla in uno stato di "qui e ora" atemporale, eterno ed immobile. La natura, con la sua forza dirompente ed istintuale, sa come raggiungere l'essere umano, sa come disarmarlo. Ma l'infanzia – come si può riscontrare in molti romanzi della letteratura per l'infanzia – è selvaggia ed irriverente come lei, è una sua grande alleata. Pan, dio della natura nella sua accezione più ampia, deriva dalle grotte, dalle fonti, dai luoghi selvaggi, mai proviene dalla città o da luoghi civilizzati, si può quindi dire che la letteratura per l'infanzia debba molto a Pan, topós letterario dal quale trae alcune tra le sue più alte ispirazioni.

Scriva ancora Hillman, *Pan è il dio della natura "dentro di noi", allora egli è il nostro istinto*²⁷⁸. Quello di Pan è perciò uno spirito che può sorgere veramente in qualsiasi luogo, frutto di movimenti archetipici o di generazione spontanea²⁷⁹. Egli discende da Hermes, motivo per cui ha un aspetto "ermetico", non del tutto chiaro, appunto. Non soltanto: Pan va d'accordo con tutti gli altri dèi, i quali inseriscono il dio-caprino all'interno di un fascio archetipico. È un po' come se questo dio racchiudesse tutti gli altri, facendosi simbolo dell'aspetto morbido come la sua pelliccia ma anche di quello selvatico della capra, del lato angoscioso ma anche di quello riflessivo proprio di Eco: a momenti alato ed elevato come Peter, in altri orizzontale, "basso" e terreno, *Pan è al tempo stesso distruttore e preservatore*²⁸⁰.

Viscerale è il legame che Pan instaura con Peter, l'angelo alato protagonista del romanzo di James Barrie. Pan, lo dice l'etimologia stessa, è *tutto*. Pan è morto e con lui Eco, ma con la sua forza primordiale può inaspettatamente riprendere vita in quel *rimosso che ritorna*, nelle dissociazioni, nelle persecuzioni, in quella dimensione notturna che spingerà lo stesso Peter a varcare la soglia della finestra, la cui reazione più immediata da parte dell'uomo è *l'emozione*

²⁷⁸ *Ivi*, p. 61.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 50.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 53.

demoniaca, in seguito alla quale – continua lo studioso di impronta junghiana James Hillman – *siamo ricondotti all'istinto dall'istinto*²⁸¹.

1.3 Ali spezzate. Peter (o James Barrie?): una vita sospesa tra il “non-essere ancora” e il “non-essere più”

È uno spirito inquieto “senza dimora” sulla terra; è sempre in arrivo da qualche luogo e in partenza per qualche altro, sempre però di passaggio.

J. Hillman, *Saggi sul Puer*

Con Barrie – e non solo, anche negli altri esempi di quei *bambini per sempre* che Alison Lurie analizza nel suo saggio²⁸² – il lettore si trova davanti ad un caso di *puer ferito* che *personifica il danno strutturale dello spirito e, forse, la struttura danneggiante*²⁸³. Quella di James Barrie è un esempio di infanzia caduca, caduta nel silenzio dell'indifferenza e dell'angoscia esistenziale più agghiacciante. Se è vero che *dove c'è l'eroe, c'è l'ombra*²⁸⁴ – il cui richiamo all'“ombra” dello scrittore di fiabe Hans Christian Andersen è fortissimo – è altrettanto vero che dietro all'eroe alato di Peter Pan si cela il suo alter ego terreno, James Matthew Barrie. Anche il contrario, però, ha la sua verità: dietro ad un individuo oscuro, spesso, si nasconde un eroe silenzioso che tenta di portare alla luce – in questo caso attraverso la scrittura di un romanzo a sfondo autobiografico – la sua ombra, il suo inconscio, la sua infanzia. Attraverso quelli che Bernardi chiama *vissuti anticipatori*²⁸⁵ offerti dalla più alta letteratura per bambini il lettore viene in contatto con la dimensione dell'“altrove”, la dimensione della finzione, ma anche del passato, di quel vissuto d'infanzia dell'autore. Grazie al romanzo la possibilità di riscattarsi non viene data soltanto al protagonista – il quale, nel caso specifico di Barrie coincide con l'autore – ma anche al lettore bambino: tra i due, infatti, si instaura un resistente patto di fiducia e di reciproca comprensione e accoglienza. Ma ora addentriamoci nella storia di Peter Pan e di James Barrie.

Nel senso comune la figura di Peter Pan è considerata simbolo letterario della resistenza a crescere da parte del bambino, del rifiuto radicato ad oltrepassare la soglia dell'infanzia per entrare nel regno degli adulti, in quella civiltà che anno dopo anno si fa sempre più arida di possibilità e di

²⁸¹ *Ivi*, p. 59.

²⁸² Crf. A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, cit.

²⁸³ J. Hillman, *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina, Milano, 1988, p. 25.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 72.

²⁸⁵ M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, cit., p. 30.

progettualità. Ma dietro questa idea vi è molto altro. Durante una notte come tante Peter si alza dal letto e prende il volo, vola lontano verso l'isola che non c'è, si reca in quell'altrove etereo dove non deve per forza crescere, collocandosi così in una condizione di sospesa indeterminatezza per cui il protagonista (in realtà James Barrie) non sarà né Peter, un bambino inglese come altri, ma neanche Pan, il terribile dio della distruzione, ma sarà entrambe le cose, un po' Peter ed un po' Pan, e molte volte addirittura nessuno, inesistente ed invisibile come l'isola dalla quale è attratto. Non essendo ancora e non essendo più, l'infanzia di Peter Pan si congela in una dimensione di atemporalità che, più che assicurare, finisce invece col paralizzare la vita, con l'arrestare la crescita di questo bambino. Seguendo le riflessioni di Milena Bernardi, *se si fugge dalla condizione di essere umano quando si ha solo una settimana di vita e non si avrà mai un compleanno, il rapporto con il tempo è eterizzato, atemporale. Ovvero, il contrario del divenire uomo*²⁸⁶.

Quando, come nel caso di James Barrie e di Peter Pan, l'infanzia subisce per un qualche motivo un arresto il rischio è quello di poter andare incontro alla morte nel senso più ampio del termine, di essere soggetto a regressioni, a psicosi, ad impossibilità di compiere un'evoluzione. Nel romanzo di Peter Pan è presente una grossa componente mortifera, il suo sguardo è diretto al vuoto, al nulla, negli occhi del personaggio si può scorgere una pesante angoscia scaturita dal non-essere ancora e dal non-essere più propria dell'autore. Peter Pan è un personaggio letterario complesso, è sia il meriggio, la luce accecante del mezzogiorno che il suo corrispondente opposto, la mezzanotte, il buio profondo, l'inconscio, la caduta pesante sul suolo dall'alto. Peter vive un perenne stato di transizione, con un piede sul balcone della finestra di casa ed uno nell'"altrove", nell'ignoto. Fermo in una dimensione di atemporalità permanente, per il fanciullino di James Matthew Barrie ad un certo punto della sua infanzia il tempo si arresta, ogni cosa perde di significato e si trova smarrito davanti ad un orizzonte vuoto deprivato di progettualità futura e di speranza. L'esistenza del bambino alato è come sospesa su un filo che collega l'interno con l'esterno, la storia passata a quella presente, la cameretta chiusa con lo spazio infinito del cielo, l'audacia puerile con la selvatichezza panica. Peter Pan è una figura antropomorfa, è il dio caprino ed anche il bambino con le ali, è una figura soglia tra l'infanzia che non è ancora e l'infanzia che non è più, ma non è nemmeno la morte. Né Peter né Pan, ma James Matthew Barrie, unico e vero uccellino bianco.

²⁸⁶ M. Bernardi, *IL cassetto segreto*, cit., p. 69.

1.4 *The little white bird*²⁸⁷ di nome Jamie. In volo verso l'isola che non c'è

Avrebbe continuato a credere che fosse stato meglio essere un bambino che un adulto.

A. Lurie, *Bambini per sempre*

James Matthew Barrie è l'autore di Peter Pan, romanzo "classico" per l'infanzia, simbolo di immortalità e di lievità. Dietro all'affascinante bambino *mezzo-e-mezzo*²⁸⁸ che suona un ipnotico flauto di canne è possibile intravedere una persona unica, seppur complessa, James Matthew Barrie, talmente invisibile ma viscerale è il rapporto che si innesca tra lo scrittore ed il protagonista. Per Barrie nel mondo reale non vi è quasi nulla che lo spinge a restare, pertanto l'autore, assieme a Peter Pan, evade in un "altrove", si rifugia in un mondo fantastico, in quell'infanzia tanto agognata e mai vissuta nella sua pienezza. Il piccolo James Barrie, detto Jamie, ci prova varie volte a trasformarsi nel prototipo di adulto perfetto, si è prende cura di una madre rimasta senza il figlio David morto a causa di un incidente sulla pista di pattinaggio. David ha sei anni, James quattordici e da quell'istante per entrambi i fratelli termina l'età infantile. Avvolta in un alone di gelo, l'infanzia dei due fratellini si congela, si arrestata, si ferma a quel preciso momento. James Matthew Barrie tenta di salvarsi dalla propria gabbia emotiva contrassegnata da sofferenza e incomprensione attraverso l'espedito della narrazione e, servendosi della metafora del volo, si tramuta in uccello, in creatura libera e leggera dalla quale prendere in prestito *uno sguardo divergente su se stessi e sul reale*²⁸⁹. Barrie, autore dotato di una complessa personalità, *non è sia un animale sia un umano, ma è anche contemporaneamente un adulto e un bambino*²⁹⁰, uno scrittore adulto e un personaggio bambino. James Matthew, in seguito ad un'esistenza da subito improntata al dolore e all'incuria, si trasferisce in quella che Lurie chiama *strana tribù semiselvaggia*²⁹¹, la dimensione dell'infanzia, spazio "isolato", utopico, invisibile come spesso viene considerata la migliore letteratura per l'infanzia²⁹².

*Adesso Peter non aveva più la camicia da notte. Vedi, gli uccelli gliene chiedevano continuamente dei pezzettini per foderare i loro nidi, e lui, dato il suo buon carattere, non era capace di rifiutare, e così, secondo il consiglio di Salomone, aveva finito per nascondere quel che gli rimaneva*²⁹³.

²⁸⁷ Peter Pan viene menzionato da J.M. Barrie per la prima nel romanzo del 1902 *The Little White Bird* (Hodder and Stoughton, London, 1902).

²⁸⁸ *Ivi*, p. 19.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 10.

²⁹⁰ A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, cit., p. 196.

²⁹¹ A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano, 2005, p. 7.

²⁹² Cfr. E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *Letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011.

²⁹³ J.M. Barrie, *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit., p. 20.

Peter, ormai denudato dei suoi vestiti da umano, è felice, fischietta come i suoi amici uccelli, si prende cura dei nidi ed è persino più abile del merlo. È anche un po' triste, però, il bambino è ormai un uccello, è diverso, ormai appartiene all'“altrove”. Quella di Peter Pan – seguendo le riflessioni critiche di Bernardi – è la storia di un'infanzia mancante, di un bambino che non ha qualcosa²⁹⁴, una storia, quella in realtà di Barrie, intrisa di una forte componente tanatologica.

Seconda a destra e dritto fino a mattina, queste le indicazioni per giungere all'isola che non c'è²⁹⁵, e una volta sull'isola è difficile ritrovare la strada del ritorno. L'incontro con la figura dai richiami paterni, James Uncino, Hook con la sua barca dei pirati, vuole dimostrare come l'isola non sia affatto un luogo spensierato. Capitan Uncino, secondo alcune interpretazioni critiche, funge da rappresentazione del lato oscuro di James (non a caso hanno lo stesso nome), il suo essere egoista e incostante, tutt'altro che generoso come un bambino. Bernardi, nel volume *Il cassetto segreto*, lo definisce infatti come *un doppio, un rifiuto e un gentiluomo riuniti in un unico disgustoso ma elegante essere* [...]. *Il solitario, così viene apostrofato Hook, è stato, plausibilmente un fantasma a lungo, lo sarà ancora*²⁹⁶. A differenza del James Barrie e di Peter Pan, Uncino *smarrisce volontariamente il passato*, facendosi carico, con audacia, di quella simbologia secondo la quale *la pirateria è una chance*²⁹⁷.

Il cocodrillo, “ombra” di Hook, è invece simbolo del tempo onnivoro, di quel tempo mai sazio e che non fa sconti che anni addietro inghiottì la giovinezza del fratello David e con esso l'infanzia dell'autore dal cuore bambino. In questi personaggi il lettore, pur non conoscendo la biografia di Barrie, può percepire una sensazione di angoscia che, seppur vaga ed ambigua, corrisponde alle sensazioni che l'autore prova quando narrando le vicende di Peter si ricollega emotivamente alla propria infanzia.

*E poi risero di Peter che era così entusiasta dell'aquilone; così innamorato ne era, che dormì tenendovi sopra una mano, e mi parve che questo fosse bello e commovente, giacché lui lo amava per la ragione che era appartenuto a un bambino vero*²⁹⁸.

Pur volando Peter Pan è un bambino come gli altri e in quanto tale ha bisogno anche lui di una famiglia, del calore dei rituali, del bacio della buonanotte, della complicità fraterna, di suo fratello, il buco costruito su misura dentro l'albero non gli basta. Il personaggio di Peter non può fare a meno di ricordare a James Barrie la sua infanzia, le cui storie, quella del romanzo e quella reale, si

²⁹⁴ M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, cit., p. 88.

²⁹⁵ J.M. Barrie, *Peter e Wendy*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit., p. 107.

²⁹⁶ M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, cit., p. 97.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ J.M. Barrie, *Peter e Wendy*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit. *Ivi*, p. 22.

richiamano dalla prima all'ultima pagina. Peter Pan – il quale incarna a volte l'autore, James, e a volte il fratello maggiore David – nel romanzo è un bambino capace di risvegliare nell'autore la sua infanzia sofferente e sublimata, scritta nelle pagine di un romanzo e chiusa col lucchetto dentro un baule sistemato in cantina. Il personaggio di Peter Pan, come altri protagonisti dei libri per bambini, è una figura di confine, sospesa tra il passato e il futuro, a metà tra la nostalgia di casa e la voglia di esplorare l'ignoto, di dare alla propria esistenza un'altra possibilità. Peter è soprattutto metafora di un'infanzia abbandonata dalla famiglia, quella di James Matthew Barrie, il quale autore mette in scena il vissuto un "bambino perduto" non perché caduto dalla carrozzina a causa dello sguardo distratto della nurse, ma smarrito, privo di una direzione esistenziale poiché dimenticato agli angoli di casa. Rafforzando l'immagine di un'infanzia del non-essere, Antonio Faeti espone alcune riflessioni:

il Puer Aeternus, così, non ha nulla del Peter Pan, essenzialmente tanatologico, a cui, istintivamente, verrebbe fatto di accostarlo²⁹⁹.

La figura simbolica di Peter Pan richiede al suo autore una grande componente di coraggio, con la sua dirompente componente tanatologica sollecita Barrie a scendere le scale che portano al piano inferiore, negli inferi della propria coscienza, a togliere la polvere dal cassone e a rompere la serratura. *Non fu forse Peter il più piccolo eroe della marina inglese che navigò verso ovest incontro all'Ignoto?*³⁰⁰ No, o meglio, sì e no. L'eroe, un tempo bambino ed ora immortale, è il Peter del romanzo e il Jamie della vita vera. Le due persone coincidono, possiedono la stessa anima, sentono le cose allo stesso modo. Peter, e prima ancora James, si trova a metà tra il desiderio di andare e quello di restare, in bilico tra la leggerezza mai avuta e la responsabilità di prendersi cura di una madre lacerata dal dolore: *gli sarebbe piaciuto essere di nuovo il suo bambino*³⁰¹. Dopo la morte di David, non c'è più posto per nessun altro bambino, neanche per il figlio più grande. Peter non c'è, è invisibile, così anestetizzato davanti alla sofferenza da non aver mai versato una lacrima, pertanto non gli resta alternativa: andarsene altrove.

²⁹⁹ A. Faeti, "Il puer e il fanciullino", in A. Faeti, *Le figure del mito* (Prefazione di G. Grilli), Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001, p. 148.

³⁰⁰ J.M. Barrie, *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit., p. 29.

³⁰¹ *Ivi*, p. 42.

1.4.1 Margaret Ogilvy. “What she had been”³⁰²

James, per l'intera durata della sua esistenza reale e letteraria, si trova costretto a fare i conti con quello che lui stesso nomina *the contrast between what she is and what she was*³⁰³. Tutta la sua vita ruota attorno alla figura materna, motivo per cui, sulla base di una spinta inconscia, l'autore finisce col trasformare il suo romanzo più famoso in una sorta di trattato di psicologia sulla sua stessa incapacità – definita “Sindrome di Peter Pan” – di poter divenire un adulto maturo a causa di un rapporto fantasmatico con la madre.

James nasce da David Barrie e da Margaret Ogilvy nella piccola cittadina scozzese di Kerriemuir, Brechin Road, il 9 maggio del 1860. In tutta la città, così in casa Barrie, il livello di istruzione ed una forte ambizione lavorativa è di fondamentale importanza, aspettative realizzate dal fratello più grande Alexander, che una volta laureato alla Aberdeen University, apre una scuola privata. Margaret e David hanno dieci figli, sette femmine e tre maschi, ma purtroppo due figlie, Elizabeth ed Agnes, moriranno durante l'infanzia. Jamie è il terzo e per i primi sei anni conduce una vita ordinaria all'insegna della lettura, sua grande passione incentivata dall'amico Mills, figlio del libraio dove spesso si reca. Per la madre, però, è come se ne fosse nato solo uno, come se ce ne fosse uno solo, David. Paralizzata dallo choc della morte del figlio quasi quattordicenne in seguito ad un incidente, l'amore della madre si raffredda come il corpo di David sulla pista di pattinaggio. In poche righe, il critico statunitense Birkin descrive così James:

*He showed no particular academic promise, nor did he possess his brother's looks. He was small for his age, rather squat, with a head too large for his body. In short, the runt of the family*³⁰⁴.

A proposito della scrittura autobiografica riferita alla madre ma dedicata alla sorella Jane Ann Margaret Ogilvy (*By her son J.M. Barrie*)³⁰⁵, lo scrittore Fresán dice: *tutti leggono “Margaret Ogilvy” per confrontare la propria madre con la madre di Barrie*³⁰⁶, ed il primo a farlo è proprio Barrie stesso. Alla morte del figlio David, il suo preferito, la madre Margaret si ritira nella sua stanza, chiude tende e finestre, si ritrae dalla vita per quelli che saranno i suoi ultimi ed interminabili ventinove anni. Jamie gioca sotto il tavolo, sotto la bara del fratello, assieme alla

³⁰² “What she had been” è un capitolo scritto da Barrie all'interno di *Margaret Ogilvy* (New York, Charles Scribner's Sons, 1921), il quale si riferisce a ciò che la madre è diventata in seguito all'episodio della morte di David.

³⁰³ *Ivi*, p. 26.

³⁰⁴ A. Birkin, *J.M. Barrie e The Lost Boy*, Constable, London, 1979, p. 3. Traduzione mia: “Egli (James) non mostrava alcun particolare talento accademico, né possedeva l'aspetto del fratello. Era piccolo per la sua età, piuttosto tozzo, con una testa troppo grande per il suo corpo. In breve, lo scarto della famiglia”.

³⁰⁵ Cf. J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy*, cit.

³⁰⁶ R. Fresán, *I giardini di Kensington*, cit., p. 124.

sorellina Maggie. Dalle fotografie si percepisce il temperamento di James, l'incarnato dal colore pallido che lo rendono perennemente malato, i vestiti dell'epoca volti a mettere in evidenza le sue sproporzioni tra una testa enorme ed un corpo troppo minuto. Margaret è una donna austera, una vera padrona di casa. Il marito – definito dal figlio *as hard as the stone*³⁰⁷ – è un uomo prestigioso che gestisce gli affari, mentre la moglie si occupa delle faccende domestiche e delle decisioni familiari con uno sguardo fisso all'orizzonte da vera timoniera di una nave davanti al mare in tempesta.

Ma qualcosa cambia nel suo volto in seguito alla scomparsa del figlio per poco quattordicenne. Prima dell'accaduto, la donna era sempre in movimento, dopo si immobilizza, si trasforma in prigioniera di se stessa come la statua che vede rappresentato Peter nei Giardini di Kensington. Da quel terribile gennaio del 1867 Margaret scompare nel nulla assieme a David, dimenticandosi degli altri figli, specialmente di James, bambino rifiutato sin da quando è al mondo. Dal momento dell'incidente sulla pista di pattinaggio sarà ancora più dura per il “bambino alato” trovare riscatto alla sua esistenza invisibile. La madre grida lo strazio che affligge il suo cuore, incurante della sensibilità di un Jamie – piccola creatura alla quale la vita ha portato via un fratello – nascosto sotto al tavolo che silenziosamente si dispera. Per un momento, seppur breve, c'è stata la speranza che David resistesse alla morte, che anche Jamie restasse in vita, invece no, con l'arrivo del telegramma i due figli scompaiono da qui all'eternità.

*I knew my mother for ever now*³⁰⁸.

Tutta la famiglia si trova *come ferma in un tempo che non avanza*³⁰⁹. Per tentare di andare avanti Barrie, come spesso fanno i bambini, cerca conforto nella lettura, in una realtà parallela che dona comprensione senza pretendere nulla in cambio: i libri, la realtà “altra”, complici dell'infanzia, *se la ridono del tempo e dello spazio*³¹⁰. James, come Peter, apre l'armadio del fratello ed indossa un vestito per lui grandissimo, che avrà comunque una resa migliore rispetto al suo della domenica. Bussa alla porta ed entra, si avvicina al letto della madre, inizia a fischiettare come David. Ed ecco che la madre ha un sussulto, una visione. Si abbracciano in una stretta che sarà peggio della morte: disillusa Margaret strilla, desolato James ha la conferma di *essere lui stesso un fantasma*³¹¹.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 26. “Il padre era duro come la pietra”, modello educativo di “freddezza” affettiva che non poté non influenzare Margaret.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 6.

³⁰⁹ R. Fresán, *I giardini di Kensington*, cit. p. 28.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ivi*, p. 33.

Né la moglie Mary Ansell – deliziosa ragazza conosciuta sul palco, la quale, qualche anno dopo chiederà, provocando uno scandalo, il divorzio a James – né la sua passione per il teatro saranno in grado di colmare quella pesante sensazione di inconsistenza esistenziale che attanaglia l'autore sin dall'età infantile. Jamie prova a fingere, ma il bambino sensibile e pensoso che abita in lui non ce la fa ad indossare la maschera dell'indifferenza: *Mary found, however, that her husband never took a holiday in his mind, and there were the inevitable notebooks in his bag*³¹². In alcune righe tratte dal capitolo “My mother’s soft face” James esprime così i suoi pensieri:

*Many a time she fell asleep speaking to him, and even while she slept her lips moved and she smiled as if he had come back to her, and when she woke he might vanish so suddenly that she started up bewildered and looked about her, and then said slowly, “My David’s dead!” or perhaps he remained long enough to whisper why he must leave her now, and then she lay silent with filmy eyes*³¹³.

Per fortuna *Barrie* pensa che se c'è qualcosa di meglio che essere scrittore, quel qualcosa è essere personaggio³¹⁴, un essere in divenire che pagina dopo pagina co-costruisce la propria identità assieme al lettore, capace di spostarsi, di sguardo in sguardo, da un sé ad un altro, cercando di sfuggire alla *leggenda di un bambino pietrificato nel tempo*³¹⁵. Avendo conosciuto sin da fanciullo il dolore, sia per via della perdita del fratello che per la non accettazione in quanto figlio non amato, piccolo e brutto messo sempre in disparte, James, e come lui Peter Pan, sviluppa una sensibilità tale da porlo in sintonia con il mondo infantile e con il proprio fanciullino interiore. Il James letterario, Peter, chiede aiuto a *Pan*³¹⁶, suo fedele alter-ego, supplicandolo di portarlo con sé in un posto che non sia questo, in un luogo che sia “tutt’altro” e da tutt’altra parte del mondo. Nonostante il trasferimento sull’isola che non c’è, dalla vigilia del suo settimo compleanno James continuerà a vivere nell’ombra del fratello perduto, continuamente recuperato dalla memoria sorella Maggie. Jane Ann, la più grande, tenta di ricordare alla madre che esiste anche James, il più piccolo, ma nonostante questo tentativo per *Barrie* – e per motivi diversi anche per *Dickens* – non ci saranno *grandi speranze*³¹⁷ di poter sollevare l’infanzia dallo stato di profonda indifferenza nel quale è caduta.

³¹² J. Dunbar, *The Man Behind the Image*, cit., p. 100.

³¹³ J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy*, cit., p. 19. Traduzione mia: “Molte volte si addormentava parlando a lui, e spesso mentre dormiva le sue labbra si muovevano e sorrideva come se (David) tornasse da lei, e quando si svegliava egli potrebbe scomparire così improvvisamente da lasciarla smarrita e si guardava intorno, e poi disse lentamente, “La morte del mio David!” o forse è rimasto abbastanza a lungo da sussurrare perché lui la debba lasciare ora, per poi restare in silenzio con gli occhi velati”.

³¹⁴ R. Fresán, *I giardini di Kensington*, cit. p. 29.

³¹⁵ *Ivi*, p. 30.

³¹⁶ Crf. J. Hillman, *Saggio su Pan*, cit.

³¹⁷ Crf. C. Dickens, *Grandi speranze*, cit.

*"I'll never leave you, mother." – "Fine I know you'll never leave me."*³¹⁸.

Purtroppo per James si ripropone senza fine la stessa scena: il figlio mette le mani intorno al collo della madre, ma l'abbraccio non viene ricambiato. Nonostante numerosi tentativi di divenire selvaggio e trasgressivo come Pan, Jamie sarà costretto a rivestire, per l'eternità – la stessa eternità che pare essere destinata al romanzo definito un capolavoro della letteratura per l'infanzia – il ruolo di Peter, bambino lieve ed etereo figlio della terra del "mai-mai": il vissuto emotivo di James Matthew sarà, senza possibilità di alternativa, destinato a rimanere quello di orfano.

1.4.2 *Lost boy*³¹⁹

A James Matthew non sono morti i genitori, ad andarsene è stato il fratello David, eppure la sensazione pesante ed irrisolvibile di essere senza famiglia, invisibile agli occhi della madre lo accompagnerà per tutto il corso della sua esistenza e per tutta la durata del suo più grande romanzo. Jamie trascorre ore della sua adolescenza al capezzale della madre sconvolta dal lutto, desiderando con tutto il cuore di potersi trasformare nel figlio amato David, di essere visto.

James M. Barrie si laurea ad Edimburgo nel 1883, in seguito si trasferisce a Londra nel quartiere di Bloomsbury. La sua passione per la scrittura – che lo vedrà persino coinvolto in uno scambio epistolare di tipo tecnico con un altro scrittore dell'isola R.L. Stevenson³²⁰, dal quale molto probabilmente Barrie ha tratto ispirazione – gli permetterà di conquistarsi, proprio come desidera la famiglia, la fama di celebre giornalista per il Nottingham Daily Journal poi per il St James's Gazette. Però, si sa, i bambini lo sanno, la notorietà non ha nulla a che vedere con la felicità: per Barrie non sarà che una vita all'insegna della solitudine disperata e dell'incomprensione. Jamie assume compiti rispettabili, entra nell'età adulta, senza però mai crescere, *non poteva*, dice Alison Lurie³²¹, talmente insoluta ed irrisolta, sospesa e sulla soglia del mai-più e del non-ancora è stata la sua infanzia.

³¹⁸ J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy*, cit., p. 188. La madre sta per morire e Barrie, tra sé e sé, dice: "Non ti lascerò mai, mamma" – "Non mi lascerai mai". Quest'ultima rimarrà a vita la sua speranza.

³¹⁹ Il titolo "Lost Boy. The story of the men who created Peter Pan" si riferisce all'albo scritto da Jane Yolen e illustrato Steve Adams (Penguin Group, New York, 2010).

³²⁰ Cf. J. Dunbar, *The Man Behind the Image*, cit. Inoltre si confronti il romanzo del 1883 di L.R. Stevenson, *L'isola del tesoro* (BUR, Milano, 2012) dal quale J.M. Barrie si è ispirato per la scrittura di un romanzo ambientato sull'isola che non c'è dove, anche qui, vi è la presenza della figura ambivalente del pirata.

³²¹ A. Lurie, "Il bambino che non poteva crescere: James Barrie", in A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*, cit., pp. 51-65.

Nella pièce teatrale del 1904 era tangibile l'aspetto fisico di Barrie: un bambino mai diventato "grande", alto un metro e cinquanta, snello e probabilmente con alcuni problemi di natura ormonale, una figura quasi eterea come quella del protagonista del suo romanzo più noto. Peter è Jamie, una creatura *proteiforme*, un "mezzo-e-mezzo", una sorta di irrisolto ed insicuro anatroccolo anderseniano. A differenza di Pan, Peter non ha peli, è puro come un ragazzino all'inizio della pubertà. Ma i suoi disturbi non sono solo di origine fisica, tutt'altro: Peter non vuole saperne di crescere, cercando di rincorrere, persino dopo la morte, attraverso l'espedito letterario intriso di riferimenti autobiografici, che avverrà a Londra nel 1937, le attenzioni della madre Margaret. Numerose sono le affinità tra la vita di James Matthew Barrie e la vita di Hans Christian Andersen, molte, anche se sotto forma di metafora, sono le tracce della infanzia incompresa e perduta che si possono rintracciare all'interno del romanzo dell'inglese Barrie e delle fiabe d'autore del danese Andersen.

Come Hans Christian Andersen – e come altri scrittori di "classici" libri per bambini che verranno esaminati in seguito – James Matthew Barrie, mosso dalla medesima spinta dello scrittore autobiografo, cerca di curare le proprie ferite d'infanzia attraverso la pratica formativa della scrittura. Sotto le vesti di Peter Pan l'autore prende le distanze da se stesso sperando che nel momento in cui invita il fanciullo in pigiama a spiccare un volo notturno, utopico e colmo di inconsci desideri la madre possa finalmente decidersi a fermarlo, supplicargli di tornare, amarlo.

Qual è *The Man Behind the Image*³²², cosa sarebbe successo, se Peter, invece di prendere il volo al di là della finestra, avesse avuto ancora un pochino di pazienza, decidendo di rimanere sdraiato, con gli occhi semiaperti, nel proprio lettino nella speranza di ricevere il bacio della buonanotte? Avrebbe forse visto la mamma riordinare, in silenzio, i cassetti della cameretta? Al mattino, appena aperti gli occhi, Jamie sarebbe stato accolto da un suo sguardo d'amore? L'autore esprime questi pensieri attraverso alcune righe colme di tenerezza:

*Credo che la vedresti in ginocchio, indugiarsi curiosa su ciò che è dentro di te, domandandosi dove mai tu abbia potuto raccogliere questa o quella cosa, facendo scoperte più o meno piacevoli, premendo contro la sua guancia una cosa come se fosse un delicato micino, o buttando via in fretta quest'altra. Quando ti svegli alla mattina, le cattiverie e i capricci con i quali sei andato a letto sono stati ripiegati così da farli diventare piccolissimi e chiusi nel fondo della mente; e sulla cima, bene esposti all'aria, sono spiegati i tuoi migliori pensieri, pronti perché tu li indossi*³²³.

C'è qualcuno nei Giardini di Kensington che lo sta aspettando. Mentre Lewis Carroll aveva fatto la conoscenza di Alice Liddell³²⁴, James Barrie incontra i fratelli Davies – George e Jack nello

³²² J. Dunbar, *The Man Behind the Image*, Collins Clear-Type Press, London, 1970.

³²³ J.M. Barrie, *Peter e Wendy*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit., p. 77.

³²⁴ Cfr. L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit.

specifico, ma anche gli altri tre Peter, Michael, Nicholas – proprio nel luogo in cui Peter Pan compie le sue avventure mirabolanti. Barrie li considera il suo orgoglio come *they were my boys*³²⁵. Jamie, nel parco londinese, in compagnia dei bambini, ritrova la propria infanzia non vissuta. Una volta giunto nel *Paese-che non c'è*³²⁶, in quell'isola che è inesistente come lui, l'eterno bambino incontra compagni di viaggio – lontani dall'essere *Olimpi torbidi e sbiaditi, e incapaci di interessi vitali e di occupazioni intelligenti*³²⁷ come talvolta sono gli adulti, specialmente quelli della società contemporanea – con i quali poter condividere il processo di riappropriazione della propria infanzia perduta. C'è Wendy (la storpiatura di “Friendly”) – la “madre piccola” di Peter –, Micheal, John e Peter Pan, George, Jack e Peter Davies, bambini che Barrie incontra nella vita reale.

Dunque, nel romanzo sull'infanzia di Peter ad essere rappresentata è l'infanzia di Jamie, il legame con la madre, *what she had been, what I should be*³²⁸, cosa era stata (la madre), cosa dovrebbe essere lui stesso. In ognuno dei suoi James Matthew Barrie racconta un pezzo della propria storia di bambino del “mai” e del “nulla”, la sua diversità rispetto ai fratelli e soprattutto a David, la conoscenza dei Davies avvenuta nei pressi della Serpentine di Hyde Park, la Signora Mary Darling – Sylvia Davies, la “madre grande” ideale da lui tanto amata, ma anche la Mary che Barrie prenderà per sposa alla quale, nel romanzo, attribuirà i figli che nella vita reale (forse perché lui stesso “bambino non cresciuto”?) non potrà avere. C'è anche il Signor Darling, uomo falso e avaro sia di mani che di cuore.

Peter Pan è il personaggio del riscatto, è figura archetipica del puer aeternus nella quale molti adulti oppure bambini deprivati della condizione infantile possono rispecchiarsi e ricongiungersi. Persino nell'opera – anch'essa piena di spunti autobiografici – di Kenneth Grahame *L'età d'oro*, datata qualche anno prima rispetto a quella di Barrie, ritorna il Puer e la sua peculiare caratteristica di sapersi contrapporre all'età adulta:

*Ripensando a quei giorni lontani, prima che i cancelli si chiudessero alle mie spalle, mi rendo conto che dei bambini adeguatamente equipaggiati di genitori avrebbero guardato tutto con occhi completamente diversi*³²⁹.

Grahame, come Barrie e altri poetici e sensibili scrittori di libri per bambini, è capace di narrare quella sostanziale diversità che sin dalle origini dell'umanità separa le due età della vita, mettendo in luce la straordinaria autenticità propria del bambino. Dunque, *What I should be*³³⁰, si domanda

³²⁵ J. Dunbar, *The Man Behind the Image*, cit., p. 193.

³²⁶ J.M. Barrie, *Peter e Wendy*, in J.M. Barrie, *Peter Pan*, cit., p. 77.

³²⁷ K. Grahame, *L'età d'oro*, Adelphi, Milano, 1984, p. 15.

³²⁸ J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy*, cit., p. 21.

³²⁹ K. Grahame, *L'età d'oro*, cit., p. 13.

³³⁰ In *Margaret Ogilvy* (“What I should be”, cit., pp. 44-62), biografia sulla madre ed autobiografia, Barrie dedica un capitolo intero a se stesso e a ciò che “dovrebbe essere”: forse felice?

Barrie dalla prima all'ultima pagina del romanzo, dal primo all'ultimo giorno della sua esistenza. In seguito al viaggio sull'isola che non c'è il piccolo Jamie ripercorre le tappe della propria infanzia, viene a conoscenza della propria interiorità, compiendo un volo in piena notte viene in contatto con il proprio inconscio, i propri sogni, i propri timori. Lontano dal mondo reale Peter Pan compie un percorso formativo significativo e nel momento in cui piange, al termine del racconto, il personaggio riesce finalmente a scongelare il cuore di James Matthew Barrie. Proprio alla fine Peter non smette più di piangere, ed anche Wendy – ormai donna, appartenente al mondo degli adulti – sa più come prendersi cura del dolore del bambino alato. Come ogni bambino Peter ha bisogno di amore per poter superare l'infanzia e per diventare un adulto felice, ormai è evidente agli occhi dei suoi compagni di avventura, ai suoi attenti lettori, a James Matthew stesso. Però c'è stato un momento, forse impercettibile, in cui Peter, per un attimo, è stato felice e per assurdo lo è stato quando ha pianto. Seguendo le riflessioni di Demetrio e Cambi³³¹, nel momento in cui l'individuo si approccia alla scrittura si prende cura, in maniera più o meno intenzionale a seconda che si tratti di un'autobiografia o di un romanzo di letteratura per l'infanzia, della propria anima ferita e della propria infanzia smarrita.

La storia di Peter Pan è una storia di eternità, di immortalità ma è anche una storia di finitudine e di angoscia, è un racconto di finzione che trae ispirazione dalla reale esistenza sofferta e mai risolta dell'autore James Matthew Barrie. Grazie alla capacità terapeutica del narrare la lievità dello scrittore inizia finalmente ad assumere consistenza, piangendo lacrime mai versate James Matthew inizia ad esistere. Peter Pan, figura di soglia, a metà tra realtà ed immaginazione, un po' come altri straordinari scrittori di libri per bambini è perennemente in una zona di confine tra infanzia ed età adulta dalla quale prospettiva incerta riesce ad intravedere nuovi *orizzonti di senso*³³²: la possibilità di diventare un bambino – a volte Peter, a volte Pan, altre ancora Jamie –, ma anche la possibilità di divenire un autore che grazie alla sua non-storia d'infanzia è riuscito a fare storia e a divenire *mito*³³³ presente e futuro.

*Se così fosse o fosse stato, la mia storia sarebbe tanto chiara, tanto comprensibile, che non sarei più costretto a lasciare le finestre aperte o chiuse tutte le notti in attesa della redenzione o del castigo capace di giustificare il corso della mia vita*³³⁴.

³³¹ A proposito del concetto di narrazione autobiografica e cura si confrontino i testi di D. Demetrio, nello specifico quello intitolato *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé* (cit.) ed il saggio di F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo* (cit.).

³³² Crf. M. Contini, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, cit.

³³³ Crf. A. Faeti (Prefazione di G. Grilli), *Figure del mito*, cit.

³³⁴ R. Fresán, *I giardini di Kensington*, cit., p. 14.

2. Una figura sulla soglia. Mary Poppins arriva con il vento dell'Est e se ne va con il vento dell'Ovest

Poi la figura, scossa e sballottata dal vento, sganciò il lucchetto del cancello e i bimbi poterono vedere che si trattava di una donna, che con una mano si teneva ferma il cappello e con l'altra portava una grande borsa.

P.L. Travers, *Mary Poppins*

Qualche decennio dopo l'uscita del romanzo di Peter Pan con Mary Poppins il lettore s'imbatte in un'altra storia di volo, di evasione e di incontro tra la dimensione più adulta della realtà e delle regole e quella dell'infanzia più connessa invece all'immaginazione e alla leggerezza. Mary Poppins, protagonista del romanzo scritto nel 1934 dalla scrittrice australiana Pamela Lyndon Travers le cui prime illustrazioni risalgono a Mary Shepard³³⁵, è ritenuta una delle figure più ambigue e complesse della letteratura per l'infanzia. In questa governante risiedono gli opposti – come scrive Antonio Faeti *Mary Poppins è leggera come il vento, robusta come un'istitutrice*³³⁶ – in questa governante è presente sia una componente femminile che una componente maschile, sia l'adesione al rispetto dei compiti e delle norme propri della società inglese dell'epoca sia principi della creatività e dell'armonia appartenenti all'Oriente da cui proviene, in volo. All'improvviso Jane e Michael (nella versione italiana Giovanna e Michele) scorgono una strana, buffa, riservata ed austera donna che sta sulla soglia di casa in Viale dei Ciliegi 17, a Londra, con una borsa di tappeto ed un ombrello come sollevata dal vento. Mary Poppins è magra, ha i capelli neri, mani e piedi grandi, occhi azzurri ed un po' scettica nei confronti della graziosità dei bambini di cui la Signora Banks. Mary Poppins non ama il tè, non è affatto una bambinaia come le altre, è imprevedibile, non è dato sapere quanto si ferma, è curiosa, dalla sua borsa esce di tutto.

Mary Poppins è così, governante inspiegabilmente alternativa proveniente da un "altrove" ignoto, lontana dall'essere un'ammaestrata e diplomata nurse inglese vittoriana la cui occupazione consisteva nel portare avanti le sorti di un mondo occidentale, specialmente borghese, in cui nascevano sempre più figli. Mary Poppins, non a caso, è un personaggio liminare la cui porta diviene simbolo perfetto di questa sua marginalità ed ambivalenza. A questa irriverente e tutt'altro

³³⁵ Crf. P.L. Travers (illustrazioni di M. Shepard), *Mary Poppins*, Bur, 2009. La bizzarra autrice Pamela Lyndon Travers non vuole che i suoi romanzi vengano classificati come "letteratura per ragazzi", in quanto li considera libri sia per bambini che per adulti che per i critici. Secondo l'autrice i libri di *Mary Poppins* si possono collegare a molti generi letterari diversi, in quanto si scorgono sia tracce fantastiche che storico-sociologiche. Di base la Travers è contraria a romanzi che si pongano con un preciso intento pedagogico o istruttivo (Crf. S. Bergsten, *Mary Poppins tra mito e realtà*, Emme Edizioni, Milano, 1978).

³³⁶ A. Faeti, "Postfazione", in *Ivi*, pp. 213-218.

che mansueta nanny non sta a cuore la cura della casa, del cibo o delle buone maniere (così definite ma altamente assurde e discutibili), per lei – che come dice Grilli è *un ciclone riordinante*³³⁷ – sono ben altre le cose a cui deve riporre attenzione chi si occupa d’infanzia. Mary Poppins, per quanto possa presentarsi come persona asessuata e priva di una vita personale, si discosta dall’essere una figura istituzionale predefinita e mansueta come l’avrebbero invece voluta la società e le famiglie inglesi dell’Ottocento, è troppo sovversiva ed imprevedibile, ingestibile e a tratti “orchestra”, mostruosa e minacciosa come spesso lo sono i bambini, ma comunque rassicurante, contenitiva, presente giorno e notte nelle case dei bambini.

Mary Poppins incarna un personaggio complesso: è sia un’anticonformista nurse capace di farsi portavoce di sentimenti tipicamente femministi e rivoluzionari dell’epoca che “dandy” per via della sua ricercata eleganza, della sua minuziosa attenzione ai rituali ma anche per via del suo carattere trasgressivo, eccentrico, libero, indomabile e costantemente in opposizione ai ruoli e agli usi imposti dalla società. Questa governante la si può quindi definire – al pari di altri personaggi della letteratura per l’infanzia come ad esempio quello di Peter Pan – un mezzo-e-mezzo, una figura di confine posta sulla soglia di casa sempre pronta ad andarsene in volo, tramite una capacità tipica di un’altra specie, così com’è arrivata. Indecisa se varcare o meno la soglia, se stare dentro o fuori dalla porta, se far parte nel mondo reale o del cielo la governante possiede dei tratti sciamanici. In quanto sciamano, Mary Poppins sembra non possedere alcun passato né avere innanzi a sé un futuro, le sue origini rimangono sconosciute, l’unica cosa che si sa è che è arrivata in casa Banks con il vento dell’Est. Come per ogni altra figura liminare anche l’identità di Mary Poppins è difficilmente definibile, conosce il linguaggio degli uccelli, conversa con le stelle, entra in contatto con il cosmo, è una creatura impertinente le cui qualità sono in grado di suscitare subbuglio in coloro che le stanno attorno, possiede tratti magici che non appartengono al comune mondo reale, mette in crisi (gli adulti, non i bambini), sovverte le regole comuni, conduce verso l’ignoto, il mistero e il non consueto. Con questa nurse ogni tipo di barriera viene infranta (per prima quella tra vita dell’autrice ed opera), i confini vengono oltrepassati, si aprono i cancelli, ci si trasforma in personaggi di un dipinto, l’immaginazione coincide con la realtà, con Mary Poppins la realtà supera di gran lunga la fantasia.

Come evidenzia Giorgia Grilli all’interno del saggio dedicato al parallelismo tra la figura della governante e l’autrice Pamela Lyndon Travers, quella di Mary Poppins è la storia di *un morto tra i vivi, o meglio di un vivo che è morto al mondo ordinario degli altri, al mondo dei ruoli fissati per loro*³³⁸. Ogni esperienza vissuta in compagnia della scoppiettante Mary Poppins si rivela

³³⁷ G. Grilli, *In volo, dietro la porta. Mary Poppins e Pamela Lyndon Travers*, cit., pp. 175-179.

³³⁸ *Ivi*, p. 73.

sorprendente, inimmaginabile, nessuno può prevedere cosa questa dirompente ed elegante nurse farà o dirà se non Jane e Michael come si può scorgere in chiusura del romanzo, a dimostrazione che nonostante la sfuggevolezza della nanny è possibile, almeno da parte dei bambini, venire a conoscenza di un personaggio così imprevedibile e intriso di problematicistica proteiformità.

A forza di trascorrere le giornate in compagnia della provocatoria e sregolata nurse Mary Poppins i fratelli Jane e Michael imparano anche loro a volare, ad accogliere l'incertezza e l'imprevisto, pian piano diventano leggeri ed una volta sollevati da terra si trovano in preda al riso e alla danza quasi come a voler rimarcare – seguendo la prospettiva del problematicismo pedagogico – quanto sia importante all'interno dell'esistenza la componente del comico e non solo del tragico³³⁹. I bambini, assieme a Mary Poppins, sorseggiano tè a testa in giù su una tavola sospesa in aria, si prendono gioco di quelle regole inglesi, impartite assai bene dalla middle class a cui appartiene la famiglia Banks, proprio a partire da un loro ribaltamento. La leggerezza data dal fluttuare in aria di questa speciale nurse non è affatto sinonimo di spensierata casualità, bensì è frutto di un rigore tipicamente anglosassone, è un vero e proprio stile di vita più facilmente riscontrabile dietro agli atteggiamenti maggiormente austeri della governante (che poi in realtà non lo sono mai del tutto poiché anche il rituale serale della medicina si rivela magico), ed è proprio da questa sua estrema complessità e polivalenza che viene a crearsi l'inconfondibile ed ormai "classico" personaggio di Mary Poppins.

Tutt'altro che figura educativa inconsistente, dietro ad facciata ancor più rigida e severa rispetto alle addomesticate e prevedibili governanti che venivano istruite nei college inglesi, questa stravagante ed amorevole nurse si prende cura dell'infanzia in maniera del tutto eccezionale, l'affetto che dona ai fratellini Banks è smisurato, talmente profondo da indurla ad andarsene, con il tempo ed un maggiore attaccamento il rischio di privarli della loro libertà e della capacità tipica dell'infanzia di saper apprendere dal mondo sarebbe diventato sempre più grande ed irreparabile. Per questo Mary Poppins se ne va, avendo a cuore l'infanzia non ha alternative. Quando il compito della nanny in casa Banks giunge a conclusione, se il vento dell'Est l'ha portata il vento dell'Ovest se la porta via lasciando a Jane e Michael, e ad ogni lettore bambino (ma anche adulto), una storia esilarante dai risvolti sempre nuovi attraverso la quale poter guardare alla propria infanzia con grande probabilità non così "scoppiettante" come quella che si potrebbe vivere se sulla soglia di casa si presentasse una governante, austera ma assolutamente affascinante ed imprevedibile, come Mary Poppins (il cui termine deriva dall'inglese "to pop", schioccare, scoppiettare).

[...] *Il vento crebbe, si fece più selvaggio verso sera, e soffiò in brevi raffiche intorno alla casa. Soffiò e fischiò giù per i comignoli, s'infilò nelle fessure delle finestre, rivoltò gli angoli dei tappeti nelle stanze dei bambini.* [...]

³³⁹ Cfr. G.M. Bertin, *Disordine esistenziale. Tragico e comico. Violenza ed Eros*, Cappelli, Bologna, 1981.

Alla fine Michele osservò senza naturalezza: «È andata via da un bel pezzo, no?»
Il vento fischiò e gridò intorno alla casa, come risposta. [...]

Giù, proprio davanti alla porta d'ingresso, stava Mary Poppins, in cappotto e cappello, con la grande borsa di tappeto in una mano e l'ombrello nell'altra. Il vento le soffiava intorno selvaggiamente, impigliandosi nella sottana, mandandole fuori posto il cappello. Ma a Giovanna e Michele sembrò che lei non ci badasse, perché sorrideva come se il vento e lei se la intendessero³⁴⁰.

2.1 L'amore per l'infanzia di Pamela Lyndon Travers: una nanny scrittrice

Nessuno sa dove e quando nacque Mary Poppins. Come tutte le figure mitologiche, ella è eterna e la sua casa è dovunque e in nessun posto.

S. Bergsten, *Mary Poppins tra mito e realtà*

Come per i romanzi per bambini precedentemente presi in analisi e come per altri di cui si tratterà nelle pagine successive, anche nel caso di Pamela Lyndon Travers – scrittrice di romanzi ma anche poetessa, giornalista ed appassionata di mitologia, come si può scorgere, appunto, dalla compresenza in *Mary Poppins* dello sciamano e del trickster – è possibile sottolineare la presenza di una speciale complicità tra la protagonista del racconto e l'autrice. La Travers nasce nel 1899 (già la data, così a ridosso del nuovo secolo, potrebbe figurarsi come presagio della liminarità tipica dell'autrice e della protagonista, con un piede di qua e uno di là) nel Queensland in Australia, paese lontano, il più lontano di tutti, rispetto all'Inghilterra che funge da sfondo allo stravolgente e ricco di complessità romanzo di *Mary Poppins*.

Come la governante del romanzo, la scrittrice Pamela Lyndon Travers – inizialmente conosciuta come P.L., sigla che lasciava intendere che fosse un uomo – giunge in Europa dall'Est. In possesso della stessa fantasia della nurse protagonista, la scrittrice dà vita a questo romanzo con l'intento di alleviare la sofferenza provata dalle sorelle a causa della depressione che affligge la madre. Amante della natura come il padre originario dell'Irlanda ed appassionata di letteratura per l'infanzia (legge Carroll, le fiabe dei Grimm, le storie di Dickens), sin nella vita reale Pamela Lyndon Travers dimostra di avere un debole per l'infanzia, seppur mai avrà figli propri, e di volerla tutelare dalle avversità della vita. Mossa dal desiderio di alleviare l'infelicità delle sorelle, la Travers accinge al suo più profondo patrimonio creativo e poetico dando vita ad uno splendido capolavoro letterario. Attraverso la narrazione la scrittrice – anche lei nanny come *Mary Poppins* in quanto abituata a prendersi cura dei bambini degli altri – cerca di alleggerire l'anima di queste bambine – e in questo modo riesce a donare una sensazione di lievità anche alla sua, essa stessa

³⁴⁰ P.L. Travers, *Mary Poppins*, cit., pp. 202-205.

figlia di una madre depressa inabile nel prendersi cura della prole – se le porta con sé nel regno dell’immaginazione dove ogni cosa, persino la più impensabile, si rivela invece possibile. Risulta, quindi, difficile capire chi delle due sia nata prima, se Pamela Lyndon Travers o Mary Poppins, probabilmente sono nate nello stesso momento.

Al pari del personaggio di Mary Poppins, l’autrice possiede una grande capacità immaginativa (quella che probabilmente era mancata ai genitori, che quasi mai si presero del tempo per giocare con i figli) in grado di sollevarla dalla pesantezza delle questioni terrene, la sua straordinaria fantasia ed il suo talento poetico si riveleranno perciò salvifiche sia per lei stessa che per le sorelle: andando metaforicamente verso l’alto, la Travers e la governante prendono le distanze dalla realtà rifugiandosi in una dimensione parallela alquanto più lieve ed utopica. La presenza di genitori distratti e di una madre depressa induce l’autrice a sviluppare maggiormente la sua creatività, ad evadere con la mente, a crearsi una realtà alternativa. Simile a Mina, protagonista del contemporaneo romanzo di David Almond³⁴¹, anche Pamela Lyndon Travers è amante dell’altezza, preferisce distanziarsi dalle tragicità dell’esistenza volando verso mondi altri in compagnia degli uccelli. Dietro la metafora del volo vi è tanto della vita dell’autrice, tra cui anche l’insofferenza nei confronti di un padre malinconico ed autoritario ma anche instancabilmente tenero e pieno di umanità. Il tumultuoso personaggio di Mary Poppins non è altro che la manifestazione simbolica della complessità insita nella scrittrice Pamela Lyndon Travers, la cui anima adulta rimane per sempre intrisa di echi fanciulleschi e di spinte sovversive capaci di indurre. Il personaggio di Mary Poppins, al pari di altri straordinari personaggi della letteratura per l’infanzia, invita il lettore a sbirciare oltre il buco della serratura, invoglia l’infanzia ad oltrepassare la porta di una famiglia così perfettamente vittoriana come quella dei Banks: come evidenzia Grilli, le storie, nella loro più ampia forma, nascono come esigenza, da parte dello scrittore, di costruire una realtà altra rispetto a quella di tutti i giorni spesso insoddisfacente e troppo chiusa in schemi prestabiliti³⁴².

Come Mary Poppins, anche Pamela Lyndon Travers, figura sciamanica in possesso di qualità curative e trasformative tutt’altro che assistenziali, si interpone tra il mondo del “qui” e il mondo dell’“altrove”, combinando femminilità a tratti più maschili, mescolando arroganza a generosità. Mary Poppins – come evidenzia il critico svedese Bergesten – la si può definire un personaggio mitico, le sue origini sono oscure, rievocano qualcosa di antico ed eroico, di lontano

³⁴¹ Cf. D. Almond, *La storia di Mina*, Salani, Milano, 2010.

³⁴² Cf. G. Grilli, “Le maschere del mondo e i buchi della serratura. Della curiosità, del leggere e del raccontare storie”, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2008, pp. 95-130.

nel tempo, di atemporale³⁴³. Con la storia di Mary Poppins (in realtà con quella della Travers) il lettore non può sottrarsi dal compiere viaggi fantastici, ritrovandosi anch'esso immerso in una realtà dai confini incerti, in una zona di indecifrabile ed irresistibile marginalità. La linea di confine tra favola e realtà – dice Bergsten – viene costantemente superata, la vita dell'autrice e le vicende che compie il personaggio si intersecano. Un po' come la figura mitologica del “trickster” – seguendo le riflessioni di Grilli – Mary Poppins, e come lei la scrittrice, sono tra le poche creature che possiedono la chiave d'accesso capace di aprire le porte dell'“altrove. Come lo sciamano anche il trickster si colloca sulla soglia, fungendo metaforicamente da ponte tra una realtà e l'altra, tra il dentro e il fuori, tra realtà ed immaginazione, tra mondo degli adulti e infanzia³⁴⁴. Pamela Lyndon Travers si destreggia, quindi, tra la temporalità propria del suo periodo storico-culturale e l'eternità, dimensione che raggiunge grazie alla realizzazione di un personaggio, Mary Poppins, che, una volta superate alcune iniziali discordie sollecitate dalla critica, viene considerato capolavoro della letteratura per l'infanzia dal valore immortale.

Anche l'ombrello con un manico a forma di pappagallo, con cui Mary Poppins arriva in Viale dei Ciliegi 17 (stravagante oggetto che può persino simboleggiare la creatività letteraria che Pamela Lyndon Travers, dopo un lungo viaggio da una parte all'altra del mondo, apporta nel Regno Unito a partire dal 1924), ha una doppia funzione, serve sia per volare, soprattutto per questo, che per andare a passeggio. Mary Poppins è tra le figure più lievi (anche la Travers era “leggera”, in giovinezza si avvicinò al mondo della danza e dell'istintività più pura) della letteratura per l'infanzia e al contempo tra le più problematiche da interpretare: quando si pensa di averla compresa ecco che lei sorprende, ritorna in volo, crea scompiglio, lascia un segno, un insegnamento, e se ne va di nuovo. Con la governante Mary Poppins il bambino lettore viene immerso appieno nella pienezza dell'esistenza, sale su una giostra, in compagnia di Jane e Michael, dalle quale non vorrebbe scendere mai. All'interno del romanzo di questa bizzarra nanny sono pregnanti quelli che Demetrio chiama le *risonanze esistenziali*³⁴⁵, ed ancora una volta la migliore letteratura per l'infanzia lascia traccia di come sia inscindibile il legame tra opera e vita, perlopiù il periodo dell'infanzia, dell'autore di libri per bambini.

Pamela Lyndon Travers, attraverso il personaggio perturbante di Mary Poppins, azzarda una critica nei confronti della società vittoriana dell'epoca, reiterando, di pagina in pagina, il suo porsi dalla parte dei bambini e la sua insofferenza verso una civiltà preordinata, docile ed ammaestrata

³⁴³ Cf. R. Bergsten, *Mary Poppins tra mito e realtà*, cit. (nello specifico si confronti il capitolo “La ristrutturazione del mito”, pp. 23-33).

³⁴⁴ G. Grilli, *In volo, dietro la porta. Mary Poppins e Pamela Lyndon Travers*, cit., pp. 95-100.

³⁴⁵ D. Demetrio, “La struttura che connette”, in D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Mimesis, Milano, 2012, pp. 30-31.

come lo era soprattutto quella inglese. In compagnia di Mary Poppins il lettore, e con lui anche Pamela Lyndon Travers, si avvia – prendendo a prestito parole della filosofa intimista Zambrano – *lontano verso quella chiarezza senza ombre*³⁴⁶. Le parole, le immagini e le metafore di cui si serve l'autrice risultano quindi piene di bertiniana problematicità, talmente sono portatrici di complessità, di indecifrabilità, di riso e di utopia.

Essendo figura marginale come la nanny, sia lieve come il bambino che saggia come l'anziano, un po' sciamano, un po' dandy ed un po' trickster, attraverso il personaggio di Mary Poppins la Travers (senza appunto dimenticare che era una donna, e a quei tempi era ancora più difficile di oggi riuscire a far valere la propria identità) di origini australiane trova il modo esprimere le sue materne attenzioni nei confronti delle sorelle ma anche il suo sentirsi sin da piccola diversa, indigena, attratta dal mondo orientale, dai miti, dall'infanzia, da quelle zone di confine spesso poco conosciute. Come per le altre figure mitologiche – tra cui il navigante, l'eremita, il prigioniero, il carovaniere – che fungono da esempio di sincronicità tra più mondi anche lo sciamano, al quale mito Mary Poppins deve molto, vista la sua componente camaleontica e dato il suo perenne peregrinare in qua e in là, sa mettersi in contatto con l'alterità. Pamela Lyndon Travers è consapevole dell'importanza del cambiamento – lei stessa ne ha dovuto affrontare di importanti a partire da quando la madre si ammala di depressione fino al trasferimento da una realtà più selvaggia come quella australiana ad una più rigida ed impostata come quella inglese – motivo per cui, attraverso il suo irriverente romanzo, sa come trasmettere a Jane e Michael e a tutta l'infanzia, compresa quella che risiede nel profondo della sua anima, il valore pedagogico dell'incertezza e dell'imprevedibilità.

Come per Andersen e per Barrie, anche con la Travers il lettore si ritrova a scorgere tra le pagine del romanzo tracce della vita dell'autore, affinità e assonanze quasi come se per l'autore di libri per bambini fosse inevitabile scrivere un romanzo denso di riferimenti, anche indiretti, alla propria di infanzia. Secondo il pensiero di Lawson, l'autrice Pamela Lyndon Travers, in realtà Helen Lyndon Goff, *is a nanny from Wonderland or Neverland*³⁴⁷, il luogo da cui proviene il suo genio artistico è probabilmente lo spazio indefinito dei suoi sogni e delle sue paure, quell'infanzia contrassegnata da preoccupazioni e da eccessive responsabilità ma anche da creatività, resilienza e stravaganza. Dietro al gesto finale dello scomparire vi è, come in Peter Pan, un richiamo indiretto, velato ma molto significativo alla componente del mortifero, dell'abbandono, a quell'andarsene in cielo in direzione dell'ignoto e dell'eterno silenzio. Eppure la figura di Mary Poppins, come la stessa Travers dimostra nel corso della sua faticosa esistenza, è comunque piena di vitalità, in

³⁴⁶ M. Zambrano, *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore e pietà*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 33.

³⁴⁷ V. Lawson, *Mary Poppins. She wrote. The life of Pamela Lyndon Travers*, Aurum Press, London, 2005, p. 133.

questo caso il volo non è notturno, inconscio ed oscuro come quello di qualche decennio precedente del Peter Pan di Barrie che salta dalla finestra in cerca d'amore.

Con Pamela Lyndon Travers e con il suo scompigliante romanzo l'infanzia *transita oltre*, per dirla con parole di Bertin e Contini, va oltre la porta di casa, oltre i confini della realtà, oltre le pagine del libro³⁴⁸. Con Mary Poppins, governante un po' indigena come le sue origini e un po' rigida come l'Inghilterra che l'ha accolta, il lettore può finalmente superare la soglia del possibile e accedere alla dimensione incerta e tutta da scoprire del desiderio, della curiosità, dell'attesa e della bertiniana dimensione dell'inattualità. Quello che l'infanzia compie in compagnia di Mary Poppins è un'avventura, è un volo inaspettato la cui meta rimane incerta persino alla nurse, dove si va lo decide il vento, l'istinto, il momento ed una volta intrapreso il volo non si sa nemmeno quando e se si faccia ritorno a casa. Anche l'autrice Pamela Lyndon Travers è indecisa, non sa a quale mondo appartiene, quale sia l'immagine mitologica che meglio sa rappresentare la sua intrinseca contraddittorietà, per questo rimane – da quando è nata in quell'anno di transitorietà da un secolo all'altro qual è il 1899 – sulla soglia, né da una parte né dall'altra, sempre sospesa tra un opposto e l'altro. Ma, come all'inizio del Ventesimo secolo aveva dimostrato James Matthew Barrie, dalla posizione di marginalità nella quale sono situati questi ed anche altri classici scrittori di libri per bambini si può intravedere il germe della creatività più viva ed un'eccezionale capacità di saper ribaltare le consuete prospettive che dominava la società dell'Inghilterra a ridosso tra Otto e Novecento. Con il suo essere un sovversivo e inafferrabile personaggio dell'altrove Mary Poppins mette in discussione il sistema, provoca, persuade, cattura il cuore dei bambini e manda in confusione le certezze degli adulti che, seppur intimoriti dalla presenza di questa insolita governante che è arrivata con il vento orientale, si trattengono dall'invitarla ad andarsene, anch'essi soggiogati dal suo perturbante fascino, allibiti davanti a una simile doppiezza, così surreale e così tangibile.

Il volo che compiono la Travers e la nurse è quindi diverso da quello che compiono Barrie e Peter Pan, *Mary Poppins is unique: lovable because of her mixture of magic and sternness her fantastic abilities ride behind the faced of an extremely ordinary woman*³⁴⁹. Per quanto Mary Poppins condivide alcune qualità con altri straordinari personaggi della più alta letteratura per l'infanzia, la governante inglese si contraddistingue per la sua peculiare doppiezza, per il suo essere una figura costantemente al confine tra l'austero ed il lieve, tra il severo e il divertente, tra il "qui" e l'"altrove", tra il dandy e lo sciamano (dove l'uno proviene dalla realtà e l'altro dall'altrove, il cui fine però, per entrambi, è di deridere il sistema sociale e di superarlo), scrittrice e nanny (o anche

³⁴⁸ G.M. Bertin, M. Contini, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando Editore, Roma, 2004, p. 14.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 136.

scrittrice-nanny, in quanto la Travers si prende cura delle sorelle) a metà tra le pagine del romanzo e la realtà.

A differenza di Peter Pan che dalla cameretta prende il volo verso l'isola che non c'è, Mary Poppins proviene dalle stelle, forse è lei stessa una stella, un miraggio, utopico esempio letterario colmo di pedagogico valore che ogni infanzia (ed ogni adulto in possesso di lievità e coraggio come può essere colui che scrive libri per bambini) dovrebbe incontrare lungo i sentieri incerti dell'esistenza.

3. Il Piccolo Principe e Antoine de Saint-Exupéry. Di pianeta in pianeta in cerca di nuove domande

*Compagni, compagni miei, vi prendo a testimoni:
quand'è che ci sentiamo felici?*

A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*

Quello che compiono il pilota scrittore Antoine de Saint-Exupéry ed il Piccolo Principe è un volo di evasione, una fuga lontana da una realtà storico-sociale, quella degli anni trenta e quaranta del novecento, connotata dalla guerra e da una pervasiva condizione di disumanizzazione. Come per il romanzo per l'infanzia di James Matthew Barrie e quello di Pamela Lyndon Travers, anche il Piccolo Principe si offre al lettore come strumento per mettere in luce i punti deboli della società, nonché le fragilità e i timori insiti nell'anima degli scrittori. Nello specifico la storia del principe pilota pare anticipare di alcuni decenni una denuncia nei confronti degli atteggiamenti da parte dell'essere umano che abita il secolo dell'*incertezza*³⁵⁰. Sulla base degli studi sui mutamenti sociali svolti da Zygmunt Bauman, risulta quasi inevitabile parlare di "crisi" della civiltà in un'accezione drammatica e per certi versi ancor più invasiva e disarmante rispetto a quella che vedeva coinvolto il ventesimo secolo. Con maggiore frequenza l'infanzia rischia di trovarsi davanti ad una perdita di valori e di riferimenti, spesso carente di solide figure maieutiche con le quali potersi identificare. Nell'epoca odierna progettare l'esistenza risulta ogni giorno un compito più impossibile, utopistico all'interno di quella che Cambi chiama *l'età del disincanto*³⁵¹ ecco perché, all'interno del romanzo sul principino, è possibile trovare significativi indizi sul come poter affrontare una simile situazione di disagio e smarrimento.

³⁵⁰ Cfr. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

³⁵¹ F. Cambi, "Progettare l'utopia nell'età del Disincanto: considerazioni pedagogiche", in M. Contini, M. Fabbri (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, ETS, Pisa, 2014, pp. 37-43.

Dai primi decenni del Novecento fino ad oggi l'individuo, a causa di un pervasivo processo di disumanizzazione, s'imbatta in nuove patologie che tendono ad allontanarlo dalla sua interiorità, motivo per cui i romanzi per bambini – una volta abbandonando quello che fino ai primi dell'Ottocento era perlopiù un ruolo di “addomesticamento” del lettore e di compiacimento della società – compaiono sulla scena sociale ed editoriale in qualità di valida seppur scomoda alternativa rispetto ad uno stile esistenziale che non fa che procedere, con maggiore insistenza, in una direzione di smarrimento ben lungi dal profilarsi ricerca di senso.

Secondo Vattimo – che affianco a Morin³⁵² e a Bauman³⁵³ è un altro importante riferimento per quanto riguarda le teorie sociologiche sulla contemporaneità – l'adulto appartenente alla *società trasparente*³⁵⁴ si dimostra, così, ancor meno capace di intravedere quell'*invisibile* di cui parla, con una saggezza quasi religiosa³⁵⁵, il *Piccolo Principe*³⁵⁶ dall'alto del suo pianetino, di meravigliarsi davanti a quell'essenzialità che soltanto un individuo in contatto con la propria spiritualità può essere in grado di percepire. Il principino molto sapiente – prendendo in prestito parole di Antonio Faeti – pareva aver già compreso, intorno agli anni quaranta del ventesimo secolo, il seguente messaggio:

*occuparsi dell'esistente non vuol dire cedere all'esistente, anzi: se si è capaci di creare una vivace ermeneutica, adatta a scuotere l'esistente, a scrutarlo, a spezzettarlo, a evidenziarne i trucchi, le modalità costitutive, gli inganni, le contraddizioni, allora occuparsi dell'esistente significa persino concorrere a non farlo esistere*³⁵⁷.

Immerso in un clima sociale ed umano colmo di insignificanza e di repentini deragliamenti e smarrimenti, il soggetto tende a scappare dalla profondità dell'esistenza invece che ad andare alla ricerca di un suo profondo significato, la maggior parte delle volte l'individuo certe domande non se le vuole porre, preferisce fuggire dalla verità. Tutt'altro atteggiamento è invece quello della letteratura per l'infanzia e dell'infanzia stessa: impegnate in maniera responsabile in un percorso di

³⁵² Nel saggio *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa* (Il Mulino, Bologna, 1963), il sociologo Edgar Morin – molto vicino alle teorie della psicoanalisi che Freud elabora nella prima parte del XX secolo – ribadisce con forza quello che è il ruolo omologante della società capitalista sull'individuo. Terrorizzata da una possibile differenziazione del singolo nei confronti delle regole condivise, il sistema sociale fa di tutto per trasformare il soggetto in mero oggetto industriale da acquistare, in un mezzo attraverso il quale poter contrattare, con il paese limitrofo o lontano, ai fini di ottenere in cambio un “prodotto” migliore, più efficace.

³⁵³ Crf. Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, Erikson, Trento, 2012.

³⁵⁴ Crf. G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989.

³⁵⁵ Nel capitolo intitolato “Il bambino regale. Una riscoperta quasi religiosa”, Drewermann mette in rilievo la componente religiosa insita nel *Piccolo Principe*. Aspirando alla verticalità il principino va alla ricerca della celestività, di una realtà pura, religiosa e non inquinata e materica come quella terrena (Crf. E. Drewermann, *L'essenziale è invisibile. Una interpretazione psicoanalitica del Piccolo Principe*, Queriniana, Brescia, 1993, pp. 17-27).

³⁵⁶ A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano, 2000, p. 98.

³⁵⁷ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano, 1995, p. 149.

ricerca di significato si addentrano nelle oscurità presenti nell'individuo e nella società, mettono in luce i lati posti in ombra, osservano da vicino quegli aspetti opachi dell'esistenza.

Dotato di *pensiero debole*³⁵⁸ – citando il saggio di Vattimo – il soggetto dell'epoca della globalizzazione pur immerso in una grande complessità fa molta fatica a cambiare prospettiva. Già dai tempi dell'industrializzazione³⁵⁹ la società ha assunto la tendenza di soggiogare l'uomo, di renderlo burattino inerme nelle sue mani, a tal punto che persino la legnosità di *Pinocchio*³⁶⁰ risulta fin troppo reattiva ed imprevedibile rispetto alla passività nella quale l'individuo, di oggi e di allora, corre il rischio di cadere. Saint-Exupéry, scrittore filosofo dall'anima del Puer, si pone e pone al lettore domande di esistenziale importanza:

*Si tratta forse di salvare un uomo tra la folla? Si tratta forse di liberare un essere umano, come si libererebbe un cavallo, dopo aver soppesato i servigi che potrà ancora rendere? [...] Ma non si tratta di salvare una termite fra le tante termiti del termitaio, ma una coscienza, un impero la cui importanza non si può misurare. Sotto il piccolo cranio di quel minatore preso in trappola dalle travi, riposa un mondo: parenti, amici, un focolare, la minestra fumante della sera, le canzoni per i giorni di festa, tenerezze e ire, e forse anche uno slancio sociale, un grande amore universale. Come misurare l'uomo?*³⁶¹

3.1 *Il Piccolo Principe*: metafora di indecifrabilità³⁶²

*Ogni giorno imparavo qualcosa sul pianeta, sulla partenza e sul viaggio.
Veniva da sé, per qualche riflessione.*

Antoine De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*

Nell'epoca dell'incertezza e dell'umana irresponsabilità l'individualità risulta essere un privilegio per quei pochi che sanno discostarsi *dalle norme di vita della gente ricca*³⁶³, per quelle rarità che

³⁵⁸ Crf. G. Vattimo, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 2009.

³⁵⁹ Crf. E. Morin, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, cit.

³⁶⁰ Carlo Lorenzini, conosciuto come Collodi, nel 1881 dà vita ad un capolavoro: *Pinocchio*. La famosa marionetta di legno – contemporanea alla Seconda Rivoluzione industriale – diviene simbolo della “legnosità” umana che in seguito a grandi sforzi, prove iniziatiche e peripezie, ritrova, a meno che il legno non lo sfidi di nuovo, la propria umanità. Anche per questo “lavorare” in maniera artigianale su Pinocchio da parte di Geppetto, il romanzo assume ancora di più i caratteri di irriverenza e di provocazione rispetto al clima di industrializzazione e avanzamento della tecnica che imperava all'epoca. Inoltre – come il critico Manganelli ci insegna magistralmente in *Pinocchio. Un libro parallelo* (Adelphi, Milano, 1977) – il romanzo affronta il tema spinoso dell'iniziazione mortuaria.

³⁶¹ A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*, Borla Editore, Torino, 1967, p. 83.

³⁶² Antonio Faeti nel capitolo “Quel blasone del principino” – in E. Beseghi, C. Laneve (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo Il Piccolo Principe*, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p. 14 – parla del romanzo come di un'opera a sé stante dai contenuti talmente universali da sganciarla da un'epoca precisa. Il romanzo di impronta autobiografica è ambientato nel deserto proprio perché proviene, dice Faeti, “da un deserto ermeneutico in cui lo si usa come metafora, come simbolo, come segno, ma senza spiegare mai chi propriamente sia davvero, se lo ha prodotto una cultura ...” (p. 14).

“resistono” e persistono – come ad esempio quelle dei protagonisti della più alta letteratura per l’infanzia, bambini dotati di un’incredibile autonomia intellettuale ed emotiva – nel credere al potere ingestibile e demistificatorio che può scaturire solo dalla “cultura” e non dal senso comune. La letteratura per l’infanzia, così dotata di uno sguardo attento capace di insinuarsi tra le pieghe della società, si dimostra speciale nel saper trovare le parole per quei pensieri inespressi, per quelle paure più ancestrali che dagli albori della storia mettono in crisi l’umanità³⁶⁴.

Il Piccolo Principe – con la sua immagine di bambino riflessivo e nostalgico – incarna quel tipo di individui che, in quanto consapevoli della realtà che li circonda, fanno di tutto per portare avanti l’esistenza in maniera distinta rispetto al vivere comunemente inteso. Lontano dall’affetto materno il pilotino è malinconico, il viaggio che deve compiere lungo i pianeti per incontrare nuovi amici è solitario e incerto, eppure per lui è più insormontabile la fatica di doversi adattare ad assurde consuetudini terrene, motivo per cui preferisce comunque andarsene da un’altra parte, in un “altrove” dove gli sforzi siano ripagati dalla ricchezza della consapevolezza. Il Piccolo Principe, come altri ambiziosi bambini, non si accontenta, lui – citando Scaparro e il suo saggio sulla costruzione dell’identità individuale e sociale all’interno di un’epoca che, ormai da un secolo, non fa che combattere tra utopie future e nostalgie dei tempi passati – vuole la luna. Ciò che lo stesso autore Antoine de Saint-Exupéry desidera profondamente è che, come la luna in realtà non scompare mai dal cielo, anche l’umanità possa sopravvivere alle notti più buie³⁶⁵.

Il dissacrante principino pilota compare tra gli scaffali delle librerie con l’intento proprio dell’autore di suscitare sconcerto, di mettere in discussione un sistema sociale disfunzionale ed involutivo, privo di alcuna direzione finale nemmeno utopistica, al limite del possibile. Con la sua rilevante cifra filosofica, il principe francese si pone di continuo importanti domande sul significato dell’esistenza, inducendo di conseguenza il lettore ad andare alla ricerca di risposte. Durante la lettura di quello che è il racconto più conosciuto di Saint-Exupéry c’è posto per ogni tipo di dubbio, c’è tempo per la riflessione, non c’è fretta di correre da nessuna parte. Come al piccolo pilota, anche al lettore viene chiesto di fermarsi, di interrompere il circuito disumano dei ritmi dettati dall’industrializzazione e dalla liquidità dell’esistere per andare incontro al senso della vita, per accogliere il valore degli affetti e per saper riconoscere le meraviglie dell’universo.

³⁶³ Nel paragrafo 92 Musil (*L’uomo senza qualità*, vol. 1, cit., pp. 405-408) svolge riflessioni di carattere filosofico sul potere del denaro, il quale viene considerato allo stesso modo sia dai ricchi che dai poveri, poiché [...] *solo la logica solleva qualche difficoltà, poiché sostiene che il possesso di denaro conferisce forse qualche qualità, ma non può mai divenire esso stesso una qualità umana* (p. 405), soltanto gli intellettuali non si fanno intimidire dal suo scintillio abbagliante.

³⁶⁴ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, cit., p. 198.

³⁶⁵ Cfr. F. Scaparro (a cura di), *Volere la luna. La crescita attraverso l’avventura*, Unicopli, Milano, 1984.

Al lettore può anche insorgere una simile domanda: come fa il pilotino vestito alla perfezione come un re, nato dalla penna di un uomo del 1900 proveniente da una famiglia aristocratica di Lione che risiedeva nel grande castello di Saint-Maurice circondato da abeti, ad essere così profondo, così sorprendentemente umano ed inattuale, per dirla con Bertin³⁶⁶? Come fa a possedere un linguaggio capace di essere compreso in ogni parte del mondo? Forse è proprio per via della sua provenienza prestigiosa, dalla sua abitudine a vestirsi sempre di tutto punto, che lo scrittore-principino, appesantito dalle sue origini e dalla realtà circostante, recupera il modo per andare, con lievità, dritto all'essenza dell'esistenza e scrollarsi di dosso i condizionamenti imposti dalla ricchezza e dall'ipocrisia che talvolta si cela dietro alle educate maniere (già Mary Poppins, nel 1934, attraverso l'immagine letteraria di un'eccentrica e sorprendente governante che arriva in casa Banks con il vento, cercava di scardinare l'inconsistente importanza delle consuetudini sociali che volevano l'infanzia ammaestrata e ubbidiente).

A metà tra il romanzo e il trattato speculativo, il romanzo de *Il Piccolo Principe* attrae sia appassionati di letteratura per l'infanzia sia studiosi che nel pensoso principino trovano un compagno, una figura simile a loro con la quale confrontarsi su tematiche di portata universale. Il principino, proprio grazie a quella sua intrinseca componente utopica e nostalgica e per via della sua costante sensazione di incompiutezza, sviluppa elevate e sempre attuali riflessioni sull'individuo e sul mondo e, seguendo il pensiero di Faeti, *nella malinconia c'è un rifugio, c'è una ricerca di parole per dirlo, c'è persino la possibilità di compiere irrinunciabili atti politici*³⁶⁷.

Il bambino dai capelli biondi dell'età di sei anni diviene primariamente espressione simbolica della solitudine infantile, ricoprendo con la sua immagine di principino per bene vestito alla Napoleone persino le vesti di quello che è l'andamento politico del tempo. Ad Antoine de Saint-Exupéry non sfugge alcun dettaglio né del contesto socio-culturale francese dei primi del Novecento né della propria interiorità assetata di verità, in cerca di acqua nel deserto. In questi termini la solitudine che avverte il piccolo pilota è sia riparo che luogo nascosto nel quale preparare un attacco in vista della guerra: quella del principino è – come del suo autore – una solitudine che proviene da lontano, le origini della sua tristezza risalgono ai primissimi anni di vita.

Dalla sua distanza contemplativa l'autore, tramite il personaggio del principe pilota, accusa la stupidità di quegli uomini inautentici, chiacchieroni, definiti da Faeti “salottieri”³⁶⁸. Se *l'uomo non è altro che ciò che si fa*³⁶⁹ tramite questo romanzo di impronta filosofica il lettore può trovare

³⁶⁶ Crf. G.M. Bertin, *Nietzsche. L'inattuale idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

³⁶⁷ A. Faeti, “Quel blasone del principino”, in E. Beseghi, C. Laneve (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo Il Piccolo Principe*, cit., p. 22.

³⁶⁸ A. Faeti, “Il blasone del principino”, in E. Beseghi, C. Laneve (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo Il Piccolo Principe*, cit., p. 26.

³⁶⁹ J. P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, Milano, 2010, p. 29.

conferma del fatto che all'individuo del Novecento come a quello contemporaneo venga richiesto di imparare a *camminare con i tempi*³⁷⁰, di stare al passo con l'attualità. In disaccordo con il diffuso atteggiamento di silenzioso adeguamento al sistema sociale, tramite l'espedito letterario de *Il Piccolo Principe* Antoine de Saint-Exupéry esprime con costanza il suo disappunto riguardo al prevalere di un pensiero ogni giorno più indistinto e vacuo. Il pilotino degli anni quaranta del Novecento, pur essendo un principino, non ne vuole sapere di denaro, di cravatte, di bridge, preferisce di gran lunga guardare le stelle tra le dune del deserto, alzare gli occhi al cielo e scorgere il cambiare della luce al momento del tramonto. Questo personaggio bambino (dietro al quale, in realtà, si cela il fanciullino dell'autore) è dotato di un animo poetico e trasmette al lettore l'importanza della dimensione lenta e piacevole del tempo, pertanto seguendo l'esempio del pilota solitario è possibile andare incontro alla vita. Procedendo adagio verso la fontana il principino dimostra a chi legge la sua storia come si possa venire a conoscenza di se stessi e degli altri e di come, rallentando un passo spesso troppo distratto, l'individuo adulto si possa all'improvviso accorgere dell'esistenza e della specificità dell'infanzia, di quelle piccole ma pregnanti cose che possiedono un grande significato. Spesso nascosta, marginale, sulla soglia la condizione infantile continua ad rimanere sulla soglia, impercettibile, da lasciare ai margini. Eppure è l'infanzia stessa, qui rappresentata dal Piccolo Principe, che mentre cammina tenendo per mano l'adulto più cinico e frettoloso gli suggerisce continue domande, conducendolo verso quella soggettività autentica alla quale stava ormai rinunciando. Il bambino pilota, dall'alto della sua prospettiva, diviene portatore di una speciale e non ordinaria capacità riflessiva, possiede una sensibilità poetica, silenziosa ed emblematica della quale il lettore imparerà a fare tesoro col tempo, un po' per volta. Il racconto de *Il Piccolo Principe* induce quindi il lettore di ogni epoca a dare valore a quella «essenza metafisica» propria del pensiero bambino, talmente forte ed epistemologicamente sovversiva da mettere in rilievo la fragilità del mondo adulto³⁷¹. Ad Antoine de Saint-Exupéry non manca affatto la vita mondana parigina, i suoi sfarzi, le sue incoerenze: l'autore si è affezionato al nuovo pianeta e continua a viaggiare assieme al principino, ad esplorare il deserto e l'ignoto, a togliere la polvere dal proprio inconscio. All'autore preme riuscire a scopercchiare la cassetta rappresentata nel disegno nella quale ha rinchiuso la pecora, immagine forse allegorica di una madre fagocitante. Saint-Exupéry, grazie alla distanza fisica ed emotiva che ne deriva dallo stare lontano, in aria, trova finalmente la forza per dire alla madre quelle parole mai dette durante l'infanzia, di dichiarare il suo bisogno di libertà e di autonomia. Data la sua propensione per la dimensione verticale, spirituale e

³⁷⁰ R. Musil, *L'uomo senza qualità* (vol. 1), cit., p. 387.

³⁷¹ C. Gemma, "I cinquantatré minuti da spendere: il piacere del tempo", in E. Beseghi, C. Laneve (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo Il Piccolo Principe*, cit., p. 69.

celestiale, volando per il cielo il pilota si allontana dalla figura materna per poi tornare cambiato pronto ad aprire la scatola e a fare i conti con il passato.

Per via di questi presupposti il lettore, con l'avanzare del romanzo, è sempre propenso a chiedersi: *ma tornerà, può tornare*³⁷² sulla terra il principe-pilota una volta scoperte certe bellezze, una volta acquisite certe irrinunciabili consapevolezza, una volta che si è scelto di proseguire lungo la strada, seppur incerta e tutta in salita, dell'autenticità, della ricerca di sé, della possibilità "altra"?

3.1.1 Il principe-pilota: una vita oltre i confini

*Il motore ora gira a rilento. Si sciolgono le strette di mano come degli ormeggi, gli ultimi. Il silenzio è strano quando ci si aggancia la cintura e le due cinghie del paracadute, poi quando con un movimento di spalle, del busto, si adatta la carlinga al proprio corpo. È la partenza: da quel momento, si appartiene a un altro mondo*³⁷³.

Con la storia de *Il Piccolo Principe*, come per altri romanzi classici della letteratura per l'infanzia tra cui quelli presi in analisi in precedenza, il lettore s'imbatte – attraverso la metafora del fanciullo e la metafora del volo trattate con attenzione da Marchetti nel saggio *Il fanciullo e l'angelo*³⁷⁴ – nella storia personale dell'autore, più nello specifico nella sua infanzia. Le somiglianze tra i due personaggi, lo scrittore ed il protagonista, sono infatti notevoli e si scorgono sin da quella tenera abitudine di entrambi i piloti ad arrossire davanti a certe domande che l'adulto pone in maniera sgarbata. Anche il finale del romanzo, quasi come fosse un presagio, richiama alla mente la morte dell'autore scomparso nel cielo all'età di quarantaquattro anni.

Probabilmente per via di un'esistenza da subito segnata dal dolore Antoine sviluppa una particolare creatività: quando è piccolo muoiono sia il padre che il fratello, combatte prima contro una madre opprimente ed anni dopo contro i nazisti – rappresentati nel romanzo tramite la metafora del boa che divora gli uomini – per poi esiliarsi a New York, luogo in cui dà vita alla sua opera universalmente riconosciuta³⁷⁵. Metafora dopo metafora nel racconto *Il Piccolo Principe* si può leggere l'intera vita dell'autore, così come la si può conoscere attraverso altri suoi romanzi tra cui

³⁷² A. Faeti, "Il blasone del principino", in *Ivi*, cit., pp. 29-30.

³⁷³ A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*, Borla Editore, Torino, 1967, p. 13.

³⁷⁴ Crf. L. Marchetti, *Il Fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*, cit.

³⁷⁵ A proposito della vita dell'autore si faccia riferimento al testo di S. Schiff, *Antoine De Saint-Exupéry. Biografia*, Bompiani, Milano, 1994. Nel volume Schiff affronta nel dettaglio la passione per il volo di Antoine, le sue spedizioni ed i suoi incontri nel deserto del Sahara, l'evolvere delle sue riflessioni speculative proprio grazie allo stato di isolamento imposto dal luogo desertico. È stretto il nesso tra vita dello scrittore ed opere, i richiami sono talvolta diretti e talvolta metaforici ma comunque sempre presenti. Probabilmente ispirato dall'altezza del cielo Exupéry dà vita ad una produzione letteraria altrettanto elevata e spirituale, a tal punto che per il lettore risulta difficile poter comprendere dove inizi la vita di Saint-Exupéry e dove inizi l'opera. Scrive, infatti, Stacy Schiff: *Questa infanzia magica scorre sotto la superficie di tutte le opere di Saint-Exupéry* (p. 53).

*Corriere del Sud*³⁷⁶, *Terra degli uomini*³⁷⁷, *Pilota di guerra*³⁷⁸ nei quali sono sempre presenti rimandi alla sua vita personale, alla sua passione per il volo e alla sua necessità di recarsi in un “altrove”. Saint-Exupéry, aristocratico proveniente dal Castello di Saint-Maurice di Lione, è amante dell’aviazione, ma pilota aerei anche per professione cosa che fa anche durante la guerra. Dall’alto delle stelle osserva il subbuglio degli individui e lo stato di incertezza socio-politica nel quale sta terribilmente cadendo l’intera Europa. Non ce la fa a scendere, il suo cuore tenero come quello di un bambino ne risentirebbe troppo. Da un’altra posizione, lontanissima da quella consueta, il pilota cerca di aiutare la condizione umana a salvarsi, ogni tanto interrompe il suo viaggio per lanciare parole di salvezza con l’auspicio che qualcuno le raccolga. Antoine De Saint-Exupéry scrive per recuperare esistenze smarrite, innanzitutto la propria, scrive per dare un significato alla vita, ed è da quella posizione di liminarietà tanto cara alla migliore letteratura per l’infanzia che il pilota incontra il principino – il proprio fanciullino interiore – con il quale dialogherà per l’intera durata del viaggio.

Ascendendo in cielo il bambino-pilota si lascia invadere dal mistero della scoperta e – in maniera simile ed anche contraria a ciò che fa Mary Poppins quasi un decennio prima la quale, invece di compiere un’ascesa verso un luogo sconosciuto, proviene da un ignoto e scende nel mondo reale, trasportata dal vento, per diffondere il suo sciamanico potere all’infanzia, ma anche per demistificare inadeguate credenze sociali – sale in alto verso l’abisso in cerca dell’infinito e dell’incerto, con l’intento di mettere a soqquadro le cosiddette buone maniere della società francese dell’epoca. Una volta giunto sul nuovo pianeta il principino può intraprendere il suo percorso sapienziale per poi alla fine tornare tra gli umani, diverso, cambiato. Forse, non si può sapere se gli adulti si meriteranno le sue stellari consapevolezze.

Restii alle interpretazioni più scontate, come il principino i bambini danno prova di sapersi buttare appieno nell’essenza della vita, di sapersi porre in forte contrasto con le abitudini talvolta spersonalizzanti ed inconsistenti dell’individuo adulto. Per questa sostanziale differenza che sin dalle origini dell’umanità allontana l’infanzia dall’età adulta, l’autore e il protagonista fanno dell’evasione, del volo e dell’utopia, la loro più grande passione: dal momento in cui parte per il suo viaggio esplorativo il pilota bambino non sarà più lo stesso di prima. Mentre dà l’addio ai suoi amici terreni sta già pensando a quali nuove conoscenze potrà fare. Dall’alto del pianetino impara quello che l’irriverente nanny un po’ australiana e un po’ inglese, un po’ austera e un po’ scoppiettante sapeva già fare, ovvero osservare il mondo da una prospettiva ignota, altra e proprio

³⁷⁶ Cfr. A. De Saint-Exupéry, *Corriere degli uomini* (1928), Mondadori, Milano, 1992.

³⁷⁷ Cfr. A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini* (1939), Mursia, Milano, 1968.

³⁷⁸ Cfr. A. De Saint-Exupéry, *Pilota di Guerra* (1942), Bompiani, Milano, 1959.

per questo altamente allettante: *la terra, di lassù, sembrava nuda e morta*³⁷⁹, spogliata di ogni significato. Lo stesso, però, vale per il principe che diviene “invisibile” agli altri non appena l’aereo si distacca dal suolo, non appena la mente umana trascende ogni possibilità immaginativa.

Profondamente diversi dagli adulti i bambini si distinguono per il loro essere creature non-banali, leggere, capaci di avventurarsi nell’“altrove”. Per questo il principe ed Antoine sono piloti, per via del loro amore verso la “leggerezza” della spiritualità e verso l’alterità più ignota. Attratti dall’essenzialità, per incontrarla si devono però trasferire da tutt’altra parte: ad aspettarli ci saranno la rosa, la volpe e l’incantevole bellezza di tramonti mai visti prima. Antoine de Saint-Exupéry, attraverso il legame che instaura con il principino, non può che cogliere l’occasione per tornare egli stesso bambino, creatura di un “altrove”. Instancabile, imprevedibile, “ricercatrice” nello spirito l’infanzia nutre da sempre un’irresistibile ed instancabile attrazione verso l’infinito, l’indicibile, verso quell’utopica e atipica isola che non c’è dove ogni cosa assume i connotati di possibilità. L’autore Antoine de Saint-Exupéry, travestito da composto principino, non riesce più a vivere in quel mondo terreno così terribilmente materiale, anche lui preferisce farsi rapire dal vento e non far sapere a nessuno quando e se tornerà. E anche con questa storia di volo i libri per bambini esprimono la loro capacità pedagogica di ribaltare le consuete prospettive adulte, offrendo al lettore, tramite la complessità che più autenticamente appartiene all’infanzia, metaforici esempi di come sia possibile, per quanto difficile, andare “oltre” e progettare un percorso esistenziale in direzione di una nuova possibilità.

3.1.2 Il Deserto: quel silenzio che interroga e pone l’uomo davanti a se stesso

Nel romanzo di Saint-Exupéry la dimensione dell’interiorità e della ricerca conoscitiva occupa uno spazio importante. Il deserto è la metafora che meglio rappresenta quel luogo indefinito ed indefinibile dell’intimità più profonda e silenziosa dell’essere umano. Tale capolavoro, annoverato tra i classici della letteratura per l’infanzia, spalanca al lettore ampi spazi di possibilità, offrendogli l’immancabile opportunità di riempire quel silenzio esistenziale attraverso risposte mai ricevute. Lo spazio desertico, come d’altronde accade in altri luoghi silenziosi e non abitati all’umano come ad esempio il bosco, svolge un potente effetto sugli individui del Novecento e contemporanei: *elimina in loro ciò che vi è di superfluo, di stratificato, di accumulato in eccesso come lo ripulisse via con*

³⁷⁹ A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*, cit., p. 15.

*un mantice a getti di sabbia*³⁸⁰. Immerso in questa nullità, l'uomo – su esempio del principino filosofo – si ritrova faccia a faccia con la propria essenzialità spogliato di inutili condizionamenti esterni.

Il deserto raffigurato da Saint-Exupéry nel romanzo del 1943 è quello africano del Sahara dove egli offre tè ai capotribù, lo stesso luogo che il giovane pilota con tuta di cuoio e scarpe foderate di pelo incontra nel corso delle sue spedizioni postali e del quale lascia traccia già nei suoi racconti precedenti a *Il Piccolo Principe*. Lo scrittore, nella realtà come nel romanzo, fa conoscenza delle persone del posto, si lascia travolgere da usanze nuove con una curiosità simile a quella del bambino. Ma il deserto, con il suo spirito religioso, lo invita soprattutto a fermarsi e a mettersi in ascolto delle sue suggestioni più autentiche. Molte sono le parole che questo luogo-non-luogo archetipo di interiorità tenta di comunicare non appena il pilota vi approda per via di una avaria al motore dell'aereo. In preda allo sconforto scaturito inizialmente dalla condizione di isolamento, questa è la sensazione che sperimenta il pilota appena si trova circondato dal nulla invece che dal frastuono delle automobili e dei rumori delle industrie:

*Ero più isolato che un marinaio abbandonato in messo all'oceano, su una zattera, dopo un naufragio*³⁸¹.

In questo luogo desertico al pilota appare all'improvviso il Piccolo Principe che non trasmette per niente l'idea di *un bambino sperduto nel deserto, a mille miglia da qualsiasi abitazione umana*³⁸². Con la sua generosa attenzione verso il prossimo e con il suo vitale bisogno di conoscenza quasi più urgente del trovare l'acqua nel mezzo del deserto il principe, dopo essersi posto infinite e mai banali domande, riesce a suggerire al lettore significative risposte sull'esistenza, sull'importanza delle origini passate e su quella che potrebbe essere la destinazione futura se seguisse anche la minima parte delle sue indicazioni di viaggiatore filosofo dell'infinito. L'aviatore, con il suo volo, si mette in cerca del senso dell'esistenza. La mente ed il cuore del pilota sono troppo filosofici per non porre domande, per non porsi in ascolto di quella vocina interiore che soltanto nello spazio sperduto del deserto si riesce ad udire.

Sulla base delle riflessioni psicoanalitiche di Drewermann, con l'immagine del deserto l'autore intende raffigurare il *deserto umano, uno stato di assurdità, di aridità spirituale, di cumulo di nulla e di nullità*³⁸³ nella quale stava cadendo l'umanità dell'epoca e nella quale si trova immersa

³⁸⁰ E. Drewermann, *L'essenziale è invisibile. Una interpretazione psicoanalitica del Piccolo Principe*, Queriniana, Brescia, 1993, p. 56. Per quanto riguarda la tematica del "deserto" si confronti il capitolo terzo "La saggezza del deserto e il cammino alla ricerca dell'amore" (pp. 52-70).

³⁸¹ A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit., p. 11.

³⁸² *Ivi*, p. 12.

³⁸³ *Ivi*, p. 52.

l'attuale civiltà. Ma il vero “deserto” dell'anima non è solo quello dell'ambientazione del romanzo, ma anche quello che trova dimora nell'animo dell'individuo così perso ed impaurito ormai da un secolo. Eppure l'adulto del XXI secolo si dimostra ancora restio nel voler riconoscere che la condizione di tormento e di nichilismo nella quale si trova molto probabilmente deriva dal suo atteggiamento di ripiegamento all'esterno e non il contrario. Antoine De Saint-Exupéry, dall'alto della sua sapienza quasi religiosa ed eterna, l'aveva già capito: *bisogna assolutamente parlare agli uomini*³⁸⁴.

Senza fretta, con un tempo lento e dubitativo nel luogo dagli echi religiosi quale è in questo caso il deserto (ma potrebbe benissimo essere il ghiacciato lago danese nel quale Andersen si rispecchia scoprendosi bellissimo cigno) si possono trovare le risposte “giuste” a quelli che sono, finalmente, soprattutto gli interrogativi “giusti”. Il fanciullino, che vive doppiamente nell'anima dell'autore e in quella del principe dall'abito napoleonico, grazie al viaggio sapienziale impara che il significato profondo dell'esistenza si trova dentro di sé, e non nella ricerca spasmodica delle cose futili come i ristoranti di lusso o le automobili della Francia dei primi del Novecento. Per l'adulto contemporaneo, nonostante ne siano trascorsi di anni da quel 1943 in cui Saint-Exupéry vede pubblicato il suo romanzo, la lezione di vita del piccolo filosofo continua ad essere ugualmente difficile da capire e da mettere in pratica. Se per il Piccolo Principe che si sofferma all'essenzialità della vita il tempo è come fosse sospeso – fermo in quella dimensione di atemporalità in cui Mary Poppins, in compagnia di Jane e Michael sorseggiano un tè alle cinque del pomeriggio come a dimostrare che, per “andare in alto”, è sufficiente essere in possesso di una perturbante capacità immaginativa – per la persona adulta avviene invece il contrario, a fatica si sofferma sul valore delle cose. Eppure resta immobile, accenna magari pochi passi verso un percorso di cambiamento, ma è troppa la paura di fare un salto nella dimensione imprevedibile dell'ignoto.

Quello de *Il Piccolo Principe* è anch'esso – come le fiabe di Andersen, il romanzo di Barrie e quello della Travers – un racconto sul “doppio”: il bambino del racconto è infatti sia se stesso sia Antoine De Saint-Exupéry. Il deserto stesso è sia l'ambientazione che fa da cornice alla storia del principino sia, se non soprattutto, immagine metaforica che funge da sfondo all'intero romanzo di carattere filosofico. Il deserto si propone al critico e al lettore come emblema dell'alter-ego dell'individuo.

Lo spazio vuoto, intriso di un silenzio religioso, quasi disabitato, delle distese di sabbia del Sahara può essere inteso come la figurazione della coscienza dell'uomo e, guarda caso, senza sorpresa l'infanzia è la prima ad approdare in questo luogo non-luogo. Seppure spaventata e del tutto all'oscuro rispetto a ciò che potrebbe trovare nel deserto, l'infanzia è curiosa e ha la meglio e

³⁸⁴ A. De Saint-Exupéry, “Lettera al Generale X”, in *Un senso alla vita*, cit., p. 172.

la curiosità la spinge verso le cose che quel luogo silenzioso potrebbe svelargli in segreto. Non è casuale che l'immagine del deserto si trovi proprio all'interno di quelle pagine dei romanzi pensati appositamente per l'infanzia, in quella specifica letteratura nella quale essa ritrova espressi i propri più nascosti timori e i propri sogni, le proprie speranze e i propri desideri. Seguendo le riflessioni problematicistiche di Fabbri,

[...] vi è tuttavia uno spazio, nel quale il linguaggio non insegue l'incompiutezza, l'esprime, ed è il linguaggio poetico. Lungi dall'ostentare e dal rivendicare, affermare più o meno polemicamente, insistere, ribadire, la poesia dice: affidandosi al potere della parola che libera il mondo dalla sue catene e griglie interpretative, sprigionando dalla magia di un istante che non teme conflitti o delusioni ... Lì, in quell'istante, si accede a una dimensione di compimento possibile, nel quale la voce, per il suo stesso spessore emozionale, consuma ogni distanza dalla realtà³⁸⁵.

Nell'immaginario per "deserto" s'intende tutto ciò che ancora non si conosce, quello spazio "altro" non ancora esplorato. Recandosi in tale luogo, il "fanciullino" esprime il desiderio di superarsi e al contempo di voler restare quello di sempre, creatura piccola dal cuore immensamente grande. È proprio nello spazio infinito "del nulla" che il tutto e il particolare vengono a conoscenza l'uno dell'altro, entrambi abitanti della dimensione bambina, così olistica ma anche specifica. Addentrarsi nei territori desertici risulta un atto simile a quello del discendere negli abissi di un "buco": per certi versi c'è poca differenza tra il Piccolo Principe e Alice³⁸⁶, entrambi bambini che superano i confini, salendo o scendendo alla conquista di luoghi ignoti³⁸⁷. L'infanzia – rappresentata nella sua audacia da questi ed altri protagonisti letterari – vuole scoperchiare l'inconscio, trovare la via d'accesso, la chiave giusta che non sia né troppo grande né troppo piccola: per entrare nel regno dell'ignoto serve uno strumento di accesso che sia come il bambino, "piccolo", capace di insinuarsi ovunque, ma anche "grande", di una saggezza quasi senile. Tra le parti costitutive dell'infanzia, tra il suo pensare acuto ed il suo sentire intuitivo, vi è scambio, circolarità, dove nessuna componente intende primeggiare sull'altra. Quando si tratta di bambini, spirito e mente sono sullo stesso piano, entrambi essenziali ai fini del conoscere.

Figura archetipica di autenticità, il "fanciullino" che vive in Saint-Exupéry ed il principino stesso trovano la chiave per allentare quel vecchio lucchetto che tiene chiuse scomode ed inaudite verità. Una volta al di là della porta – a meno che a superarla non sia Mary Poppins – con sorpresa non c'è nulla, soltanto silenzio, un silenzio circondato da muri che rimandano al bambino filosofo la sua stessa voce, le sue indicibili domande. Una volta dentro quella stanza vuota, una volta giunto sul pianeta e scovato il deserto, il principino si ritrova tra sé e sé perciò se vuole tornare cresciuto ed

³⁸⁵ M. Fabbri, "Il fanciullino e l'abisso. Il dire poetico fra impegno etico e autenticità esistenziale", in *Il transfert, il dono, la cura*, FrancoAngeli, Milano, 2012, p. 181.

³⁸⁶ Crf. L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* (Introduzione di A. Brillì), BUR, Milano, 1986.

³⁸⁷ Crf.

accreciuto da questo viaggio non gli resta che interrogarsi. Tempo, spazio e amicizia sono i compagni del suo percorso di ricerca di significato assieme ai quali camminare lungo la strada dell'incertezza esistenziale. Lo spazio interiore, rappresentato attraverso l'immagine metaforica del deserto, è disteso, silenzioso, così come il tempo, altrettanto disteso, dilatato, calmo, in attesa. Ogni tanto può sopraggiungere il serpente, ma il principe non ha paura. In compagnia di questo romanzo il lettore, nonostante le incalzanti domande irriverenti del principino, avverte una sensazione di rassicurazione, una comprensione difficilmente raggiungibile nel mondo reale, tanto grande è lo stato di confusione e di paura che abita l'animo umano.

Con fare delicato tipico di chi possiede l'anima del poeta, il piccolo principe espone ai suoi amici le sue perplessità, e anche se il colorito del viso diventa un pochino rosso come accadeva ad Antoine da piccolo non si tira indietro nel chiedere. Il Piccolo Principe (si ricorda che l'autore, sin da piccolo, era un appassionato di geografia) è curioso di scoprire cosa l'aspetterà nel deserto: la sua è una curiosità molto particolare poiché affonda le radici nel vissuto dell'infanzia dell'autore. All'incirca all'età di sei anni gli adulti tentano in ogni modo di inibire ad Antoine la sua passione per il disegno, costringendolo a ricercare comprensione ed accettazione da un'altra parte. Probabilmente è dalla memoria di tale ferita, oltre che da una sensazione di disagio scaturita dall'abitare una simile civiltà, che l'autore inizierà a sviluppare l'idea di cambiare pianeta, di spostarsi in un altro che non sia la Terra, di terminare i suoi giorni in un "altrove" colmo di possibilità altre. Lacerato nel profondo il temerario pilota di nome Antoine, per l'amico Lèon Werth Saint-Ex, non si fa prendere dallo sconforto e intraprende quello che Franca Pinto Minerva chiama *un cammino verso la creatività*³⁸⁸: a distanza di anni si direbbe un percorso con dei risultati che vanno oltre ogni aspettativa.

3.1.3 *Un senso alla vita*³⁸⁹. Il viaggio sapienziale del bambino solitario

Antoine De Saint-Exupéry, e con lui altri classici autori di romanzi per l'infanzia, dimostra di sapersi prendere carico delle pesanti responsabilità che ricadono sul bambino a causa di un diffuso atteggiamento di disimpegno e di incuria da parte dell'adulto. Tramite la saggezza del principe pilota all'infanzia viene offerta la possibilità di condurre la propria esistenza come fosse su un altro pianeta, in un "altrove" che non ha nulla a che fare con il consueto modo di pensare e di sentire dei "grandi". Distanti dai valori veri, essenziali, vitali sono proprio loro, gli adulti: com'è possibile, a

³⁸⁸ Crf. F. Pinto Minerva, "Incontri e trasparenze. Un cammino verso la creatività", in E. Beseghi, C. Laneve (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo Il Piccolo Principe*, cit., pp. 109-127.

³⁸⁹ Crf. A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*, cit.

questo punto, poter sperare in un futuro diverso per l'umanità quando dell'infanzia, che dovrebbe rappresentare il divenire e la progettualità, non si prende cura quasi nessuno, quando pochi adulti, tra i quali gli scrittori di libri per bambini, sanno porsi nei confronti della *vita piccola*³⁹⁰ in una corretta posizione educativa di tipo asimmetrico senza che i ruoli si confondano e si fondano l'uno nell'altro?

In questo panorama socio-culturale la letteratura per l'infanzia, nelle sue migliori espressioni, si prende cura dei bambini, in primo luogo di quel fanciullino interiore che il più delle volte abita il cuore dell'autore. Saint-Exupéry, scrivendo i suoi romanzi, richiama costantemente questa sua voce profonda. Non solo ne *Il Piccolo Principe* l'autore dimostra una particolare attenzione nei confronti dell'"essenzialità". Nel romanzo-saggio dal titolo esplicito *Un senso alla vita*³⁹¹, dai forti richiami alla sua esistenza e al periodo storico-culturale nel quale è immerso, lo scrittore francese rafforza il proprio interesse nei confronti di questa dimensione interiore. Scrive:

*L'essenziale? Forse non sono né le gioie intense del mestiere, né le sue miserie, né il pericolo, ma la prospettiva a cui innalzano. Ora quando il pilota, col gas ridotto e il motore assopito, scivola verso lo scalo e osserva la città dove sono le miserie degli uomini, le loro preoccupazioni finanziarie, le loro bassezze, le loro gelosie, i loro rancori, si sente puro e al sicuro. Se la notte è stata brutta, assapora semplicemente la gioia di vivere. Non è il forzato che dopo il lavoro va a rintanarsi nel suo quartiere di periferia, ma il principe che ritorna a passi lenti verso i suoi giardini*³⁹².

Il Piccolo Principe ritorna, o almeno dovrebbe tornare e non sparire col vento come la governante della famiglia Banks. La voce interiore di Antoine si esprime tramite quel principino che nutre la sua stessa passione per il volo, ma si fa sentire anche attraverso storie meno simboliche e direttamente indirizzate all'adulto, seppure siano ugualmente dense di significati autentici. La storia del Piccolo Principe narra di un volo di un principino pilota dell'età circa di sei anni che per mezzo dell'asteroide B 612 arriva su un pianetino. Anche l'autore, come il suo personaggio, era un pilota, la cui passione finì per rapirlo durante un'aviazione sopra il Mar Tirreno. Tramite le avventure del protagonista lo scrittore mette per iscritto le proprie incertezze, le proprie speranze sulla possibilità di un mondo diverso da quello in cui vive, migliore, più umano. Antoine ed il principino non possono reprimere quella spinta che li induce ad andare alla ricerca di un senso: per loro l'esistenza deve avere un significato, è troppo preziosa per viverla senza una riflessività. Con l'audacia insita al metodo autobiografico, l'autore tenta, tramite un processo di ricostruzione della propria infanzia, di

³⁹⁰ Cf. G. Caramore, *Come un bambino. Saggio sulla vita piccola*, Morcelliana, Brescia, 2013. All'interno di questo libricino, l'autrice esprime grandi contenuti di carattere filosofico-religioso tra cui la sostanziale differenza tra *vita piccola*, appunto, ed età adulta.

³⁹¹ Cf. A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*, cit.

³⁹² *Ivi*, p. 185.

assemblare i pezzi della sua esistenza, di darle un “senso” a partire dalla condizione di silenzio tipica dello stato di solitudine a cui ti sottopone il deserto. Queste le riflessioni dell’autore:

*Chiunque abbia conosciuto la vita sahariana, dove tutto in apparenza non è che solitudine e privazione, piange quegli anni come i più belli che abbia vissuto. [...] Certo il Sahara non offre, a perdita di vista, se non sabbia uniforme o più esattamente, poiché le dune vi sono rare, una distesa di sabbia pietrosa. Vi si è sommersi in permanenza in uno stato assoluto di noia. Eppure invisibili divinità vi costruiscono una rete di direzioni, di pendii e di segni, una muscolatura segreta e viva. Non c’è più uniformità. Tutto si orienta. Perfino ogni silenzio è diverso da un altro*³⁹³.

Il pensoso esploratore ormai appartiene ad un’altra realtà, è scomparso dalla visuale degli uomini. Incompreso dall’adulto, il piccolo filosofo allora si rende invisibile, osserva il mondo, guarda negli occhi altri senza farsi notare. Con lo sguardo proprio del poeta, il principino sorvola sopra ogni condizione umana, lancia un’occhiata e poi se ne va, torna sul suo nuovo pianeta. Anche se solo, avverte un’indescrivibile sensazione di pace, di sollievo mai provato sulla terra. Essendo ormai “alieno” rispetto agli altri soggetti, il Principe sempre meno riesce a condividere la visione perlopiù ristretta delle persone che abitano la realtà terrena. Principalmente ad essere “straniero” agli occhi degli altri è l’autore de *Il Piccolo Principe*. Anche Antoine approfittò, per venirsene via, di una migrazione di uccelli³⁹⁴, cogliendo al volo l’occasione per evadere.

3.2 L’ascensione. Superamento dei limiti umani e incontri possibili

Perché, se loro ignorano la propria inquietudine, io la sento bene. Retti, nobili, puliti, fedeli, sì, ma anche terribilmente poveri. Avrebbero tanto bisogno di una divinità. Scusatemi se questa cattiva lampadina elettrica che spegnerò tra poco ha impedito anche a voi di dormire e credete nella mia amicizia.

A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*

Per i sempre più tragici e “poveri” uomini dell’attuale società della crisi generalizzata, che – come suggerisce l’intellettuale Bauman, *nella sua forma più attuale, puramente negativa non è che un processo parassitario e predatorio*³⁹⁵ – il rischio di finire nella trappola dell’individualismo e dell’arrivismo diviene quasi più elevato rispetto a quello a cui andava incontro l’autore Antoine de Saint-Exupéry nel periodo della Seconda Guerra Mondiale. Sulla base di questi presupposti l’utopico principio etico proprio della pedagogia bertiniana del *realizza te stesso realizzando*

³⁹³ A. De Saint-Exupéry, *Pilota di guerra*, cit., pp. 192-193.

³⁹⁴ A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit., p. 3.

³⁹⁵ Z. Bauman, *Il demone della paura*, Laterza, Roma-Bari, 2014, p. 5.

*l'altro*³⁹⁶ con triste rammarico si avvia verso un tramonto ben lontano dall'essere dolce come quello del deserto del principino. Il Piccolo Principe – personaggio che attinge alle esperienze e alle sensazioni dello stesso autore – con la sua ermeneutica complessa e con la sua componente riflessiva dotata di grande attualità, viene considerato, ormai da svariati decenni, un romanzo di denuncia nei confronti della società e di un umano vivere ogni istante più pervaso da inconsistenza e da mancanza di progettualità.

Il pilota-bambino, sin dalla più piccola età, avverte un irrefrenabile bisogno di evasione, di guardare le cose da una prospettiva tutta sua e condivisibile con pochi tra cui l'infanzia della quale si fida e alla quale lo scrittore apre il cuore e confida il suo sentirsi simile a lei, essendo un adulto dall'eterna anima bambina. *Quel piccolo principe, venuto dalle stelle ...*³⁹⁷ è una creatura che viene da lontano, da un altro pianeta, per l'esattezza dal B 612, il suo sguardo è diverso, spesso indecifrabile, le sue ambizioni di vita sono "alte", insuperabili, il suo spirito è talmente elevato da nutrire una spietata passione verso l'ignoto.

Dietro alla simbologia dell'ascesa incarnata attraverso il viaggio iniziatico che compiono, l'uno in maniera reale l'altro in maniera metaforica, sia Antoine de Saint-Exupéry che il principino si cela la necessità di prendere le distanze dal sistema sociale e dal circuito di disumanizzazione nel quale tende ad immettere l'uomo. L'andare verso l'alto induce lo scrittore ed il personaggio – o comunque chiunque desideri, per un qualche motivo, inabissarsi verso la dimensione dell'ignoto – ad uscire da se stessi e a farvi ritorno in una maniera nuova, più consapevole: l'elevazione si fa quindi simbolo di rivelazione per cui l'uomo, come posto davanti allo specchio (quasi come quando Andersen, con lo sguardo rivolto al lago, scorge la sua immagine di scrittore e personaggio bellissimo ma fragile e terribilmente narciso), si svela a se stesso³⁹⁸. Il principino (che poi è sempre lo scrittore, in realtà) non fluttua nell'aria come fa Peter Pan durante il suo volo notturno o come Mary Poppins che arriva dall'Est volando con ombrello e borsa, bensì si serve di un asteroide per recarsi in un "altrove". Quello del Piccolo Principe è un volo meno utopico, meno leggero di quello che intraprendono gli altri due personaggi: l'ascesa del pilota – dello scrittore e del personaggio – è una salita faticosa appesantita dal fardello di un'esistenza connotata dall'insormontabile tragicità della guerra e da un incalzante processo di disumanizzazione.

Assumere l'ottica dubitativa del problematicismo pedagogico, che si nutre della stessa complessità che connota la realtà attuale e che apre lo sguardo al cambiamento, potrebbe risultare una scelta adeguata al fine di evitare che l'infinito orizzonte delle possibilità possa tingersi di colore

³⁹⁶ G.M. Bertin, *Etica e pedagogia dell'impegno*, Carlo Marzorati Editore, Milano, 1953, p. 44.

³⁹⁷ M.L. Von Franz, "Quel piccolo principe venuto dalle stelle", in *L'eterno fanciullo: l'archetipo del Puer aeternus*, Red Edizioni, Como, 1992, pp. 11-37.

³⁹⁸ Cfr. AA. VV., *Il vertice e l'abisso: la simbologia dell'ascesa e della discesa*, Red Edizioni, Como, 1994.

scuro e che le lenti diventino opache. Sprovvisi di chiarezza direzionale, davanti ad un bivio gli individui dell'epoca dell'incertezza rischiano di non avere più solidi riferimenti, per cui la fuga, diversa dal volo di tipo conoscitivo che intraprendono alcuni tra i classici protagonisti della letteratura per l'infanzia, diviene di frequente un escamotage. Come insegna Saint-Exupéry attraverso il personaggio del romanzo, un modo, valido in ogni periodo storico, per evitare che l'esistenza di alcuni individui si tinga di nero potrebbe invece esserci: l'amore, quel sentimento universalmente riconosciuto per essere in alcuni casi distruttivo ma in tanti altri anche salvifico, guaritore di profonde ferite. Quello per Consuelo fu per lo scrittore Antoine De Saint-Exupéry un vero e proprio *amore leggendario*³⁹⁹, uno di quei sentimenti che si vedono nei film o che si leggono nei romanzi, appunto. Quando si pensa ad Saint-Exupéry si finisce con il pensare alla sua componente filosofica, al deserto, allo stato di solitudine e di smarrimento esistenziale nel quale è immerso il principe pilota. Ma oltre a questo nel suo racconto vi è di più: l'amore, quel sentimento che lo scrittore indica come l'unico capace di far *divenire*⁴⁰⁰.

Antoine e Consuelo si incontrano prima in Francia e poi a Bruxelles. In comune hanno la lingua spagnola, date le origini andaluse dello scrittore. Consuelo era una donna rara, solare e attiva, "nuova", artista poliedrica che per tutta una vita si farà rincorrere da Antoine, persona dai tempi più lenti e riflessivi proprio come il principino. Tra loro nasce un legame fuori dal comune, resistente nonostante i numerosi andirivieni del pilota. Eppure nel cuore di Antoine rimarrà forte, quasi invadente la presenza della madre, suo primo amore e indimenticabile. Per via delle sue origini argentine Consuelo non è ben vista dalla famiglia di Antoine, soprattutto dalla sorella Simone probabilmente invidiosa dell'intraprendenza della futura cognata. L'amata di Antoine è troppo difficile da "addomesticare", selvaggia ed anticonformista rispetto ai parametri sociale dell'epoca.

Durante i suoi viaggi lo scrittore scrive lettere ad entrambe le sue donne, nelle quali però emerge la sua fatica a parlare di sé se non attraverso l'uso di metafore. Lo stesso amore intramontabile per Consuelo (o per la madre Marie?, questa cosa non fu mai chiara del tutto⁴⁰¹) viene dichiarato da Antoine – chiamato "Tonio" dalla moglie – con la figura della "rosa", fiore di sublime bellezza nonostante le sue spine⁴⁰². Nonostante l'amore ricevuto da parte della madre e da parte di Consuelo Antoine mantiene viva la passione per il volo e ogni tanto avverte l'esigenza di evadere, di allontanarsi per un po' dalla realtà più prevedibile come può essere quella di tutti i giorni. Il pilota tradisce la moglie Consuelo con Nelly, oltre che, da sempre, "tradirla" con la madre, donna altrettanto forte nei confronti della quale nutrirà per sempre un forte e complicato

³⁹⁹ Crf. A. Vircondelet, *Antoine e Consuelo de Saint-Exupéry: un amore leggendario*, cit.

⁴⁰⁰ A. De Saint-Exupéry, *Pilota di guerra*, cit., p. 147.

⁴⁰¹ Crf. A. De Saint-Exupéry, *Lettere alla madre*, Edizioni Paoline, Cuneo, 1989.

⁴⁰² Crf. A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit.

attaccamento. Ma Consuelo è una donna fuori dal comune, eccentrica, ama le auto veloci, gli alberghi di lusso e i ristoranti alla moda. La donna proveniente dall’America del Sud è speciale, come la rosa di cui narra nel suo più famoso romanzo: nonostante l’infedeltà del marito decide di rimanergli accanto, ad ogni suo ritorno dai viaggi di lei c’è, il loro legame supera ogni consuetudine sociale. L’amore che lega i due artisti, uno scrittore e l’altra pittrice, non appartiene ai sentimenti terreni, fa parte di un altro pianeta: in pochi, compreso il Piccolo Principe, possiedono il loro stesso cuore. Davanti all’amore anche l’energica Consuelo si trova costretta a fermarsi, a rallentare il passo⁴⁰³. Come cerca di trasmettere il Piccolo Principe, questo sentimento richiede un tempo lento fatto di addomesticamenti, di ascolto, di attenzioni raffinate, quasi impercettibili ma di grande sostanza. Pur distante e chissà dove, Tonio è sempre fra i suoi pensieri, le riflessioni sull’esistenza dello scrittore filosofo sono ormai diventate anche quelle di Consuelo.

A forza di pensare mi era venuta l’emicrania; allora, come per rilassarmi, cedetti al frastuono della mia lettera d’amore. Mi misi la mano in tasca, la estrassi lentamente. Lui, il Cavaliere Volante, mi offriva tutto: il suo cuore, il suo nome, la sua vita. Mi diceva che la sua vita era un volo, che voleva portarmi via, che mi aveva trovata leggera [...] che sarei stata il suo giardino, che lui mi avrebbe portato luce, che io gli avrei dato la terraferma, la terra degli uomini ...⁴⁰⁴.

Tante le promesse del pilota, grande la sofferenza di Consuelo provata prima a causa della morte del precedente marito ed in seguito, con Antoine, per via della sua frequente assenza da casa. Saint-Exupéry trascorre una vita in volo verso nuovi pianeti in cerca di nuove domande da porsi e da porre in riserbo per l’umanità presente e futura, ma mai fu davvero distante dalla sua rosa, l’affascinante Consuelo che fece di tutto perché *gli abitassi in tasca*⁴⁰⁵. Lo scrittore se ne prende cura fino alla fine dei suoi anni e attraverso le pagine dei suoi diversi romanzi, cercando di trasmettere – talvolta supportato dai suggerimenti della volpe, astuta voce della coscienza – alla moglie ed ai lettori il significato che ha per lui il sentimento dell’amore.

«Va’ a rivedere le rose. Capirai che la tua è unica al mondo».

«Quando ritornerai a dirmi addio, ti regalerò un segreto».

Il piccolo principe se ne andò a rivedere le sue rose.

[...]

«Voi siete belle, ma voi siete vuote», disse ancora. «Non si può morire per voi. Certamente, un qualsiasi passante crederebbe che la mia rosa vi rassomigli, ma lei, lei sola, è più importante di tutte voi, perché è lei che ho innaffiata. Perché è lei che ho messa sotto la campana di vetro. Perché è lei che ho riparata col paravento. Perché su di lei ho ucciso i bruchi (salvo due o tre per le farfalle). Perché è lei che ho ascoltato lamentarsi o vantarsi, o anche qualche volta tacere. Perché è la mia rosa».⁴⁰⁶

⁴⁰³ C. De Saint-Exupéry, *Memorie della rosa. Il manoscritto ritrovato*, Barbera Editore, Siena, 2008, p. 32.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 33.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 82.

⁴⁰⁶ A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit., p. 96.

Antoine, l'eroico principino dai capelli biondo dorati, ha bisogno che la volpe gli ricordi che per lui esiste solo la moglie, la rosa più bella fra tutte nonostante le sue spine, le sue imperfezioni umane. Nonostante le numerose lettere Consuelo inizia ad essere stanca delle continue separazioni dal marito aviatore, talmente preoccupata dal saperlo in *vol de nuit*⁴⁰⁷ in balia dei cambiamenti meteorologici e dell'imprevedibile efficacia dei motori dell'aereo da trascorrere persino un periodo in una clinica di salute mentale a Berna. La donna non ne può più di non avere Tonio al suo fianco, è esausta della solitudine e della irrefrenabile imprudenza del marito a tal punto da preferire la strada della separazione e della libertà. Entrambi, per crescere, hanno bisogno di sperimentare il dolore della perdita, di compiere passi separatamente, di far prevalere la propria individualità di persona matura. L'argentina recupera le passioni giovanili e si ributta nell'arte, fa teatro, cerca di scacciare la sofferenza, ma il sentimento che per anni ha unito Antoine e Consuelo resisterà anche questa volta alla distanza. Antoine fa di tutto per assicurare Consuelo scrivendo taccuini, lettere, romanzi sull'autenticità e l'immortalità del sentimento che prova nei suoi confronti.

*Aveva lasciato un bigliettino, e un disegno grazioso che era il suo ritratto: un clown con un fiore in mano, molto imbarazzato, più tardi seppi che il fiore ero io, un fiore molto orgoglioso, quello del Piccolo Principe*⁴⁰⁸.

Oltre a Consuelo, la bellissima “rosa” di Antoine, oltre alle altre donne che hanno occupato la vita e le opere dello scrittore e al contempo pilota, nel romanzo *Il Piccolo Principe* l'autore si prende il tempo per affrontare anche la dimensione dell'amicizia ed anche in questo caso lo fa attraverso figure simboliche. Antoine De Saint-Exupéry – scrittore per adulti ma anche e soprattutto scrittore per bambini – non a caso sceglie di trattare un argomento di rilevante importanza come il legame amicale con un animale, la volpe. Nella realtà e nell'immaginario la figura animale viene spesso accostata all'infanzia: tra le loro condizioni esistenziali si crea uno speciale sodalizio. Forte è il legame tra il bambino e la creatura a quattro zampe, simile è lo sguardo con cui osservano il mondo, di gran lunga diverso, più intuitivo e attento di quello di molti adulti. La volpe, inoltre, potrebbe rappresentare il fratello minore di Antoine morto all'età di quattordici anni. Discutendo con la volpe l'autore ripercorre mentalmente i dialoghi con il fratello e l'affetto smisurato che provava per lui. Rivolgendosi a lui in maniera simbolica lo scrittore prova a tenerlo in vita, a scacciare la morte, la finitudine. Anche per questo Saint-Exupéry coltiva la passione per l'altezza: volteggiando in cielo confida di poter rincontrare il fratello adorato, di entrare in una dimensione di infinito in cui tutto è per sempre. Entrambi i fratelli non sopportando il mondo terreno degli uomini se ne vanno “altrove”, volano al di là della soglia che separa realtà ed immaginazione.

⁴⁰⁷ Cfr. A. De Saint-Exupéry, *Vol de Nuit*, Gallimard, Paris, 1931.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 162.

Date le loro piccole dimensioni l'animale e il bambino, la volpe e il Piccolo Principe, vanno alla ricerca di quei minuziosi dettagli impercettibili all'occhio perlopiù distratto ed impaziente dei "grandi". Quando queste due creature si incontrano il lettore può fare un'esperienza davvero significativa capace di rivoluzionare o confermare la sua precedente idea di amicizia e dei rapporti umani.

«Non sei di queste parti, tu», disse la volpe,
«che cosa cerchi?»
«Cerco gli uomini», disse il piccolo principe.
«Che cosa vuol dire "addomesticare"?»
«Gli uomini», disse la volpe, «hanno dei fucili e cacciano. È molto noioso! Allevano anche delle galline. È il loro interesse. Tu cerchi delle galline?»
«No», disse il piccolo principe. «Cerco degli amici. Che cosa vuol dire "addomesticare"?»
«È una cosa da molto dimenticata. Vuol dire "creare dei legami"..."»⁴⁰⁹.

La volpe e il principe parlano all'infanzia degli uomini, commentano il loro atteggiamento, la mettono in guardia su alcuni pericoli che potrebbe riscontrare nello stare in loro compagnia. Le creature di piccola statura vanno alla ricerca della sostanza, non sono attaccate al denaro o al successo, ma richiedono un tipo di affetto, autentico e duraturo, che si guadagna attraverso lenti e cauti reciproci "addomesticamenti". In compagnia del vero amico il deserto si può trasformare in quello che lo scrittore chiama una *dorata solitudine*⁴¹⁰. Con poetica gentilezza il principino, che possiede ben poche caratteristiche di un *pilota di guerra*⁴¹¹, si fa strada nel cuore della volpe, conquistandosi un posto insostituibile che nessun'altra forma ricchezza sarà in grado di soppiantare. Gli animali e i bambini sono "sapienti", in un modo intuitivo è come se avessero sulla spalle anni e anni di esperienza che talvolta l'adulto non riesce ad accumulare nemmeno nel corso di un'intera vita. In questi "esseri diversi" dai grandi è contenuto il patrimonio passato e al contempo in loro risiede il germe dell'umanità futura: essi comunicano al lettore l'importanza della responsabilità insita nella cura se si vuole condurre un'esistenza felice ed autentica. Inoltre i tempi dei legami sono lenti, distesi non hanno niente a che vedere con la frenesia alla quale la società sottopone con insistenza gli individui.

Attraverso un susseguirsi di rituali significativi la volpe e il principino costruiscono insieme un sentimento importante e salvifico come quello dell'amicizia. Con parole colme di poesia i due personaggi si prendono cura l'uno dell'altro, ponendo le basi per quello che sarà un esempio di addomesticamento capace di lasciare un segno indelebile nella storia della letteratura per l'infanzia e della letteratura nel senso più ampio. Eppure nel leggere il romanzo *Il Piccolo Principe* il lettore

⁴⁰⁹ A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit., pp. 91-92.

⁴¹⁰ A. De Saint-Exupéry, *Pilota di guerra*, cit., p. 16.

⁴¹¹ Cfr. *Ivi*.

non viene soltanto travolto da un'atmosfera lieve ma avverte anche un'inspiegabile sensazione di malinconia. Probabilmente dipende dal fatto – sostiene l'allieva di Jung Marie Louise Von Franz all'interno di una rilettura in chiave psicoanalitica del romanzo di Saint-Exupéry – che l'essere umano adulto

*è completamente vivo, e questo è il motivo per cui, ripensando alla nostra infanzia, proviamo nostalgia per la spontanea vitalità che crescendo abbiamo perso*⁴¹².

Dunque *Il Piccolo Principe* – rappresentato dall'autore come un piccolo paladino che richiama la figura di Napoleone – si insinua nelle profondità umane. Questo romanzo, al pari di altri classici per l'infanzia, possiede quella speciale capacità di toccare l'anima dell'essere umano e di risvegliare nell'adulto lettore quella voce bambina creduta ormai assopita dalla pesantezza degli anni: il personaggio letterario del principe pilota di origini francesi conosciuto in tutto il mondo è *un simbolo spurio, in parte Ombra infantile incarnata e in parte simbolo del Sé*⁴¹³. Leggendo questo delicatissimo romanzo è come se il lettore rivivesse insieme al protagonista filosofo esperienze già vissute durante la propria infanzia. Usando il linguaggio universale dell'amore e della poesia, il principino, a passi lenti e con discrezione, infrange le barriere dell'adulto rievocando alla memoria ricordi di vita passata. Non è affatto un caso che incappando in uno dei passi più delicati del libro al lettore saltino alla mente episodi e sensazioni collegati alla propria infanzia. Da poco abituato all'atmosfera interrogatoria e al tempo stesso silenziosa imposta dal deserto, una volta giunti alla parte del dialogo tra la volpe e il piccolo pilota, il lettore, specie quello adulto, sussulta, è confuso, si ferma per qualche istante. C'è qualcosa di impercettibile che lo fa tornare indietro nel tempo, tra una pagina e l'altra del romanzo vi è qualcosa di indecifrabile che lo accompagna a quel tempo in cui lui stesso era un bambino dell'età di sei anni e con gli stessi sogni del principino piuttosto che con grandi, seri e preoccupanti vizi tipicamente adulti. Chissà che col Piccolo Principe non si possa, allora, intravedere l'estinguersi di quel *deserto d'indifferenza*⁴¹⁴ che funge da sfondo all'esistenza umana.

3.3 La Terra degli uomini⁴¹⁵ vista dall'alto

...nell'attesa dell'invisibile Sommità dove si trova il porto al quale aspirano i migliori naufraghi dell'esistenza.

J. Brun, *Il vertice e l'abisso*

⁴¹² M.L. Von Franz, *L'eterno fanciullo: l'archetipo del Puer Aeternus*, Red Edizioni, Como, 1970, p. 121.

⁴¹³ *Ivi*, p. 131.

⁴¹⁴ A. De Saint-Exupéry, *Pilota di guerra*, cit., p. 19.

⁴¹⁵ Cfr. A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, Mursia, Milano, 1968.

Nel 1943 il *Piccolo Principe* – protagonista dell’omonimo romanzo di Antoine De Saint-Exupéry⁴¹⁶ – dall’alto dei suoi voli aveva già intuito, decenni prima, quale sarebbero stati i rischi non solo dell’individuo del suo periodo ma anche quelli di cui si trova ad essere vittima il soggetto contemporaneo. Il *Piccolo Principe* è considerato una delle massime icone dell’immaginario infantile e non solo, con la sua saggezza e la sua misteriosa complessità si fa portavoce di categorie filosofiche dalla portata universale: l’essere e l’esistenza, il tempo e lo spazio, le relazioni, l’amore, l’amicizia, la libertà. Considerata l’elevatura delle sue riflessioni che, non a caso, il personaggio sviluppa durante i suoi voli in un “altrove”, spesso il lettore è indotto a credere che l’autore Antoine De Saint-Exupéry abbia intrapreso studi di filosofia, invece è un pilota di professione oltre che ad essere uno scrittore dalle elevate capacità speculative. Lo scrittore francese, all’interno dei suoi romanzi colmi di riferimenti alla propria esistenza di scrittore e di pensatore di metà del Novecento, mette in evidenza come l’aereo, oltre ad essere uno strumento di eccezionale portata ingegneristica, è perlopiù simbolo grazie al quale l’uomo possa esercitarsi nella sfida nei confronti di se stesso e dei propri limiti⁴¹⁷.

Per via delle sempre più desolanti, disumane ed infelici condizioni del vivere sociale, il principino prende il volo e – come Peter Pan va in cerca l’isola che non c’è per rifugiarsi in un “altrove” possibile in cui potersi scrollare di dosso un passato connotato da incuria e dalla presenza costante del fratello morto – per le sue ragioni anche il *Piccolo Principe* desidera cambiare pianeta, prendere le distanze da un simile mondo terreno. Il *Piccolo Principe* vuole volare, distanziarsi da un simile atteggiamento umano di tipo repressivo, coercitivo ed egocentrico. La condizione adulta sta cadendo verso uno stato di miseria dal quale fa sempre più fatica ad uscire e mentre il pilota, Antoine e il principe, aspirano ad arrivare sempre più in alto, l’individuo rischia di sprofondare nell’oscurità.

Lo scrittore, tramite il personaggio del *Piccolo Principe*, esprime un forte bisogno di libertà, di leggerezza⁴¹⁸, così il romanzo de *Il Piccolo Principe* si rivela importante metafora letteraria di saggezza: grazie al suo sapere e al suo sentire fuori dal comune – o comunque simile ad altri personaggi della letteratura per l’infanzia o agli scrittori di questi libri – il pilota, di riga in riga e di romanzo in romanzo, lascia al lettore indicazioni preziose sul come poter interpretare la disastrosa perdita di valori nella quale si ritrova l’universo umano già da quegli anni della guerra. Se è dunque vero che, seguendo il pensiero problematicista di Bertin, *la libertà condanna lo spirito libero alla solitudine* è altrettanto vero che tale condizione di allontanamento dal comune sentire protegge

⁴¹⁶ Cf. A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit.

⁴¹⁷ R. Barilli, in A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, cit., Introduzione, p. 12.

⁴¹⁸ A. De Saint-Exupéry, *Pilota di guerra*, cit., p. 179.

l'essere umano da un'eventuale pesante caduta in uno stato di profonda tristezza⁴¹⁹. Nell'epoca della contemporaneità, però, l'idea di "libertà" rischia di perdere i nobili intenti che stavano a cuore al protagonista de *Il Piccolo Principe*, trasformandosi in sinonimo di insicurezza: il futuro si presenta dubbioso e l'anomia regna sovrana sin dalle mura domestiche. La libertà odierna tende a discostarsi di molto dalla bertiniana scelta di un possibile, *possibile-che-sì* o *possibile-che-no*⁴²⁰. L'individuo di allora, simile a quello della contemporaneità, si trova inserito in un circolo vizioso dal quale fa fatica ad uscire illeso, finendo con l'incarnare l'assenza dell'etica e la dominanza di capricci irresponsabili, non scelti. Come sopraggiunto da un'entità ignota all'umano il Piccolo Principe non fa che contrapporsi, con altrettanta lievità, a quella che Kundera chiama *insostenibile leggerezza dell'essere*⁴²¹.

L'astronomo, il re, il vanitoso, l'ubriaccone, l'uomo di affari – figure simboliche che accompagnano il Piccolo Principe per l'intera durata del suo percorso conoscitivo – accompagnano il lettore bambino ed anche quello adulto nella lettura critica della società. Antoine De Saint-Exupéry dopo travagliate riflessioni sceglie queste immagini con l'intento di dar voce ai suoi pensieri più profondi e sconcertanti scaturiti da un vivere sociale che istante dopo istante si profila sempre più intriso di umana povertà. Ciascuna di queste figure occupa una precisa parte del romanzo con un determinato scopo e, attraverso la rappresentazione metaforica della ricchezza, della spavalderia, della paura lo scrittore francese trova un modo indiretto ma efficace per mettere in evidenza i vizi dell'umanità.

Ancora prima degli anni in cui visse Saint-Exupéry, per quanto, almeno sulla carta, si fossero aperte le porte al relativismo e al pensiero complesso e globale, ogni tipo di diversità di sguardo – come quella proposta dai personaggi della più alta letteratura per l'infanzia – continua ad essere sottoposta a condanna, collocata ai margini. Lo scrittore francese, dietro la delicatezza di cui è capace la metafora, compie un attacco feroce a quelli che Galimberti riconosce come essere i nuovi vizi, il *consumismo*, il *conformismo*, la *spudoratezza*, la *sociopatia*, il *vuoto*⁴²². *Vittime collaterali del consumismo*, così definisce gli uomini il sociologo Zygmunt Bauman nel saggio *Consumo, dunque sono*⁴²³, gli individui dell'epoca attuale, non troppo diversi rispetto a quelli a cui si riferisce Antoine de Saint-Exupéry, si rivelano spesso incapaci di rapportarsi agli altri in maniera comprensiva e solidale. A differenza dello scrittore e del principino, suo alter-ego, sono molti gli

⁴¹⁹ Crf. G. M. Bertin, *Progresso sociale o trasformazione esistenziale. Alternativa pedagogica*, cit.

⁴²⁰ M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, Clueb, Bologna, 2009, p. 54.

⁴²¹ Crf. M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano, ...

⁴²² U. Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 67-121.

⁴²³ Z. Bauman, *Consumo, dunque sono*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 146-187.

uomini che conducono l'esistenza senza una stella capace di guidarli⁴²⁴, la loro prospettiva terrena è di gran lunga opposta rispetto a quella "alta" di colui che fa del volo, del sogno e dell'immaginazione la propria motivazione principale.

Saint-Exupéry, data la passione sin da piccolo per l'altezza e per l'ignoto, invita il lettore a salire in quota assieme a lui, ad assumere una distanza quasi religiosa dalla materialità terrena, ad allontanarsi da un realtà talmente inquieta e confusionaria come la sua ma sotto certi aspetti non molto diversa da quella del nuovo millennio. L'autore dall'animo filosofico si caratterizza per la sua capacità di non cedere alla disperazione del tempo, dando dimostrazione di come sia possibile andare alla ricerca di una modalità esistenziale alternativa, di un "altrove" che si spazio di possibilità.

Gli individui della società contemporanea – che coincidono in maniera quasi perfetta con quelli trattati da Saint-Exupéry negli anni quaranta del Novecento attraverso il personaggio dell'ubriaccone, dell'uomo di affari, del mercante di pillole – sono spesso sprovvisti di quella forza di volontà e di quella fantasia tipica dei migliori scrittori di libri per bambini che si rivela in grado di ribaltare la prepotente condizione di insensatezza emozionale ed esistenziale. Per le vite di questi soggetti, così estraniare, maledette, ripiegate su se stesse, il futuro diviene motivo di inquietudine, la progettualità viene a mancare. Queste le riflessioni dell'autore francese riguardo alla condizione dell'uomo del suo tempo, valide anche per l'uomo contemporaneo: *non ti senti abitatore d'un pianeta errante, non ti poni mai le domande senza risposta ...*⁴²⁵. L'essere umano, a differenza di scrittori raffinati come Saint-Exupéry, Barrie, la Travers, non fa del volo la propria ragione di vita, perlopiù non ne è capace, non possiede quell'anima leggera capace di elevarlo dalla pesantezza del vivere di tutti i giorni e di condurlo in un "altrove" ancora tutto da scoprire. Molti uomini si differenziano dagli scrittori di libri per bambini per questa mancanza di volontà nel voler superare i limiti, non essendo in contatto con il proprio fanciullino interiore si trovano sprovvisti di fantasia, di capacità di guardare oltre, di varcare la soglia di un noto che oltretutto è spesso contrassegnato da miseria. Ormai per l'uomo pare essere troppo tardi per diventare un astronomo appassionato di stelle, induce a pensare Saint-Exupéry. I timori insiti nella vita di tutti i giorni tendono a cancellare dall'animo umano ogni forma di poesia. Come il geografo non esplora più, l'individuo si raggomitola in se stesso, si isola, non prende il volo per andare in cerca di altro, con la differenza, però, che almeno il geografo del racconto del principino è erudito, conosce la cartina a memoria. Ma nonostante le sue superbe qualità da accademico, al pari dell'uomo comune il geografo rimane seduto sulla sedia ad impartire ordini all'esploratore, è distaccato dalla realtà, è lui il vero straniero

⁴²⁴ C. De Saint-Exupéry, *Memorie della rosa. Il manoscritto ritrovato*, cit., p. 177.

⁴²⁵ A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini* (1939), Mursia, Milano, 1968, p. 36.

su questo mondo. L'astronomo si astiene da ogni forma di vita reale, si chiude nel suo ufficio creandosi attorno il vuoto.

Dall'alto, invece, ogni cosa è piena di significato. Da lassù il cielo è terso, di giorno splende il sole, di notte gli astri emanano una luce abbagliante e il principino è totalmente affascinato da tale bellezza. Anche dal deserto si possono scorgere le meraviglie universali che il vil denaro non si può lontanamente permettere di acquistare nemmeno a caro prezzo. Le stelle, i tramonti, le amicizie non sono cose che si comprano ma esperienze da condividere con le persone più care, con la rosa, con la volpe, con gli amici bambini, momenti di cui conservare memoria per l'eternità. L'adulto della società del Novecento è perfettamente raffigurato da Saint-Exupéry dal personaggio dell'uomo d'affari, impegnato a far tornare i conti del portafogli durante la maggior parte delle sue ore, gesto che non fa che inaridirlo e allontanarlo dalle cose essenziali dotate di un'importanza che il bambino riconosce.

Saint-Exupéry, anni prima de *Il Piccolo Principe*, narra della sostanziale differenza che allontana l'infanzia dall'età adulta e del suo sentirsi, per quanto adulto, in sintonia con il pensare ed il sentire tipico del bambino. Lo scrittore ha il cuore del Puer, non ha nulla a che vedere con la superbia del Re, tantomeno con il narcisismo del vanitoso. Antoine de Saint-Exupéry vuole vedere, non ne vuole sapere di offuscare la sua capacità percettiva come fa l'ubriaco o di calmare la sete attraverso una pillola, lo scrittore filosofo vuole raggiungere la fontana, andare nel profondo delle cose, sostare nel deserto, accogliere l'incertezza, farsi travolgere dalla vita. Il pilota non cerca ammirazione, vuole solo salvarsi e salvare gli essere umani, soprattutto l'infanzia, da un pervasivo stato di desolazione. Tra il principe e il pilota vi è un'affinità inizialmente inspiegabile. I due si rubano le parole come se stessero pensando alla stessa cosa nello stesso momento: il principino è Antoine ma anche il pilota è lo scrittore ed entrambi intraprendono un viaggio formativo in cerca della verità, dell'acqua nel deserto, cercando in ogni modo di liberarsi dalla morsa del serpente, dall'amore soffocante di una madre che aveva trasformato il figlio in una pecora succube e rinchiusa in una scatola. Antoine ha bisogno di aria, tra gli umani gli manca il respiro.

Antoine ricorda questo a proposito delle spedizioni aeree insieme ai compagni, come a voler mettere in evidenza quella capacità tipica del principino di scoprire l'essenziale:

*In tal modo facevamo uscire dall'oblio, da lontananze incredibili, quei particolari che tutti i geografi del mondo ignorano*⁴²⁶.

Il pilota filosofo non ha bisogno né di una cartina né di soldi per conoscere il mondo. A differenza del geografo con l'asteroide B 612 lui esplora davvero l'universo, scopre pianeti sconosciuti, si

⁴²⁶ *Ivi*, p. 31.

avvicina più che può alle stelle. E se è vero ciò che Antoine scrive a proposito della condizione umana, ovvero che *essere uomo significa essere responsabile*⁴²⁷ ciò vuol dire che il principino è in possesso di una speciale e matura sensibilità propria di quelle persone che appartengono alla soglia, tra cui il bambino, l'anziano, il poeta, lo scrittori di libri per bambini.

Come scrive Faeti a proposito della figura del lampionaio e del suo quinto pianeta, *l'infanzia è un pianeta desiderabile e inabitabile*⁴²⁸. Se dovesse decidere di interrompere il proprio percorso sapienziale il pilotino si fermerebbe in compagnia del lampionaio. Il personaggio del quinto pianeta è in parte diverso dagli altri, invece di preoccuparsi di se stesso si prende cura del lampione. Una volta al minuto lo accende e lo spegne, è la sua consegna e la deve rispettare. Di vedere i tramonti non ne vuole sapere, dal suo pianeta non si sposta, non cambia prospettiva neanche quando il Piccolo Principe gli dà qualche consiglio. Terrorizzato da ciò che potrebbe combinare senza un compito da eseguire, questa strana figura ripete all'infinito la sua consegna, incarnando il ritratto del perfetto uomo alienato dai ritmi della società moderna. Non è abituato a ribellarsi alle regole, non saprebbe come gestire nemmeno un'ora d'aria. Il lampionaio preferisce rimanere schiavo del sistema piuttosto fare come il pilota che, nel bel mezzo della Seconda Guerra Mondiale si ritira in cielo sottraendosi al compito di bravo soldato.

Ma per quanto riguarda Antoine de Saint-Exupéry, dalle pagine dei suoi romanzi e dai suoi appunti presi sul taccuino durante le spedizioni si evince come abbia una personalità particolare, il pilota non impartisce ordini come il re ma nemmeno li esegue come fa il lampionaio: anche da questo comportamento fuori dall'ordinario il lettore può ricevere conferma del fatto che il personaggio del principe pilota provenga da Antoine, scrittore che quand'era in volo faceva anche lui di testa sua, il suo istinto di evasione era più forte di ogni altra cosa. Nelle opere di narrativa di Antoine De Saint-Exupéry se ne trovano molti di indizi sulla vita personale dell'autore e l'archetipo del deserto del Sahara è tra i più significativi circa l'essenza profonda dell'autore.

Questa incerta fase della storia dell'umanità prosegue ormai dagli anni in cui Saint-Exupéry scriveva i suoi romanzi, intorno agli anni trenta e quaranta del XX secolo. A regnare era allora la sovrabbondanza materiale e il suo conseguente spreco durante i decenni successivi alla Grande Guerra, l'eccesso di oggetti e di ciò che non richieda una dose di problematicistico *impegno*⁴²⁹ resistente. Saint-Exupéry, con il sguardo speciale, certe conseguenze le aveva intraviste molti anni

⁴²⁷ *Ivi*, p. 60.

⁴²⁸ A. Faeti, "Il blasone del principino", in E. Beseghi, C. Laneve (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo Il Piccolo Principe*, cit., p. 26.

⁴²⁹ Cfr. M. Contini, A. Genovese, *Impegno e conflitto. Saggi di pedagogia problematicista*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.

prima: ci si può fidare di pochi, tantomeno del mercante di pillole, l'incertezza sostituisce precedenti assicurazioni, i rischi sono numerosi e tutti dietro l'angolo.

3.4 Sconfinamenti. Il Problematicismo pedagogico e *Il Piccolo Principe*

[...] se il disordine esistenziale minaccia effettivamente di rafforzare le tendenze della regressione, imponendo un ordine esistenziale chiuso, il suo controllo da parte delle energie portatrice di Ragione può riassorbirlo, ricuperandolo in un ordine esistenziale aperto e dinamico, in modo da incoraggiare la sperimentazione di sistemi esistenziali differenti ...

G. M. Bertin, *Disordine esistenziale*

Freud nel 1929 ci aveva visto lungo, intravedendo nella *civiltà* dell'industrializzazione una grandissima fonte di *disagio*⁴³⁰, e con lui Antoine de Saint-Exupéry nel 1943. Tale società, soltanto apparentemente in via di miglioramento, invece di progredire sembrava riservare una precisa intenzione: quella di far regredire, nel senso psicoanalitico del termine, la condizione umana alle fasi primarie dello sviluppo, attraverso l'adozione di un atteggiamento barbaro e fagocitante che avrebbe poi continuato ad adottare ed incrementare fino ad oggi. Immersa fino al collo nel *disordine esistenziale*⁴³¹ più assoluto, per dirla con Bertin, la società della "distopia" non ci prova nemmeno più ad aggrapparsi ad utopiche speranze di trasformazione, a ribellarsi per ottenere una riforma del pensiero capace di guidarla in direzione di un incivilimento cognitivo ed etico.

Per Antoine De Saint-Exupéry è assurdo, profondamente incomprensibile colui che si allontana dalla ricerca del *senso della vita*⁴³². Assurdo è quel rapporto, che lo scrittore pilota mette nero su bianco nei suoi romanzi, che scaturisce tra un soggetto pensante come il principino ed un mondo che ancora non trova le parole per rispondere alle esigenze di chiarimento del bambino dal cuore filosofo. Assurda è la sensazione che avverte l'essere umano, specialmente il bambino, davanti alla percezione di disconoscimento da parte del mondo, il suo essere messo ancora ai margini. Il bambino, sentendosi estraneo alla terra degli uomini, prende le distanze ed evade, vola, sorvola, supera i limiti dell'umano. Lo scrittore, in uno dei suoi romanzi più propriamente filosofici *Un senso alla vita*, rimanda al lettore questa suggestione:

⁴³⁰ Crf. S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi* (1929), Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

⁴³¹ Crf. G. M. Bertin, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico. Violenza ed eros*, Cappelli, Bologna, 1981.

⁴³² Crf. A. De Saint-Exupéry, *Un senso alla vita*, Borla Editore, Torino, 1967.

*bisogna assolutamente parlare agli uomini*⁴³³.

Bisogna che qualcuno – lo scrittore, il critico, l'intellettuale, il bambino e con esso la letteratura per l'infanzia – renda consapevole gli uomini del rischio a cui sono sottoposti: il modo in cui stanno perlopiù vivendo è pericoloso, rischia di condurre l'umanità verso una disperata deriva esistenziale. Anche il piccolo principe, prima della salita su un altro pianeta e prima dell'incontro con la volpe, era immerso nello stesso circuito vizioso degli uomini. La volpe, con il suo sguardo intelligente e con il suo atteggiamento paziente invita il principino e con lui i lettori bambini e gli adulti a perseguire il bertiniano monito interiore del *Sii autenticamente te stesso*⁴³⁴. Il principe pilota – bambino dai capelli biondi dell'età di circa sei anni dotato di uno spirito filosofico capace di interpretare i bisogni dell'uomo indipendentemente dall'epoca di appartenenza – con il suo atteggiamento controcorrente favorisce nel lettore l'adozione di una sorta di *egocentrismo educativo*⁴³⁵, spingendolo sia a distaccarsi da un mondo terreno parassitario sia istradandolo verso la conduzione di una vita pensosa, solitaria, vissuta in un "altrove".

Consapevole dei rischi insiti nel vivere in una realtà sociale come quella del periodo della guerra così come quella attuale, il pilota, attraverso la metafora del volo, vuole risvegliare in se stesso *il senso profondamente educativo dell'infinità*⁴³⁶, dell'andare oltre. Dall'alto della sua lungimirante prospettiva lo scrittore, in contatto con la propria anima da puer, si protende verso l'infinito, va oltre l'orizzonte del possibile, non si accontenta di ciò che la realtà terrena gli presenta. Dunque impegno, utopia, disordine, resistenza, crisi, ragione, possibilità, progettualità diventano parole-chiave, proprie del problematicismo pedagogico, che fungono da guida epistemologica per interpretare un romanzo così complesso e dalla portata intramontabile come quello de *Il Piccolo Principe*. Tra le pagine di questo libro per bambini si possono rintracciare segni di una *pedagogia dell'impegno o della resistenza*⁴³⁷, di una pedagogia della problematicità che si discosta da dogmatici paradigmi interpretativi, portatrice invece, di uno sguardo aperto e dubitativo simile a quello che adotta il principe pilota, nonché lo stesso autore Sain-Exupéry.

L'impegno di cui si fa carico il principino lo si può definire, problematicisticamente parlando, "inattuale", poiché impegno inteso come resistenza di fronte alle suggestioni che provengono dal mondo la cui tendenza è sempre più quella di allontanare l'uomo da un'esistenza autentica. Lo scrittore, dietro al personaggio filosofico del Piccolo Principe, rivela un atteggiamento resistente desideroso di superare i limiti che la società tende ad imporre alla libera espressione della

⁴³³ *Ivi*, p. 172.

⁴³⁴ G. M. Bertin, *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo*, Ave, Milano, 1955, p. 4

⁴³⁵ *Ivi*, p. 6.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 11.

⁴³⁷ Cfr. M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza*, cit.

sua individualità. In questo modo – usando le parole di Contini – *la resistenza può intercettare domande e bisogni in ombra*⁴³⁸, cosa che la letteratura per l’infanzia è abituata a fare dalla metà dell’Ottocento. Una volta liberatasi dai condizionamenti storico-sociali che la volevano normativa ed istruttiva, la letteratura per bambini, proprio come il problematicismo pedagogico, spinge il lettore e il soggetto a lottare per far valere la propria differenza. I romanzi per l’infanzia e la prospettiva problematicista con il loro tipico “guardare oltre” inducono l’individuo bambino e adulto a proiettarsi in un mondo alternativo, diverso, inattuale, scomodo, che sia il risultato di un processo di autoriflessività e di decentramento. Attraverso immagini metaforiche e riflessioni di carattere filosofico-educative Antoine de Saint-Exupéry sa comprendere il soggetto nella sua complessità e contraddittorietà, nelle sue similitudini e disgiunzioni, nei suoi limiti e nei suoi superamenti.

Grazie al problematicismo e agli altissimi esempi rappresentati nei migliori romanzi per bambini l’infanzia, condizione della vita connotata da un’importante cifra di problematicità, trova sostegno e comprensione, recuperando così la forza per emergere da un precedente ed alquanto lungo nei secoli stato di silenzio e di marginalità. Grazie a romanzi come quello di Saint-Exupéry l’infanzia riesce finalmente a *transitare “oltre”*⁴³⁹, a varcare le soglie del conosciuto e a raggiungere un territorio ricco di problematicità ma soprattutto di possibilità. E, come anni prima ha trasmesso Mary Poppins, il non-detto, l’ignoto lo può scovare inaspettatamente oltre la porta di casa, così come nel sotterraneo, nel giardino segreto, nell’isola che non c’è, in tutti quei luoghi invisibili ad un occhio inabile nel vedere oltre la superficie delle cose.

Quella del problematicismo bertiniano è dunque una *pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*⁴⁴⁰, una pedagogia di cui si nutre persino la più alta letteratura per l’infanzia e della quale il romanzo sulla storia del piccolo aviatore è intriso sin dalla dedica iniziale all’amico Leon Werth. Nella pedagogia di Bertin si parla di mondi altri e lontani, di utopia proprio come nei più sapienti romanzi per ragazzi. Nel luogo utopico rappresentato da Saint-Exupéry dal deserto del Sahara il principino ed il lettore incontrano, attraverso immagini metaforiche, il sentimento amoroso, la morte, il dolore, dimensioni per mezzo delle quali il soggetto può sperimentare le sue più costruttive e formative esperienze. Bertin, dialogando con la letteratura per l’infanzia, rafforza i concetti presenti nei romanzi per bambini, sostenendo che il soggetto, nella sua insita contraddittorietà, dev’essere educato *alla desolata ricerca di in un mare deserto, in cui non c’è*

⁴³⁸ M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza*, cit., p. 23.

⁴³⁹ G. M. Bertin, M. Contini, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando Editore, Roma, 2004, p. 14.

⁴⁴⁰ Crf. M. Fabbri, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, Clueb, Bologna, 2003. In questo volume l’autore si sofferma sui delicati concetti di amore e di morte come categorie universali – aventi in comune la tensione verso il lontano – che caratterizzano l’esistenza di ciascuno. *Sponde*, dunque, come quei luoghi fisici e metaforici ai quali si approda e dai quali far ripartire le esperienze in direzione di progettualità esistenziale.

*speranza di porti, in un mare che non ha confini né ha limiti, il mare aperto delle infinite possibilità e della nessuna certezza*⁴⁴¹.

*Sponde*⁴⁴² – quelle della letteratura per l'infanzia e del problematicismo – dove rigenerarsi velocemente e dalle quali ripartire subito per un altro viaggio, stavolta in compagnia e verso luoghi più caldi, o con qualche indicazione in più sulla direzione in cui andare. Dune, come quelle del deserto del principe pilota, tra le quali il soggetto, immerso nel silenzio quasi assoluto, possa mettersi in ascolto della propria voce interiore: è in questo stato di solitudine che Antoine de Saint-Exupéry ode per la prima volta le parole di quel “fanciullino” che vivrà in lui fino all'eternità.

Sull'onda di una *pedagogicità dell'incontro*⁴⁴³ colui che scrive – che sia sotto forma di autobiografia o sotto forma di fiction – ha molte più possibilità degli altri di venire a conoscenza della propria interiorità, della dimensione dell'“altrove”. L'isola, il deserto, il lago in cui Hans Christian Andersen si rispecchia non sono più solo metafora dell'abisso e dell'inabissamento o della solitudine angosciata ma anche metafora di ritrovamento esistenziale, luoghi in cui lo scrittore di libri per bambini può incontrare il proprio fanciullino. In questi luoghi non-luoghi l'autore, il personaggio ed il bambino possono avvertire quella sublime *sintonia ritrovata con lo sfondo*⁴⁴⁴. Da questo momento colui che possiede un cuore filosofo si mostra disposto ad entrare in contatto con il proprio lato oscuro, pronto ad esplorare i fondali dell'inconscio con quella curiosa leggerezza tipica dell'infanzia. Nel mezzo del deserto al soggetto smarrito non rimane che confrontarsi con la componente dell'invisibilità e dell'ignoto, trovandosi faccia a faccia con se stesso.

L'autore francese Sain-Exupéry è un esempio di come l'adulto possa mantenere la propria anima da puer grazie all'atto di divenire un altro, un personaggio principe dell'età di sei anni. Ma accade anche il contrario, ovvero che grazie al personaggio del pilotino lo scrittore riesce indirettamente a conoscere la propria identità. L'individuo che intraprende il viaggio sapienziale in compagnia del pilota – scrittore-personaggio che desidera recarsi altrove ma che ha anche a cuore l'infanzia, della quale si prende cura dall'inizio alla fine del racconto – può intraprendere un percorso di esplorazione di sé, di autoconsapevolezza, di responsabilità verso gli altri.

Lo scrittore, con un fare quasi demoniaco, per citare Bertin, si trova in preda all'Eros che scaturisce dall'esperienza del volo e del superamento dei limiti, dell'ingresso nell'ignoto dove nulla è certo e tutto è ancora da scoprire⁴⁴⁵. Ciò che sta a cuore allo scrittore e ad al principino è la dimensione del volo, quell'inabissarsi verso realtà ignote e misteriose dalle quali l'uomo può uscirne con maggiore consapevolezza e sapienza.

⁴⁴¹ G. M. Bertin, *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo*, cit., p. 24.

⁴⁴² Crf. M. Fabbri, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, cit.

⁴⁴³ M. Fabbri, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, cit., p. 18.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 85.

⁴⁴⁵ Crf. G. M. Bertin, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico. Violenza ed Eros*, cit.

«E che ne fai di cinquecento milioni di stelle?»
 «Cinquecento e un milione seicentoventiduemilasettecentotrentuno. Sono un uomo serio io, sono un uomo preciso».
 «E che te ne fai di queste stelle?»
 «Che cosa me ne faccio?»
 «Sì».
 «Niente. Le possiedo».
 «Tu possiedi le stelle?»
 «Sì».
 «Ma ho già veduto un re che...»
 «I re non possiedono. Ci regnano sopra. È molto diverso».
 «E a che ti serve possedere le stelle?»
 «Mi serve ad essere ricco».⁴⁴⁶

Saint-Exupéry, avendo a cuore l'infanzia, il suo fanciullino interiore e l'umanità intera suggerisce a se stesso ed al lettore di andarsene da un mondo sempre più disumano, di andare in cerca un luogo intriso di bertiniano *demonismo esistenziale*, di riso, di comico, di leggerezza⁴⁴⁷. Antoine de Saint-Exupéry, attraverso il viaggio che compie pagina dopo pagina il principino, descrive un mondo possibile, forse utopico, lontano, ma non per questo irraggiungibile. Attraverso la migliore letteratura per l'infanzia il lettore si addentra in uno spazio altro, diverso, talvolta più umano rispetto a quello terreno, un luogo – quello del deserto, degli incantevoli tramonti, dell'incontro con la volpe, del cielo stellato – verso il quale il principino nutrirà per sempre un senso di nostalgico attaccamento. Su un altro pianeta l'individuo può così dare all'esistenza una direzione di progettualità, può guardare “oltre”. Quella del principe pilota è dunque una sfida alta, ambiziosa, consiste nell'accompagnare l'uomo durante il tortuoso processo di superamento dei propri limiti, il pilotino induce il lettore a sconfinare in un “altrove” ricco di possibilità.

Il romanzo de *Il Piccolo Principe* contiene un'importante cifra pedagogica in quanto si rivela straordinariamente capace di *intensificare il momento della demonicità in una dimensione (utopica) di cui è strumento emblematico l'immaginazione poetica*⁴⁴⁸, quella particolare componente immaginativa, lieve e metaforica di cui si nutrono in particolare i più competenti scrittori per bambini. Ancora secondo la prospettiva del problematicissimo pedagogico, ciò che il principino intende suggerire al lettore è di vivere secondo il principio della *nobiltà* (come risultato di una vita che ha sperimentato il dolore e ne ha fatto esperienza), della *lievità* (intesa come volontà di dare, rappresentata dalla leggerezza del volo, del riso e della danza)⁴⁴⁹. Saint-Exupéry, con filosofica saggezza e con metaforica leggerezza, attribuisce alla “demonicità” un ruolo fondamentale: il demonico è tra le dimensioni più autentiche dell'infanzia, creatura che si pone in

⁴⁴⁶ A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit., pp. 62-63.

⁴⁴⁷ G.M. Bertin, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, cit., p. 8.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 33.

⁴⁴⁹ G. M. Bertin, M. Contini, *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, cit., p. 21.

contrapposizione rispetto alle consuetudini sociali, agli “sprechi”, alle mondanità tipiche dell’uomo d’affari.

Il demonismo, per natura utopico, è direzione e non meta, ambizione quotidiana di superamento di un vivere come quello contemporaneo che giorno dopo giorno si rivela tutt’altro che libero, nobile e lieve. Ciò che propongono l’autore-pilota, e con lui il principe-pilota, è la possibilità di un’esistenza problematicista ed intrisa di filosofia exupériana diretta in direzione di *trasformazione della vita quotidiana dal punto di vista della coscienza etico-pedagogica nella liberazione dall’alienazione e dall’ambiguità*⁴⁵⁰.

Il *possibile* – per un Bertin molto affine al pensiero dello scrittore francese – è *uno strumento metodologico e un orizzonte esistenziale*⁴⁵¹: il possibile dilata la cifra della progettualità contro chiusure necessitanti ed irrigidimenti dogmatici. *La possibilità autentica (quella che non si converta in impossibilità) è la possibilità trascendentale, cioè la possibilità della possibilità*⁴⁵². La categoria del possibile mantiene in potenza entrambe le polarità, quella positiva e quella negativa, quella del *possibile che sì* e quella del *possibile che no*, accettando l’idea che possano esistere delle alternative. Di conseguenza, il concetto problematicista di “possibilità” sottende la capacità da parte dell’educazione di poter modificare e destrutturare, attraverso i suoi esempi ed i suoi interventi, il soggetto, ampliandogli, comunque, le prospettive future, facendo dei tentativi.

Con il termine *possibile* il problematicismo intende, inoltre, la realizzazione, all’interno del soggetto stesso, del principio del *Sii te stesso essendo l’altro*⁴⁵³. La prospettiva epistemologica del problematicismo – capace di riconoscere l’individuo nelle sue incongruenze e nelle sue complessità – si occupa sia il piano della singolarità, del *sii te stesso* che di quello della socialità, del *sii l’altro*. In linea con tale corrente pedagogica, anche la letteratura per l’infanzia, specie quella dei grandi classici, dimostra di sapersi prendere cura di ciò che da secoli viene posto ai margini, scartato in quanto considerato difficile, troppo impegnativo per alcuni adulti come può essere l’infanzia⁴⁵⁴.

A partire dalla storia personale dello scrittore Antoine de Saint-Exupéry il lettore può comprendere non solo il periodo storico-culturale dell’epoca in cui viveva lo scrittore ma anche quello attuale, ancor più connotato da instabilità, incertezze e fragilità. Antoine De Saint-Exupéry, narrando, in maniera più o meno esplicita, la propria infanzia e le propria esperienza di scrittore-pilota intraprende in compagnia del principino un processo consapevolezza e di liberazione dal peso di un’esistenza terrena dai risvolti oscuri e tutt’altro che lievi. Scrivendo la storia de *Il Piccolo Principe* l’autore di questo attualissimo capolavoro per l’infanzia concede, a sé e al lettore, la

⁴⁵⁰ *Ivi*, pp. 68-72.

⁴⁵¹ G. M. Bertin, M. Contini, *Educazione alla progettualità esistenziale*, cit., p. 24.

⁴⁵² G. M. Bertin, *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo*, cit., p. 90.

⁴⁵³ M. Contini, S. Demozzi, M. Fabbri, A. Tolomelli, *Deontologia pedagogica*, cit., pp. 36-40.

⁴⁵⁴ Crf. M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza*, cit.

pedagogica possibilità di dilatare un orizzonte esperienziale ed esistenziale che altrimenti sarebbe unicamente rimasto contrassegnato dalla guerra, dagli incidenti in volo, da una pervasiva atmosfera di morte e di umana desolazione più che dalla ricerca interiore e dalla costruzione di un percorso alternativo. Saint-Exupéry lo sa e lo trasmette all'infanzia e ai lettori: *la vita, inevitabilmente, lo raggiungerà*⁴⁵⁵, non c'è scampo a questo, o forse si può provare a prendere il volo, a salire su un aeroplano, ad aprire un ombrello come Mary Poppins, a saltare dalla finestra come Peter Pan, ad andare in un "altrove" in cui la vita si presenti nei termini problematicisti di possibilità, di apertura e di utopia.

Lo stesso atto dello scrivere – che si tratti di un romanzo per bambini o di un'autobiografia – si profila come possibilità, in quanto lo scrivere del passato riconduce, sempre, alla dimensione futura della progettualità⁴⁵⁶. Lo scrivere di sé, per sé propone una visione distopica della realtà, favorisce, proprio come il volare, un processo di allontanamento dalla realtà, divenendo prezioso strumento per la realizzazione pedagogica di un individuo critico e per una solida, seppur ossimorica, costruzione utopica del domani⁴⁵⁷. Il processo dello scrivere si fa occasione privilegiata per riconnettersi con la propria esistenza e, nel caso specifico dell'autore di libri per bambini, questo avviene proprio a partire dall'infanzia, ripensata, riprogettata e vissuta nel momento in cui si trasforma in romanzo.

Decollato da Bastia il 31 luglio del 1944, si perdono le tracce di Antoine De Saint-Exupéry. Il principino, Tonio per la moglie Consuelo, Saint-Ex per l'amico Léon Werth, scompare lasciando tutti in sospenso proprio come se n'è andato, in volo. La scomparsa del pilota filosofo fa parlare di sé, dall'eternità e per l'eternità, la sua storia diviene romanzo per bambini proprio come avrebbe voluto, ma non per una forma di narcisismo tipica del re o del vanitoso, ma con una religiosa speranza che l'uomo possa salvarsi dal deserto dell'indifferenza e della solitudine. Alla fine sarà proprio Saint-Exupéry a rinunciare per primo alla vita, ma non può farlo sapere al lettore, non può dirgli che anche lui, talmente lieve e sapiente, ha perso le speranze. In silenzio il Piccolo Principe sparisce da dove è venuto, dal cielo, dalle stelle, dai sogni.

*Solamente domani il morto morirà, nel silenzio. Si mostrerà a noi nella sua plenitudine, per strapparsi, nella sua plenitudine, alla nostra sostanza. Allora urleremo a causa di colui che se ne va, e che non possiamo trattenerne*⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ M.L. Von Franz, *L'eterno fanciullo: l'archetipo del Puer Aeternus*, cit., p. 207.

⁴⁵⁶ S. Demozzi, "Scrivere il pensiero. Narrare di sé tra etica e riflessività" in M. Contini (a cura di), *Dis-alleanze educative*, cit., p. 84.

⁴⁵⁷ Silvano Calvetto nel contributo "Visione dis-topica e costruzione u-topica: per una diversa pensabilità del futuro" (pp. 107-119) si inserisce all'interno del saggio collettivo *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa* (a cura di M. Contini, M. Fabbri, cit.).

⁴⁵⁸ A. De Saint-Exupéry, *Pilota di guerra*, cit., p. 22.

Non è vero che non c'è *nulla da aspettarsi da una missione fallita*⁴⁵⁹. Ci sono ancora importanti domande da fare, ci sono tramonti da vedere, amori da aspettare. In cielo c'è una stella che brilla, Antoine è tornato, non se n'è mai andato, *è il solo responsabile per tutti*⁴⁶⁰. *La missione fa invecchiare, ma non per forza morire, probabilmente fa diventare più saggi*⁴⁶¹.

4. Roald Dahl: ciniche, inaspettate, assurde, ma doverose parole in difesa di un'infanzia che ha tutto il diritto di sapere come stanno le cose

Lo spio addirittura mentre sta seduto sulla sua speciale poltrona da scrittura, con l'incredibile scrittoio portatile appoggiato sui braccioli, con i pantaloni corti nella possanza della sua persona, dentro la sua speciale capanna da scrittore dove entra solo lui e nessuno lo disturba, uso una potente lente di ingrandimento per tentare (inutilmente) di decifrare le tante preziose testimonianze grafiche appese o attaccate alle pareti, e poi glielo domando direttamente: "Chi sei, davvero, Dahl, da dove vieni?"

A.Faeti, *I diamanti in cantina*

Alla domanda *Chi sei davvero, Dahl?* l'autore inglese risponde di essere un gigante, sì, ma gentile, fin troppo gentile e generoso per appartenere al mondo degli adulti, molto spesso individui scorbutici e poco delicati soprattutto nei confronti dei bambini. Nel trattare uno scrittore come Roald Dahl – che occupa la scena narrativa a partire dalla seconda metà del Novecento – bisognerebbe partire da questi presupposti: *il tanfo scolastico, l'identità inglese, la nebbia esistenziale degli anni Cinquanta, la già rammentata malinconia [...]*⁴⁶², condizioni per alcuni tratti simili a quelle che hanno contraddistinto le infanzie di altri eccezionali scrittori di libri per bambini. Quella che Antonio Faeti chiama *infanzia verberatoria*⁴⁶³ pare quindi aver finito con il determinare l'esistenza di Roadl Dahl, la cui infanzia, tutt'altro che spensierata come si tenderebbe a dedurre da una lettura veloce dei suoi romanzi, si colloca tra *le prediche e le bastonate, tra gli appelli alla pace e il sangue da ripulire con la spugna e con l'asciugamano*, ingredienti che compongono la complessa e per questo ancor più magica *miscela che si chiama Dahl*⁴⁶⁴. Nessuno di questi elementi può essere escluso se si intende comprendere a fondo un autore dotato di una simile complessità ed ambiguità, ed è proprio da questa vita sofferta, problematica, mai rassicurata, che nascono romanzi

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 38.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 157.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 52.

⁴⁶² A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano, 1995, p. 68.

⁴⁶³ *Ivi*, p. 72.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

dissacranti, affascinanti, ambigui, paurosi, come *Le streghe*, *Matilde*, *Il G.G.G.*, *La fabbrica di cioccolato*, *James e la pesca gigante* e altri.

Nei suoi racconti, tra i più provocatori del panorama narrativo, già annoverati tra i classici del futuro della letteratura per l'infanzia, si possono scorgere – come, seppur sotto forma diversa e sulla base di motivazioni differenti ma anche simili, nelle fiabe di Andersen, in Peter Pan, in Mary Poppins o nei libri di Saint-Exupéry, altro scrittore-pilota – elementi satirici, cinici, attacchi alle tendenze ipocrite e conformistiche della società e di un mondo adulto che dimostra, ancora oggi, particolari resistenze nei confronti di ciò che appare come nuovo e imprevedibile, indomabile come talvolta può essere l'infanzia e la sua letteratura. Sono molte le occasioni in cui lo scrittore-pilota Roald Dahl si è fermato, nell'alto della dimensione utopica e senza tempo del volo, a come poter, ma ancor prima se è possibile, recuperare la condizione adulta da un imperante stato di indifferenza e di cecità emotiva: chissà se una *magica medicina*⁴⁶⁵, una pozione come quelle che solo Dahl sa creare, sarebbe in grado di trasformare l'essere umano adulto in un individuo responsabile, dolce, ironico, capace, come il bambino e come certi speciali scrittori, di prendere le distanze da quella che il francese Saint-Exupéry definiva, con una serie di specifiche caratteristiche, la *terra degli uomini*⁴⁶⁶? Con Roald Dahl a compiere il volo non è un principino aristocratico vestito come Napoleone che, di pianeta in pianeta, si mette in cerca della verità, bensì l'infanzia inglese, ma non solo quella, l'infanzia più misera dai tratti dickensiani, l'infanzia povera poiché senza soldi, desolata, infreddolita, paralizzata dall'assenza d'amore proprio come un secolo prima era stata quella di Hans Christian Andersen.

Attraverso la lettura dei romanzi di questi autori appena citati e di altri in possesso del loro stesso talento poetico, si scorgono, con sfumature diverse, critiche pesanti ma leggere, poste in una maniera ironica e metaforica come è in grado di fare il bambino, nei confronti del mondo adulto, del suo frequente attaccamento al denaro e agli abiti di lusso, molto spesso incapace di scorgere la bellezza dei tramonti e di apprezzare il silenzio del deserto, incapace di vedere la luce delle stelle. Affamato di successo – tarlo che mai abbandonò persino Andersen, autore fino alla fine dei suoi giorni insicuro e dai tratti narcisistici – l'uomo della società di allora, vicinissimo per comportamento a quello dell'epoca contemporanea, ripone, in maniera simile a ciò che fa l'imprenditore cioccolatiere più famoso al mondo Willy Wonka nel romanzo *La fabbrica di cioccolato* – il suo secondo libro, il quale si ispira a quando Dahl, da bambino, era solito ricevere una scatola di cartone grigio con dentro del cioccolato, proveniente dalla Grande Fabbrica di

⁴⁶⁵ Cfr. R. Dahl, *La magica medicina*, Salani, Milano, 2011.

⁴⁶⁶ Cfr. A. de Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, cit.

Cioccolato di Cadbury⁴⁶⁷, spedito ai bambini per avere in cambio un giudizio sul prodotto – la maggior parte delle sue preoccupazioni sul profitto.

Per il Roald Dahl dall'anima del fanciullino, e per molti altri bambini o per adulti ritenuti per un qualche modo speciali, sono ben altre le cose che hanno importanza, come scrive in uno dei racconti più chiaramente autobiografici del 1984 dal titolo *Boy*,

[...] *la mia speranza, il mio desiderio era di avere una bicicletta come quella e di sibilare giù dalla collina, senza mani. Sarebbe stato fantastico. Al solo pensarci mi viene ancora la pelle d'oca*⁴⁶⁸.

Con i suoi originali racconti Roald Dahl dà sfogo alle proprie frustrazioni, cerca di superare un'antica nostalgia di casa – che, dice l'autore, *sparisce appena abbandoni i confini della scuola e il mal di mare appena la nave entra in porto*⁴⁶⁹ –, di liberarsi di vecchi, polverosi ma ancora ingombranti ingiustizie provocate da punizioni corporali ed emotive subite nel corso dell'infanzia e della giovinezza a partire dalla scuola della Cattedrale di Llandaff, dove Dahl è nato nel 1916, al Collegio del St. Peter ed infine al Collegio di Repton, frequentato dai tredici ai vent'anni. Roald Dahl mai riuscì ad abituarsi a simili atteggiamenti di prevaricazione e di umiliazione, motivo per cui, con grande probabilità, da adulto si trasforma in uno scrittore che si pone, con coraggio e determinazione inauditi, dalla parte dell'infanzia, specialmente di quella più svantaggiata la cui voce è soffocata, mandata giù, dal troppo dolore. Attraverso i personaggi-bambini questo straordinario, mai banale autore recupera le parole, spesso colorite, ironiche, scelte con cura una per una, per esprimere la sensazione di disagio propria di un bambino incompreso (ancora instancabilmente vivo nel suo corpo di adulto gigante e gentile), ingiustamente messo ai margini, non sufficientemente amato come ogni bambino dovrebbe essere.

Ad esempio nel romanzo dalle tinte dark *Le streghe*⁴⁷⁰ – termine con il quale l'autore si riferisce satiricamente alle persone adulte, in special modo a quelle di genere femminile⁴⁷¹ – Dahl dichiara l'inefficienza dei grandi davanti a quelle che dovrebbero essere le proprie responsabilità educative, lasciando testimonianza tra le righe dei romanzi di una sempre più irreparabile frattura tra le due età della vita. Nei racconti di Roald Dahl, in maniera non tanto diversa dalle fiabe anderseniane, i finali tendono a non essere per niente lieti o edulcorati, come a voler dimostrare che al bambino le “favole”, le bugie, le ipocrisie non vanno affatto raccontate. Se intende conquistare

⁴⁶⁷ A proposito del cioccolato e della passione nutrita dall'autore anche in età adulta si legga il capitolo “Cioccolato”, in R. Dahl, *Boy*, Salani, Milano, 1992, pp. 156-158.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 30.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 99.

⁴⁷⁰ Cfr. R. Dahl, *Le streghe*, Salani, Milano, 2010.

⁴⁷¹ T. Duncan, “Of Mice and (Posthu)man. Roald Dahl's *The Witches* and Ethics beyond Humanism”, in J.M. Held, *Roald Dahl. A Little Nonsense Now and The and Philosophy*, Rowman & Littlefield, Plymouth, 2014, pp. 59-71.

l'infanzia la figura adulta impegnata nei suoi confronti, come può essere ad esempio lo scrittore di libri per bambini, deve tenere bene a mente che ai bambini bisogna raccontare la vita per quella che realmente è, spiazzante, spietata, senza cuore, ma anche così tremendamente imprevedibile e dai risvolti inaspettati colmi di bertiniana possibilità e utopia.

Sapendo di non poter fare altrimenti se vuole ottenere in cambio la fiducia del bambino (ed in particolar modo se intende fare pace con il proprio fanciullino interiore), Dahl non si astiene affatto dal mettere sulla scena testuale – come fecero anche Hans Christian Andersen, James Barrie, Lewis Carroll, Carlo Collodi, per citare alcuni tra i migliori scrittori di libri per bambini – la componente tanatologica dell'esistenza, la sua più insidiosa drammaticità e problematicità, il tutto però con ironia, con riso, con giochi di parole, con neologismi, con l'immaginazione tipica di colui che di mestiere e di vocazione fa il pilota, vaga per il cielo, va in cerca dell'infinito, dell'"altrove".

4.1 Volare con la fantasia. La lingua dei bambini: un nonsense accessibile a pochi

*Bisogna essere pazzi, per fare gli scrittori.
La loro sola compensazione è un'assoluta
libertà. Il loro unico padrone è la loro anima ed è per
questo che hanno fatto quella scelta, ne sono certo.*

R. Dahl, *Boy*

L'ironia – tanto cara persino all'intellettuale problematicista G.M. Bertin, intesa come modalità capace di contrastare un disordine esistenziale di anno in anno ancor più dilagante⁴⁷² – è un metodo che Roald Dahl utilizza con piacere nei suoi romanzi e la linguista inglese Susan Rennie – in *The Oxford Roald Dahl Dictionary*⁴⁷³, volume dove si trovano più di 20.000 parole inventate – sostiene che un utilizzo così stravagante del linguaggio sia in grado di creare una speciale alchimia tra autore e lettore. Il bambino, creatura creativa e sorprendente, è solito giocare con le parole e nella lettura di questi racconti si sorprende nel constatare che esistono adulti, seppur pochi, che quando parlano attingono come lui al mondo del caotico, del grottesco.

Con Roald Dahl il lettore accede al carrolliano ed affascinante mondo dell'inconscio e del non-sense, dove il non-sense appunto non è affatto sinonimo di mancanza di senso bensì è inteso nei termini di realtà alternativa, di un "altrove" non solo linguistico spesso ben lontano dal modo di concepire il mondo da parte degli adulti. In compagnia di Dahl non si discende nel mondo

⁴⁷² Cfr. G.M. Bertin, *Disordine esistenziale. Tragico e comico: Violenza ed Eros*, cit.

⁴⁷³ S. Rennie, *The Oxford Roald Dahl Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2016.

dell'inconscio come accade invece leggendo le enigmatiche e tortuose, faticose pagine di Lewis Carroll, complesso autore appassionato di logica e di matematica che trascina con sé nel regno dell'oscuro, delle paure, dei più inaccettabili desideri (si pensi ad esempio, all'ossessione che l'autore nutrì per la bambina Alice Liddell, musa alla quale si ispirò per la scrittura dell'omonimo romanzo)⁴⁷⁴, con Roald Dahl si vola lontano, si parte dalla quotidianità per poi trascenderla, ribaltarla, darle la forma che più piace ai bambini, volteggiare con leggerezza di spirito in un "altrove" inaspettato. Alice è una perturbante figura letteraria dell'Ottocento, portatrice del nonsense all'interno della scena narrativa per i ragazzi, è capace di condurre l'infanzia laddove l'adulto difficilmente avrebbe il coraggio di portarla, la immette su un sentiero buio, angosciante, colmo di domande aperte disperatamente irrisolvibili. I personaggi di Roald Dahl attingono dalla realtà più cruda e marginale, non sono immagini dell'inconscio ma bambini veri, bambini dell'orfanotrofio, figli della povertà, scarti della società poiché troppo impegnativi e costosi in termini di responsabilità. Tra le principali sfide di uno scrittore così lucido, tenero e malinconico come Dahl vi è, quindi, quella di salvaguardare l'infanzia da una simile condizione di miseria e di cattiveria adulta. Adottando un linguaggio del tutto incomprensibile dai grandi poiché troppo strano, inconsueto, provocatorio, Roald Dahl si prende gioco di loro, li infastidisce, li tiene alla larga dai bambini, instaurando con l'infanzia, in primo luogo con quella che vive nella sua anima sotto forma di un poetico ed irriverente fanciullino, un dialogo segreto al quale solo in pochissimi hanno il diritto di partecipare. Conoscendo in prima persona la tristezza profonda di cui è capace l'infanzia l'autore inventa parole, cerca di divertire il lettore ma al contempo vuole avvertirlo, presentargli la realtà in tutta la sua componente di irrisolvibile problematicità.

Le parole, scelte con cura dall'autore e mai sostituibili con altre, mettono in discussione il senso comune, dando quasi l'idea al lettore di muoversi come all'interno di una danza che non va compresa ma soltanto ballata, non studiata ma improvvisata sul momento magari persino in compagnia di una scrittrice altrettanto scoppiettante quale Pamela Lyndon Travers. In compagnia di autori così insoliti e coinvolgenti per il lettore è facile spiccare il volo, andare in un mondo dove le regole non sono affatto le stesse di sempre. Ogni parola che Dahl ha tutto il diritto di esistere, nulla viene sottoposto a censura, per questo leggendo i suoi romanzi l'infanzia, oltre che a divertirsi, si sente compresa proprio per via dell'utilizzo che questo autore fa del linguaggio, così simile al suo⁴⁷⁵. Sulla scia degli autori vittoriani quali Lewis Carroll e Eduard Lear anche Roald Dahl inserisce nei suoi racconti l'artificio della parodia, dell'esasperazione linguistica, dell'invenzione

⁴⁷⁴ Cf. L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* (1865), Einaudi, Torino, 2015.

⁴⁷⁵ Cf. "Faire lire/faire rire", in *L'univers de Roald Dahl*, Centre National du livre pour l'enfants, 2007. L'autore, durante due giornate di conferenza presso la Biblioteca Nazionale di Francia, narra della sua vita e delle sue opere, facendo intravedere all'uditore il sottile filo che scorre tra la sua personale esistenza e la sua narrativa.

fantastica, senza però mai prendere del tutto le distanze dal reale: in Dahl ogni neologismo, ogni più strampalata immagine è un attacco alla società adulta e alle sue rigide consuetudini. Ad esempio il romanzo *La fabbrica di cioccolato*⁴⁷⁶, anche stavolta con grande intelligenza e sarcasmo, diviene occasione per criticare la società inglese, la condizione di solitudine in cui rischiano di rimanere invischiati i bambini qui rappresentati da Charlie Bucket e da Willy Wonka, la povertà – tematica che spesso è presente nella letteratura per l’infanzia, e spesso associata, come se non bastasse, all’orfanezza – la sostanziale differenza che separa le due età della vita, l’infanzia e l’età adulta. La lingua diversa, aliena, altra, incomprensibile, dei bambini è magistralmente colta da Dahl, senza dimenticare che lui stesso, seppur adulto, nel profondo è ancora un fanciullino che non smette mai di sperare che in un utopico “altrove”, in una dimensione atemporale ed infinita del volo, possa esistere un mondo migliore. Come sa bene il suo primo complice, l’illustratore dei suoi romanzi Quentin Blake, l’universo di Roald Dahl è estremamente complesso, è tutto da scoprire, i suoi scritti, ad una prima lettura così leggeri ed accessibili, si rifanno alla lingua orale, ai versi dell’infanzia, alle rime, alle inversioni, al flusso delle libere associazioni, risultando in seguito tutt’altro che comprensibili come l’autore vorrebbe far credere.

Finalmente, pensa il bambino, esiste qualcuno, e stranamente è un adulto, che dietro ai guanti neri scorge un oggetto utilizzato dalle streghe, protagoniste di un omonimo romanzo, per nascondere lunghi artigli, così come i gomiti non hanno altra funzione che quella di appoggiarsi, per noia, al banco di scuola. Il linguaggio di uno scrittore così fuori dal comune come Roald Dahl non è altro che un’ampia metafora del mondo infantile, in grado di offrire al bambino un’inaspettata occasione letteraria dove poter essere compreso e riconosciuto in quella che è la sua artistica genialità. Il comico, per citare Bertin, oltre ad essere l’altra faccia del tragico, è soprattutto *il luogo della “lievità” in grado di relativizzare i conflitti e di mettere ogni cosa al proprio posto*⁴⁷⁷. Attraverso la leggerezza, propria sia della comicità che dell’infanzia, di cui si serve un autore così poetico e lieve, spesso in volo non soltanto in quanto pilota, come Roald Dahl è possibile superare la banalità del mondo attuale, andare al di là della soglia del reale, scrollarsi di dosso inutili pesantezze che impediscono all’esistenza di scorrere in direzione di problematicistica possibilità.

Neologismi a parte, uno scrittore irriverente ma anche attento nei confronti della condizione dell’infanzia come sa essere Roald Dahl non ci pensa due volte a trasporre sulla scena del racconto gli aspetti più nefandi dell’esistere, le miserie umane più disperate e angosciose, la solitudine, l’orfanezza, la liminarità, tutto ciò che rientrano nella categoria dell’oscuro. Tra i pochi timori dello scrittore rimane quello di non riuscire ad occuparsi della “marginalità” esistenziale nella sua totalità,

⁴⁷⁶ Cfr. R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, cit.

⁴⁷⁷ G.M. Bertin, *Disordine esistenziale. Tragico e comico. Violenza ed Eros*, cit., p. 29.

Dahl non intende trascurare le condizioni invisibili, quelle più nascoste poiché vergognose per un qualche motivo, ritenute particolarmente scomode da parte della società. E quando si parla di marginalità e di esclusione il Roald bambino trova il modo per farsi sentire, è in quella dimensione di soglia che affiora l'anima autentica di quell'adulto scrittore altissimo ma mai del tutto cresciuto, mai posizionato dalla parte degli adulti più convenzionali e delle regole. Sotto le sembianze di quel personaggio bambino che alla fine del romanzo *Le streghe* si trasforma in topo, l'autore, con un sussulto, rievoca alla mente quel momento in cui da piccolo si è trovato davanti al direttore della scuola. Da bambino, ancora di piccola statura, Dahl lasciava però già intendere di possedere qualità umane ed artistiche da "grande gigante gentile" perché, come scrive Faeti, su di lui *si può restare topi aspettando la morte perché si ama una nonna, e si può abbandonare quietamente la famiglia perché si vuol bene a una maestra*⁴⁷⁸.

Attraverso romanzi dal linguaggio leggero, sospeso, appartenente alla dimensione utopica del volo, l'infanzia può finalmente tirare un sospiro di sollievo, grazie alle parole di questo autore dall'anima del puer l'infanzia si sente adeguata, corrisposta, compresa, non giudicata per quella stranezza che deriva dalla sua ambigua provenienza da un indefinibile ed ignoto mondo dell'"altrove". Anche se Roald Dahl – a differenza degli autori presi precedentemente in esame ed accumulati per quanto riguarda l'uso che fanno, seppur in maniera diversa, della metafora del volo – all'interno dei suoi libri non parli di voli simbolici ed immaginari, ma unicamente di reali spedizioni in qualità di aviatore professionista⁴⁷⁹, si rivela comunque uno scrittore di soglia, capace di comunicare con le realtà altre come può essere quella marginale dell'infanzia. Roald Dahl non arriva in Viale dei Ciliegi, a Londra, con il vento dell'Est né si lancia dalla finestra, una notte, come Peter Pan, eppure anche lui possiede la medesima abilità di questi altri eccellenti scrittori per bambini di discostarsi dal comune modo di guardare alla cose, anche Dahl – altro scrittore dall'anima del fanciullino – si allontana dalla realtà adulta e, tramite un continuo gioco di parole e di immaginazione, ribalta la prospettiva adottata dalla maggior parte degli uomini.

Il talento straordinario di questo scrittore e pilota inglese (la cui insolita professione combacia con il suo essere un pensatore curioso, fantasioso, perennemente in viaggio soprattutto con l'immaginazione) eleva le sue pagine, le colora di comico e di ironico, senza però mai tralasciare la dimensione di drammaticità e di complessità propria dell'esistenza, in particolar modo quella contemporanea. Con un metodo che lo contraddistingue, con una particolare dolcezza unita a spietata lucidità Dahl, seppur possa sembrare assurdo da concepire, in verità si mostra complice del bambino, fedele alleato, compagno per la vita sul quale poter sempre fare affidamento soprattutto

⁴⁷⁸ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, cit., p. 78.

⁴⁷⁹ Cfr. R. Dahl, *In solitario. Diario di volo*, Salani, Milano, 1994.

nei momenti di difficoltà e di crisi. Le opere dall'eccezionale successo editoriale di Roald Dahl non sono spensierate, scritte unicamente per celebrare la condizione dell'infanzia nella sua accezione più comica che non ha nulla a che vedere con la violenza, il mortifero e la sofferenza, in realtà questi libri, dal primo all'ultimo e dalla prima all'ultima pagina, sono pesantemente intrisi di dolore, di punizioni corporali, di umiliazioni, di desiderio di rivalsa, di tristezza.

Come il lettore può scorgere tra le pagine delle fiabe d'autore di Andersen o in altre opere della letteratura per l'infanzia, anche nei racconti di Roald Dahl è particolarmente forte la presenza di un sodalizio speciale, misterioso, quasi inspiegabile, tra infanzia ed autore, tra infanzia e fanciullino interiore: autori di eccezionale bravura sembrano quindi accumulati da un medesimo modo di sentire e di vedere il mondo, il loro sguardo nei confronti dell'esistenza assomiglia a quello del bambino, è lieve, leggero, aperto, possibilista ma è anche altrettanto cinico e disilluso, ironico e serio. Attraverso una prospettiva insolita, beffarda, questo autore di libri per bambini – e non è l'unico a farlo, si pensi ad esempio a Mary Poppins – usa il contesto letterario per denunciare l'ipocrisia del mondo adulto e le sue buone, formali e posate, ma inopportune maniere. Roald Dahl, trascorsi ormai cent'anni dalla sua nascita, non fa che accrescere sempre più il suo successo, mostrandosi, date le riflessioni dalla portata universale e mai inattuali, capace di persuadere e di tutelare i bambini di ogni epoca e di ogni luogo.

In possesso di uno sguardo diverso rispetto a quello di altri adulti, Roald Dahl, parlando a sostegno dei bambini, si dimostra capace di smascherare il sistema sociale, a partire da un'infanzia difficile inizia ad accumulare strumenti che gli favoriscono una perspicace comprensione delle tendenze di certi adulti e della loro inopportuna ma alquanto frequente abilità nel mettere da parte l'infanzia e nel relegarla davanti alla televisione proprio come accade a Matilde⁴⁸⁰. Matilde è quella che viene definita dalla critica come un *existentialist superhero*⁴⁸¹, Matilde è una bambina filosofa interessata a conoscere il mondo e abituata sin da piccolissima a porsi domande di universale importanza. Come la filosofia, anche questa bambina è considerata scomoda da molti adulti poiché troppo sapiente, instancabilmente curiosa, dissacrante, in grado di togliere la polvere da abitudini sociali inutili. Proprio come i supereroi, questo personaggio della letteratura per l'infanzia, pur incontrando resistenze da parte degli adulti ed in primo luogo da parte dei suoi genitori, trova il modo per superare le difficoltà e non solo, questa audace bambina dimostra di saper sapientemente tener testa ai grandi e, avendo imparato dall'autore, si prende addirittura gioco di loro.

⁴⁸⁰ Cf. R. Dahl, *Matilde*, Salani, Milano, 1988.

⁴⁸¹ E. Butterfield, "Matilda, Existentialist Superhero", in J.M. Held (edited by), *Roald Dahl. A Little Nonsense Now and Then and Philosophy*, Rowman & Littlefield, Plymouth, 2014, pp. 33-45.

La storia di questa strepitosa bambina emblema dell'infanzia più autentica – come lo è anche Sofia⁴⁸², protagonista di un altro romanzo di Dahl, sola in un orfanotrofio, in cerca di amore, fortunata nell'incontrare il Gigante Gentile, creatura che porta i sogni ai bambini, ed anche lei capace di celebrare al meglio la letteratura per l'infanzia⁴⁸³ – la si può considerare, al pari degli altri romanzi di Roald Dahl e dei romanzi di altri eccezionali scrittori, una sorta di *anti-fairy tale*⁴⁸⁴. Sofia e Matilde, giusto per rimanere in tema Dahl ma si potrebbe parlare anche di altre protagoniste femminili, ma anche Danny⁴⁸⁵ – anche lui bambino con un pesante bagaglio di solitudine in quanto è senza madre e vive con il padre, figura strepitosa, in un carrozzone per zingari – sono figure esemplari, coraggiose, che difendono senza remore i valori ai quali l'infanzia crede e ai quali non intende più rinunciare, troppi sono stati gli anni di silenzio e di umiliazione. Opere, quindi, in cui la componente del fantastico appare all'interno di un mondo ordinario: con Roald Dahl il lettore non raggiunge l'isola che non c'è, non beve il tè su un tavolo sospeso in aria, ma si discosta dal reale proprio a partire da una sua spietata e dettagliata conoscenza e frequentazione. Per Dahl il fantastico poggia le sue fondamenta sul reale e, dopo un'infanzia contrassegnata da prolungata sofferenza, inventa strampalate ma sensatissime parole per denunciare imperdonabili atteggiamenti assunti da adulti come il direttore del Collegio, giusto per riportare un esempio di forte intensità come quello delle frustate.

Racconti del genere possiedono il potere magico di infrangere le barriere poste da una società dalle tendenze conservative e repressive come poteva essere quella delle scuole inglesi, i libri di Roald Dahl si mostrano capaci di sovvertire le più resistenti aspettative adulte riguardo a ciò che l'infanzia dovrebbe essere e riguardo a ciò che i libri pensati apposta per lei dovrebbero contenere sia a livello di contenuto che di stile. Se la realtà creata su misura dei grandi non fa che allontanare il bambino dalla verità e dalla giustizia, per fortuna che esiste la letteratura per l'infanzia la quale, a partire dall'Ottocento, accompagna questa delicata condizione della vita lungo il problematico, spesso solitario e tutto in salita, percorso di emancipazione personale e storico-culturale.

Nonostante il carattere temerario ed anticonformista tipico di questa protagonista dell'età di quattro anni nel racconto si può percepire una sensazione di nostalgia di fondo, un senso di incompiutezza dal profondo desiderio di essere riscattato le cui origini risalgono al periodo

⁴⁸² Crf. R. Dahl, *Il G.G.G.* (1982), Salani, Milano, 2016.

⁴⁸³ Se si intende approfondire il ruolo che le due protagoniste femminili Matilde e Sofia ricoprono all'interno della letteratura di Roald Dahl si confronti il capitolo di G. Béhotéguy, "Sophie et Matilda, deux petites filles dans l'univers de Roald Dahl", in *L'univers de Roald Dahl*, cit., pp. 45-54.

⁴⁸⁴ D. Cogan Thacker, "Fairy Tale and Anti-Fairy Tale: Roald Dahl and the Telling Power of Stories", in A. Alston, C. Butler (a cura di), *Roald Dahl*, Palgrave Macmillian, Basingstoke, 2012, pp. 14-30.

⁴⁸⁵ Crf. R. Dahl, *Danny, il campione del mondo* (1975), Salani, Milano, 2008.

dell'infanzia dell'autore stesso. Dice Faeti, *queste tracce non sono state occultate, dal gigante delle storie, ma esibite con chiarezza*⁴⁸⁶. Spesso sola, senza alleati salvo qualche adulto dall'animo poetico e lieve come i migliori scrittori di libri per bambini, l'infanzia varca la soglia della realtà, prende il volo, si reca altrove, oscilla tra il qui reale e l'al di là immaginario.

4.2 Un solitario pilota dal magico talento letterario

Un'autobiografia è quel libro che si scrive per raccontare la propria vita e che generalmente è zeppo di ogni specie di particolari noiosi.

R. Dahl, *Boy*

Dalla *repressione complessiva* del collegio Roald Dahl apprende la sua peculiare vocazione a *scoprire i lati comici del male*⁴⁸⁷, tratti che finiranno per non mancare mai tra le pagine dei suoi romanzi intrisi di richiami più o meno diretti alla propria personale infanzia. Da questa prospettiva “altra” – quella della narrazione e dell'autonarrazione – Dahl, e con lui i bambini lettori, osservano il mondo circostante e ne prendono le distanze, tentando di salvarsi da un vissuto che altrimenti avrebbe rischiato di connotarsi unicamente da solitudine. Mettendo in campo le proprie più stravaganti risorse, nonostante le difficoltà a cui spesso è costretta ad andare incontro l'infanzia, nella sua intera complessità, non smette di rinunciare all'esigenza di trovare la propria dimensione esistenziale. Se l'adulto, come si può scorgere dai romanzi, nonostante lo scorrere degli anni ed il progredire, almeno apparente, della società, pare dare scarsi cenni di cambiamento in direzione di una maggiore sensibilizzazione nei riguardi dell'infanzia, il bambino si rimbocca le maniche e va in cerca di adulti speciali, anche se pochi, con i quali poter stringere un sodalizio. Ben fiera della propria autonomia di azione e di pensiero, l'infanzia trova nella letteratura per l'infanzia quella dimensione all'interno della quale potersi esprimere in tutta la sua autenticità.

Se nei romanzi, modalità di scrittura da lui preferita, in forma bizzarra e stravagante sono sempre presenti tracce relative alla vita e all'infanzia dell'autore, *Boy*⁴⁸⁸ – dove Roald Dahl narra dell'infelice periodo della scuola e del College – e *In solitario. Diario di volo*⁴⁸⁹ – nel quale, invece lo scrittore, anni dopo, parla delle difficoltà scaturite dall'arrivo della guerra e delle successive conseguenze alle quali gli uomini dovettero andare incontro – sono due vere e proprie opere

⁴⁸⁶ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, cit., p. 89.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 80.

⁴⁸⁸ Cf. R. Dahl, *Boy*, cit.

⁴⁸⁹ Cf. R. Dahl, *In solitario. Diario di volo*, cit.

autobiografiche. Dalla primissima pagina Roald Dahl, per quanto, differentemente ad esempio da Andersen, non abbia mai smesso di pensare positivo, dà libero sfogo al suo dolore, narrando della morte per appendicite della sorella Astri. Il padre, che nutriva per lei una spassionata adorazione, un po' come fa la madre di James Barrie davanti alla scomparsa del figlio David, si lascia morire di polmonite piuttosto che resistere al dolore e decidere di occuparsi del piccolo Roald: dall'età di tre anni il vissuto di Dahl inizia a tingersi di una tale sofferenza e malinconia da non poter fare a meno di creare racconti nei quali tentare di riscattare questa sensazione di disagio. Inevitabile è quindi il richiamo con la storia di James Barrie, bambino come lui relegato ai margini in seguito alla morte del fratello, ma altrettanto immediata è l'affinità esistente tra i due inglesi in qualità di straordinari scrittori per l'infanzia: Dahl e Barrie – forse anche come risposta a grandi ed indicibili sofferenze – hanno saputo trasformare i loro romanzi in quelli che sono e saranno intramontabili ed universali capolavori.

Roald Dahl, una volta terminata la scuola, trova lavoro presso la Shell, in Africa Orientale in mezzo agli animali della giungla, e non sono rari i momenti in cui arriva a pensare che il mestiere dello scrittore è alquanto più duro rispetto a quello dell'uomo d'affari. Ed un britannico, abituato al freddo, per sopravvivere ad un clima soffocante come quello africano non può che fare ancora più appello alla propria bizzarria, così scrive nel diario di volo e nelle lettere indirizzate alla madre⁴⁹⁰. Rimasto ben più a lungo del previsto, a causa della guerra che scoppia nel 1939 e della quale viene a conoscenza mentre mangia la papaia (dalla quale posizione di distanza riesce, però, a vedere Hitler e Mussolini come due lucertole che vivono nel suo salotto, persino divertenti da osservare⁴⁹¹), si trova costretto ad arruolarsi come pilota da caccia ed lì che la sua passione per il volo e per l'infinito trova modo di realizzarsi, seppur fu costretto a fermarsi per un po' di tempo a causa di un bruttissimo incidente che gli procurò fratture al cranio e al naso e cecità per alcuni giorni. Ma uno fantasioso come Roald Dahl non ha bisogno di salire su un aereo per volteggiare nell'aria, a lui basta giocare di immaginazione, inventare parole nuove, sovvertire le regole della società, ridere insieme ai bambini.

Con la sua voce dal tono profondo, gli occhi di colore azzurro, le dita affusolate e un'altezza da gigante, Roald Dahl è tra i pochi adulti capace di affascinare il bambino e di portarselo con sé nei propri viaggi verso un luogo altro, oltre ogni confine. Abituato sin da piccolo a trascorrere le vacanze in Norvegia, terra natia dei genitori Harald e Marie (alla quale, dopo la morte avvenuta durante la gravidanza, succedette la danese Sofie Magdalene Hesselberg) divenuta, con gli anni, un luogo familiare in cui sentirsi a casa, Dahl, come Saint-Exupéry, impara ad amare i deserti, i

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 11.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 51.

luoghi solitari e silenziosi, si appassiona a tutto ciò che è ignoto ed insolito, si addentra in territori non molto frequentati come ad esempio l'infanzia stessa. I libri di Dahl, traendo spunto dalla sua stessa esistenza, non perdono occasione per narrare l'infanzia orfana, sola ma anche capace di essere felice in compagnia di un padre eccezionale come nel caso di Danny: al di là di ogni più nefasta circostanza, come scrive lo scrittore e produttore inglese Sturrock, *Dahl, infatti, non dimenticò mai che i bambini sono programmati per sopravvivere*⁴⁹². Per natura creature “incivili”, appartenenti da un altro mondo, ancora da formare e con un linguaggio tutto da apprendere, in compagnia di Dahl i bambini lottano contro le ingiustizie di un mondo adulto che non fa altro che dir loro come comportarsi, cosa è giusto e cosa non lo è. Inoltre l'autore non mise mai da parte, nei suoi romanzi e nella sua esistenza di adulto “fuori dal normale”, la consapevolezza che deriva dal fatto che la condizione dell'infanzia oscilla costantemente da uno stato di leggera felicità ad uno stato di profonda tristezza, dall'essere, in certi rari casi, accettata all'essere, molto più di frequente, accantonata, lasciata sola. Per questo Dahl, anche lui, come l'infanzia, spesso pervaso da una sensazione di malinconia che per anni lo ha indotto ad isolarsi, non può sottrarsi dal narrare in maniera forte quelli che sono i peggiori vizi e difetti dell'uomo adulto. Roald Dahl, dall'alto dei suoi filosofici voli, conserva lo sguardo del fanciullino, quel velo di malinconia che deriva dalla consapevolezza che l'adulto, molto raramente, è in grado di riconoscerlo ed accoglierlo per la propria autentica differenza. Così Dahl, umoristico sognatore ma anche uomo depresso e affaticato da un'esistenza tutta in salita, si mette in ascolto del silenzio, porge l'orecchio verso chi, come lui, parla a bassa voce per paura di essere rifiutato. Roald Dahl, da adulto come da bambino, sogna, cerca di evadere da una sempre più invivibile quotidianità tramite le spedizioni aeree o grazie ad una strabiliante narrazione del tutto originale giunta sulla scena editoriale in maniera del tutto inaspettata, al contempo conserva uno sguardo cinico, avverte un immenso senso di desolazione non soltanto per via dalle cattiverie subite durante l'età giovanile ma anche a causa della morte per encefalite della figlia Olivia. Questa dolorosissima circostanza segna quello che Sturrock chiama il “punto di rottura” nella vita di Roald Dahl, finendo col marchiare persino il carattere di un autore dai tratti effervescenti ed audaci, privandolo di quell'energia vitale che era solito contraddistinguere da altri scrittori più ombrosi come ad esempio James Barrie⁴⁹³. Eppure, nonostante la depressione, Dahl – come si può scorgere anche nelle lettere che scrive alla madre con la quale, come l'altro pilota-scrittore Saint-Exupéry, ha un legame molto forte – non rinuncia mai alla vita. Grazie ad una resistenza tipica di molti bambini della letteratura per l'infanzia, il britannico decide di provarci ancora, fino alla fine, magari andando altrove, volando, volteggiando

⁴⁹² D. Sturrock, *Roald Dahl. Il cantastorie*, cit., p. 49.

⁴⁹³ *Ivi*, pp. 297-315.

in cielo con la speranza di poter incontrare, chissà, la propria amata Olivia e assieme a lei altre piccole creature che sono state sottratte alla vita anche solo a causa di ingiustizie e di soprusi impartiti da disumane e imperdonabili persone adulte.

Leggendo i romanzi di un autore come Dahl, che da subito ha dovuto imparare a convivere con il dolore, il bambino non trova facili consolazioni, ma preziosi e spietati spunti sul come poter affrontare una civiltà che si profila essere sempre più complessa ed imprevedibile a causa dell'arrivo della guerra, sì, ma soprattutto per via di una condizione umana che si avvia ogni giorno di più verso una maggiore ed inarrestabile condizione di povertà: *l'unico pericolo*, scrive Dahl, *erano i crudeli esseri umani*⁴⁹⁴, cosa per valeva per il suo tempo ma che risulta persino adatta per spiegare la contemporaneità.

Per via della loro irriverenza ed originalità i libri di Dahl, come evidenzia Goffredo Fofi nella prefazione al saggio di Sturrock *Roald Dahl. Il cantastorie*, hanno il potere di portare un'ondata di novità nel mondo editoriale. Inoltre, questi racconti vengono considerati dai bambini come dei veri e propri manuali di sopravvivenza nel mondo adulto e nella stessa realtà familiare⁴⁹⁵. È dalla sua personale e travagliata esistenza che risiede il germe della grandezza di un autore come Roald Dahl, è tra le pieghe della sua infanzia malinconica che si scovano le origini del suo sapersi prendere cura della diversità più scomoda e dei bambini più marginali, spesso invisibili allo sguardo di altri adulti non altrettanto speciali e premurosi. Si sa, di certo è più facile risultare simpatici ai bambini, almeno in un primissimo momento, se a loro vengono raccontate edulcorate bugie o se gli si porge in dono una succulenta tavoletta di cioccolato, ben più difficile è invece il compito che si assume Dahl, e che ancor prima ha svolto Andersen con le sue fiabe tutt'altro che di facile comprensione, ovvero quello di narrare l'esistenza senza mezzi termini e senza ricorrere a finali lieti ma magari scontati. Con Dahl, l'infanzia non viene tradita, è finalmente al sicuro.

Roald Dahl, sin da quando era bambino, è così, è uno scrittore sfuggente, scoppiettante, stravagante, per alcuni tratti simile a Pamela Lyndon Travers, entrambi pensatori – e come loro altri tra cui James Barrie e Antoine de Saint-Exupéry – provenienti da una dimensione altra, adulti speciali dall'animo tipico dell'eterno bambino, dal cuore poetico e lieve proprio di colui che, e come dargli torto, mai potrebbe rinunciare a volare, ad aprire l'ombrello per tornare da dove è venuto, da quel tutto indefinito e possibile da cui soltanto una condizione sovversiva e provocatoria come l'infanzia potrebbe arrivare.

*Quando lunghe giornate di oscurità e di dubbio vengono improvvisamente interrotte da lucenti immagini rosse e dorate, la gioia che vi invade è travolgente*⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ R. Dahl, *In solitario. Diario di volo*, cit., p. 95.

⁴⁹⁵ G. Fofi, "Prefazione", in D. Sturrock, *Roald Dahl. Il cantastorie*, Odoja, Bologna, 2012, pp. 7-11.

⁴⁹⁶ R. Dahl, *In solitario. Diario di volo*, cit., p. 131.

4.

In cerca di guai. Bambini “pinocchi”, rumorosi, inquieti, monelli: un disperato bisogno di essere se stessi

Bimbi dell'essere, quindi, ma soprattutto del dover, del poter, del non dover essere ...

E. Becchi, *I bambini nella storia*

... la vita ha bisogno della parola; se fosse sufficiente vivere, non si penserebbe, se si pensa, è perché la vita ha bisogno della parola, della parola che sia il suo specchio, della parola che la rischiari, della parola che la potenzi, la innalzi e al tempo stesso dichiari il suo fallimento ... di questo essere essenziale che è l'uomo, di questo mediatore.

M. Zambrano, *Sentimenti per un'autobiografia*

1. La voce profonda di un'infanzia che non ne vuole più sapere di stare in silenzio

... un'infanzia che non è né casalinga né confortevole, quanto piuttosto sconosciuta e sorprendente. È l'“altro mondo” che attrae seducente verso un viaggio lungo e pericoloso.

D. Richter, *Il bambino estraneo*

L'infanzia, sia in termini ontogenetici che dal punto di vista storico-sociale e culturale-letterario, nasce senza parola, è muta, incapace di esprimersi secondo un linguaggio comprensibile alla maggior parte degli adulti. È difficile comprenderla, decifrare quei codici segreti provenienti da un “altrove”, da quel luogo di soglia posto al confine tra l'essere e il non essere da cui provengono i bambini. Queste creature, stanche di essere incomprese e messe a tacere, si ribellano a questo loro essere, ancora, accantonate, accontentate con gesti di sufficienza, zittite con mediocri azioni di cura e con pratiche assistenzialistiche. Ciò di cui l'infanzia avrebbe bisogno sarebbe la presenza di un

adulto che abbia voglia di impegnarsi nei suoi confronti e che sia in grado di dare voce alla sua intrinseca componente di complessità. Nei romanzi scritti apposta per lei, a partire dall'Ottocento, periodo storico in cui hanno origine quelli che oggi vanno sotto il nome di "classici", gli autori si assumono una seria responsabilità nei confronti dei bambini, tutti, compresi quelli più svantaggiati, sofferenti e difficili, ribelli, rumorosi poiché disperatamente ed intimamente soli. In possesso di uno sguardo "altro", distanti dal consueto modo di intendere la vita gli adulti scrittori di libri per bambini, attraverso l'uso di metafore, rappresentano l'infanzia nelle sue ambivalenze e nelle sue problematicità, nella sua più radicata autenticità e capacità di farsi leggera, sospesa, utopica, ma anche scalpitante, discola, sempre pronta ad andarsene, concreta. Sorretta da un temerario spirito di avventura e da un'incontenibile curiosità e desiderio di superare ogni confine, l'età bambina, nello specifico quella "monella", non riesce a stare ferma, non ne vuole sapere di ubbidire alle regole dettate da "grandi" dagli atteggiamenti tutt'altro che esemplari.

Grazie anche all'introduzione nel Diciannovesimo secolo dei classici romanzi per bambini il concetto di infanzia inizia ad essere sottoposto a riforma. A partire da questo momento storico e culturale connotato da forti rivoluzioni, come dice Postman⁴⁹⁷, i bambini non vengono più unicamente considerati come soggetti da moralizzare, da dover istruire, da tenere in silenzio. Con la comparsa di romanzi come *Pinocchio*, *Le avventure di Tom Sawyer*, *Gian Burrasca*, con Franti di *Cuore*, *Pippi Calzelunghe*, ma anche con Antoine Doniel del film *I 400 colpi* di Truffaut, l'infanzia passa dall'essere rinchiusa, nascosta, adultizzata, all'essere monella, irriverente, birbante, semplicemente se stessa. Dopo una secolare storia di marginalità e di silenzio l'infanzia è esausta, perde la pazienza, scalpita, si oppone – a nome anche di quei bambini malinconici, chini, raggomitolati nel proprio muto dolore, che ancora non trovano il coraggio di farsi sentire e di darsela a gambe, qualora fosse necessario – mettendoci tutto il suo impegno per disturbare quegli adulti saccenti che di lei e della propria essenza profonda dimostrano di aver capito molto poco.

Se l'infanzia, profondamente curiosa davanti all'imprevisto, aperta, imprevedibile, fa comunque fatica a seguire le regole, a maggior ragione non ci riesce quando non riceve comprensione, quando dietro a certi richiami non intravede nemmeno il più piccolo segno di amore. Così i bambini monelli infastidiscono l'adulto, mettono alla prova la sua pazienza, lo inducono con instancabile perseveranza a guardarsi dentro, a riconoscere i propri limiti, a vedere oltre, altro, dietro al gesto rumoroso di chi disturba l'ora di lezione. L'infanzia monella provoca, resiste all'indifferenza adulta, dimostrandosi terribilmente ed instancabilmente attaccata alla vita nonostante le ingiustizie e le prevaricazioni subite, diversa rispetto all'infanzia malinconica, in "volo", che torna muta e taciturna come lo era alle origini, che smette di parlare e prende le distanze

⁴⁹⁷ Crf. N. Postman, *La scomparsa dell'infanzia. Ecologia dell'età della vita*, Armando Editore, Roma, 2005.

dalla vita reale per poi magari non tornare nemmeno più, scegliendo di rifugiarsi nella terra del mai-mai o addirittura, imitando il primo Pinocchio, facendola finita, talmente greve e desolante si profila un'esistenza condotta all'insegna dell'invisibilità e dell'incuria.

Pinocchio, e con lui altri bambini “pinocchi”, tutti d'un pezzo, risoluti, disturbanti e faticosi da sopportare, attraverso la sua personalità da monello si assume la responsabilità pedagogica di denunciare, di disturbare, di provocare il mondo adulto, facendo emergere con forza un'antica e ancor presente frattura tra soggetti adulti e bambini⁴⁹⁸. Più che letteratura pensata appositamente per l'infanzia si potrebbe quindi avanzare che il lettore, con la storia del burattino e con altri sorprendenti romanzi di inimitabile qualità, si trovi davanti ad una dichiarata *letteratura contro gli adulti*⁴⁹⁹. Ad essere ribelli, discoli, in opposizione ad un insensato vivere adulto sono in primo luogo gli autori di questa narrazione, adulti dall'animo diverso rispetto ad altri, affini quali sono al modo di sentire e di vedere del bambino. Come mette in evidenza lo studioso Emilio Varrà, *più che monelli, sarebbe giusto dire pessimisti. Una certa sofferenza, l'incredulità nei confronti di possibili miglioramenti dell'Uomo e della Storia, una malinconia che s'increspa ora di astio ora di rinuncia disdegnano un filo rosso che accomuna tutti i più grandi creatori di monelli*⁵⁰⁰.

Le azioni del monello, sull'onda della vita e della sua imprevedibilità ed imprevedibilità, seguono *le spirali irregolari del desiderio*⁵⁰¹. Con questo irriverente atteggiamento esistenziale il bambino trasgressivo, monello (così come il “bullo”, seppur con modalità differenti, più violente rispetto al bambino ribelle), genera nell'animo di molte persone “grandi” uno spiazzante senso di inquietudine e di turbamento: profondamente sapiente l'infanzia, e con lei quelli che sono i suoi romanzi di più “alta” qualità, dimostra di possedere pedagogici e filosofici strumenti efficaci per sovvertire ormai inutili, inattuali schemi che la società continua a perseguire. Seguendo le riflessioni di Milena Bernardi, la letteratura per l'infanzia possiede tratti distintivi, peculiarità che la elevano a compagna, ad alleata, divenendo una specie di guida magica dei bambini⁵⁰². Attraverso efficacissime e mai casuali pagine la narrazione per l'infanzia – specialmente quando sceglie di utilizzare la metafora del bambino monello, chiassoso e scapestrato, talvolta anche irruente, violento, bullo (e sulla tematica molto sentita nella società di oggi del “bullismo” ci sarebbe moltissimo da approfondire) – racconta ai bambini e all'umanità intera, di allora come di oggi, la

⁴⁹⁸ E. Varrà, “Il pericolo rosa. Monelli e monellerie nella letteratura per l'infanzia”, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit., pp. 63-64.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 64.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 65.

⁵⁰¹ E. Varrà, “Il pericolo rosa. Monelli e monellerie nella letteratura per l'infanzia”, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit. p. 67.

⁵⁰² M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Milano, 2016, p. 17.

tragicità della vita, le ingiustizie, i soprusi, le diseguaglianze, le più diverse sofferenze che non possono più essere taciute, subite. Dietro ad incontrollabili ed autentici gesti di fuga, di corsa, di liberazione si cela il desiderio da parte del bambino e da parte dell'autore di libri per bambini di liberarsi da soffocanti costrizioni sociali, di dare sfogo a pesanti vissuti di sofferenza, di incomprendimento e di emarginazione: come per l'infanzia in volo, senza famiglia, in cerca di un utopico mondo altro su un altro pianeta o su un'isola che non c'è, lo stesso vale per l'infanzia monella, entrambe fuggono, evadono o si mettono in corsa, mosse da un comune, lacerante ed angosciante, senso di solitudine e di abbandono e da un simile timore della morte.

Il monello, in maniera più spiccata di altri bambini, è predisposto al movimento, al mutamento, alla metamorfosi, a quella "pinocchiesca" quanto bertiniana *proteiformità*⁵⁰³ che meglio rappresenta la dimensione del disordine esistenziale e che diviene simbolo, a partire da Pinocchio, di un'identità che di volta in volta vuole ridefinirsi a seconda delle pulsioni, dei desideri, delle curiosità, dell'estro del momento⁵⁰⁴. Ad essere indisciplinato, provocatorio, impertinente e fastidioso, da allontanare, ma in realtà profondamente nostalgico in quanto solo ed incompreso in mezzo agli adulti, è anche qui il fanciullino che abita l'interiorità dello scrittore dei romanzi per bambini, è da quel luogo segreto fatto di ricordi e di passate ingiustizie, incomprendimenti e malinconie che in molti casi ha origine la figura letteraria del monello.

In maniera più incisiva rispetto ad altri autori alla base di coloro che scrivono storie su personaggi ribelli, in fuga da un mondo ingiusto che non mostra cenni di cambiamento, si cela un significativo, vitale, bisogno di affermazione e di riscatto. Attraverso la metafora della monelleria l'autore dà voce ad un'infanzia appesantita, stanca di essere sedata, zittita, rinchiusa in reclusori, talmente insofferente che non può fare a meno di disturbare, di far sentire le proprie ragioni. L'infanzia disobbediente, così autentica e fedele a se stessa, si divincola dai falsi abbracci dell'adulto, scegliendo la vita della solitudine piuttosto che quella dell'ipocrisia e delle consuete "buone maniere" criticate già da Pamela Lyndon Travers dietro satirici atteggiamenti di denuncia sociale⁵⁰⁵.

Dietro ad atteggiamenti fortemente capricciosi, fastidiosi e discordanti tipici dei bambini capricciosi si nasconde – seguendo le riflessioni della pedagogia fenomenologica – uno stato profondo di disperazione che li spinge a voler essere se stessi, a volersi riappropriare di quella autenticità fatta di audacia, di ironia, di impegno che si volge in direzione di utopia e di

⁵⁰³ Crf. G.M. Bertin, *Educazione alla ragione. Lezioni di pedagogia generale*, cit.

⁵⁰⁴ E. Varrà, "Il pericolo rosa. Monelli e monellerie nella letteratura per l'infanzia", in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit. p. 74.

⁵⁰⁵ M. Bernardi, "Pin Pin e Pollicino. Ritratti esistenziali e autenticità nell'infanzia", in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit., p. 18.

possibilità⁵⁰⁶. L'infanzia, specie quella ribelle, intende liberarsi da quel precedente ed ingombrante stato di estraneità che per troppi secoli ha avvertito e continua a percepire innanzitutto nei confronti di se stessa⁵⁰⁷. La migliore letteratura per l'infanzia si offre al lettore – il quale è sia il bambino che l'autore stesso quando, attraverso un processo di bilocazione cognitiva, si osserva da un'altra prospettiva – come insostituibile dispensatrice di senso, favorendo quella bertiniana progettualità esistenziale dalla quale la realtà finisce spesso per allontanare. Tramite il processo formativo e conoscitivo che scaturisce dal processo della scrittura, in questo caso dallo scrivere per l'infanzia e sull'infanzia monella, i bambini “pinocchi”, ribelli, sempre in corsa verso la vita e sempre in fuga dalla morte, spaventati dalla presenza di adulti che non fanno che sviarli dalla loro autenticità, trovano quella tanto ricercata, patita e meritata dimensione di fiducia, di cura e di rassicurazione, nella quale potersi finalmente fermare, per poco o per l'eternità, per assaporare il calore di un abbraccio sincero proprio di colui che, davanti al bambino più chiassoso e disturbante, è capace di domandare “come stai?”.

1.1 Per comprendere a fondo *Pinocchio* serve un buon “cuore”

In mezzo a tutte queste meraviglie che si succedevano le une alle altre, Pinocchio non sapeva più nemmeno lui se era desto davvero o se sognava sempre a occhi aperti.

C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*

Il contesto in cui è ambientato il racconto di *Pinocchio*⁵⁰⁸ è connotato da estrema povertà, la stessa che si avverte nella Toscana dell'autore Carlo Lorenzini, più comunemente conosciuto con il nome di Collodi. In un momento delicato, di passaggio come quello di fine Ottocento da un lato si assiste

⁵⁰⁶ Crf. P. Bertolini, L. Caronia, *Ragazzi difficili. Pedagogia interpretativa e linee di intervento*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

⁵⁰⁷ Nel saggio *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese* (La Nuova Italia, Firenze, 1992) Dieter Richter analizza, tappa dopo tappa, l'evoluzione che va via via assumendo il concetto di “infanzia” nel corso dei secoli: “bambini sventurati”, “piccoli selvaggi”, i bambini nella fiaba, “il bambino ricordato”. L'infanzia, e come lei la letteratura per l'infanzia, da condizione della vita utopica, si conquista un posto importante nella storia, ribaltando la concezione adultocentrica che fino al Novecento ha pervaso la mentalità umana.

⁵⁰⁸ Crf. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino, 2002. Carlo Collodi nasce a Firenze il 24 novembre del 1826 da una famiglia popolare residente a Firenze in Via Taddea, che però coltivava i rapporti con i marchesi di Palazzo Ginori. Primo di dieci fratelli che poi diverranno servitori domestici, non è solo romanziere ma anche giornalista e commediografo nonché autore di sussidiari didattici. Con realistica attenzione nei confronti di un periodo contrassegnato da disagio economico e da cambiamenti culturali, narra di quelle giornate con un particolare realismo dickensiano che talvolta il lettore, senza accorgersene, si trova a correre e a saltare dalle strade di una fumosa Londra alle strade acciottolate della Toscana collodiana di metà-fine Ottocento.

al processo di avanzamento generato dallo sviluppo dell'industria, dall'altro molti paesi, tra cui l'Italia, vanno incontro a fenomeni di importante miseria economica, sociale ed umana. Questo è l'ambiente che funge da sfondo alle scene di uno dei romanzi per l'infanzia più conosciuti e più sottoposto a interpretazioni critiche e, per quanto personaggio letterario del 1883, Pinocchio, un po' come accade nel caso degli altri classici, *sembra trovarsi perfettamente a suo agio nel contesto attuale*⁵⁰⁹. Questo romanzo dal valore intramontabile – al pari delle fiabe di Andersen, della storia di Peter Pan, di Mary Poppins e di altri racconti non presi in esame in questa sede –, attraverso la voce sovversiva dell'infanzia, suscita nell'adulto alcuni tra gli interrogativi esistenziali più scomodi e pesanti.

Quando c'è di mezzo l'infanzia, a maggior ragione quella monella, atteggiamenti di repressione e di quieto vivere non sono contemplati, le certezze del mondo adulto, spesso false, quasi ridicole, vengono completamente ribaltate, scardinate, osservate da un'altra prospettiva, talvolta più alta come nel caso dell'infanzia in volo, talaltra “bassa”, terrena, concreta come quella adottata da Collodi⁵¹⁰.

Pinocchio, simbolo per eccellenza dell'infanzia monella, corre affannosamente verso se stesso e lontano da adulti dal “naso lungo”, cerca di stancarsi, di sfogare quel senso di irrequietezza esistenziale che fino all'ultima riga del racconto non smetterà di pervaderlo. Sempre in movimento, agitato, ribelle, inquieto, sulla soglia tra l'essere e il non essere, il burattino si annovera il titolo di *campione della velocità*⁵¹¹, personaggio molto diverso rispetto al principe pilota di Saint-Exupéry, maestro per via dei suoi sapienti insegnamenti sulla lentezza e sugli addomesticamenti⁵¹². Per evadere da una realtà piena di limitazioni e sostenuta da rigide convenzioni Pinocchio – in compagnia di un Franti che, più o meno durante gli stessi anni, come il personaggio di legno, attraverso comportamenti monelli ritenuti inaccettabili si pone in una posizione di contrasto nei confronti delle regole dettate dal mondo adulto⁵¹³, ma anche in compagnia di Gian Burrasca⁵¹⁴ –

⁵⁰⁹ G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano, 1997, p. 7.

⁵¹⁰ Crf. M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, Franco Angeli, Milano, 2016.

⁵¹¹ Nel primo capitolo del saggio (*Ivi*, pp. 11-31) Gasparini affronta in maniera dettagliata i repentini movimenti di Pinocchio, burattino alquanto anomalo: corre, salta, persino nuota, compie tutte quelle azioni che solitamente fanno i bambini, creature instancabili. Pinocchio, dal canto suo, corre anche per scappare da situazioni spiacevoli nelle quali si ritrova nel corso del romanzo: sfugge dagli assassini, corre per liberarsi dai carabinieri. Soprattutto, dice l'autore, *Pinocchio corre perché è fatto per correre, perché la sua anima si esprime necessariamente nella corsa e nel salto, nella rapidità del ritmo che gli sono stati assegnati da chi l'ha concepito* (p. 15).

⁵¹² Crf. A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, cit.

⁵¹³ Crf. E. De Amicis (illustrazioni di Giorgio Tabet), *Cuore* (1886), Minerva, Bologna, 2017.

⁵¹⁴ Crf. Vamba, *Gian Burrasca*,

scappa e *correndo e saltando scopre un nuovo modo di rappresentare il reale*⁵¹⁵, recupera la bellezza del correre, risaltando la dimensione della leggerezza e della poesia.

Come il Franti di Edmondo De Amicis – diversissimo sia dal mediocre compagno, nonché protagonista e scrittore del diario, Enrico Bottini sia da Ernesto Derossi, allievo esemplare che oltre ad essere bravo a scuola è persino bello – il burattino collodiano, attraverso azioni insolite alle quali seguiranno punizioni fisiche e morali, cerca di liberarsi dalle ideologie dell’Italia post-unitaria e da moralismi che non fanno che tenere rinchiusa un’infanzia che invece non vede l’ora, già da tempo, di sgambettare, di sbucciarsi le ginocchia, di compiere mirabolanti avventure lontano dallo sguardo normativo di un adulto che la vorrebbe, senza capirla, zitta, docile e con la penna in mano a testa bassa sui compiti. È proprio davanti a condizioni umane ed educative così tristi e desolanti che risulta ancor più necessaria la presenza di qualcuno che sappia nutrire sentimenti veri, onesti, e che sia ancora capace di vivere secondo i sussulti del cuore.

Qui entra in gioco un contemporaneo di Collodi, De Amicis, motivo per cui spesso le due opere finiscono con l’essere trattate, a volte accostate altre volte separate, in contemporanea. Diverse sono le prospettive utilizzate da due scrittori dell’Italia del secondo Ottocento: Collodi racconta della povertà di un paese e del senso di solitudine che colpisce l’infanzia intera e non solo quella del burattino, De Amicis, invece, attraverso il diario di Enrico, descrive, con minuzia dei dettagli, l’andamento di un intero anno di una classe terza di una scuola municipale, il maestro, i compagni (tra cui i suoi preferiti, Garrone, buono e dalle spalle larghe, oppure Coretti, che indossa sempre una maglia color cioccolata e un berretto di pelo di gatto⁵¹⁶), rievocando, in maniera simile a chi si appresta a scrivere un’autobiografia, propri personali e sereni momenti d’infanzia vissuti in compagnia di genitori amorevoli che lo incoraggiano a coltivare “piccole virtù” come il prendersi cura dei poveri, di bambini seduti sul ciglio della strada capaci di dare in cambio qualcosa di ben più grande di qualche spicciolo⁵¹⁷. Il diario ha inizio con lunedì 17 ottobre, il primo giorno di scuola, e da lì Enrico – pseudonimo dietro al quale si scorge in realtà Edmondo De Amicis – in maniera speculare al realismo di cui si serve Carlo Collodi, lascia traccia di ogni più piccolo e significativo dettaglio come strade piene di ragazzi, botteghe di librai, il bidello e la guardia civica. Diversamente da Collodi (e da Pinocchio, ma anche da Andersen e dai personaggi delle sue fiabe) a De Amicis (e ad Enrico) non manca nulla, la sua esistenza scorre senza che si debba preoccupare, ogni istante del giorno e della notte, se ce la farà, se la povertà, il freddo e la fame finiranno per portarlo via e per ricondurlo alle umili origini di pezzo di legno che viene utilizzato per le bare. Sia

⁵¹⁵ G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, cit. p. 149-150.

⁵¹⁶ Si confronti il diario al giorno martedì 25 ottobre dal titolo “I miei compagni”, in E. De Amicis, *Cuore*, cit., pp. 16-17.

⁵¹⁷ *Ivi*, pp. 47-48.

il padre che la madre dello scrittore piemontese De Amicis trasmettono al figlio principi di una solidità tale da risultare importanti per ogni lettore indipendentemente dal periodo storico di appartenenza. Ciò che sta letteralmente a cuore ad un autore così vicino all'infanzia quale Edmondo De Amicis è il pensiero di dover ricostruire non l'Italia, bensì la popolazione che la abita. In quest'opera fortemente descrittiva, colma di sentimentalismi, di doveri e di moralismi ma mai di richiami alla religione, l'autore dichiara la sua volontà, frutto anche dell'educazione ricevuta, di volersi prendere cura dell'umanità e dell'infanzia, in particolare di quella in difficoltà. *Cuore*, come già si percepisce dal titolo, è quindi un libro sulla fraternità umana avente l'intento di suggerire al lettore in che modo poter esercitare quell'importante senso di solidarietà che dovrebbe stare alla base del vivere civile⁵¹⁸. Queste le parole del padre al figlio Enrico sotto forma di intima confessione:

*bada bene a come cammini per strada. Anche lì ci sono dei doveri. Se misuri i tuoi passi e i tuoi gesti in una casa privata, perché non dovresti far lo stesso nella strada, che è la casa di tutti? Ricordati, Enrico. Tutte le volte che incontri un vecchio cadente, un povero, una donna con un bimbo in braccio, uno storpio con le stampelle, un uomo curvo sotto un carico, una famiglia vestita a lutto, cedere il passo con rispetto: noi dobbiamo rispettare la vecchiaia, la miseria, l'amore materno, l'infermità, la fatica, la morte. [...] Rispetta la strada. L'educazione d'un popolo si giudica innanzitutto dal contegno ch'egli tiene per la strada*⁵¹⁹.

A suo modo lo scrittore piemontese De Amicis, con *Cuore*, prova a trasmettere amore e speranza persino alla figura orfana e mai del tutto “viva” di Pinocchio – bambino che non diverte fino in fondo il lettore a causa del suo non possedere nemmeno la minima idea (se non in alcune situazioni grazie alla figura ambivalente della Fata Turchina) di cosa significhi ricevere l'affetto di una madre, la serenità che deriva da quel gesto pieno d'amore che scalda il cuore, appunto –, così vicino a lui storicamente e geograficamente, eppure anche così lontano ed estraneo, se non per quanto riguarda la figura del monello Franti. Ecco perché, come ricorda il critico Luigi Volpicelli, Pinocchio ha una gran paura dei temporali e della notte ancor più oscura quando fuori tuona, in modo simile ai bambini reali il burattino orfano teme il momento dell'addormentamento in quanto superamento, forse senza ritorno, della soglia⁵²⁰.

Ma nonostante il sentimento e la purezza d'animo fungano da sottofondo per tutte le pagine del romanzo più celebre di Edmondo De Amicis, lo scrittore, in linea con la più alta e complessa letteratura per l'infanzia dell'Otto e Novecento, sceglie di concludere il diario in giornata lunedì 10 giugno con un addio a quella realtà fatta di amici, di amore, di bontà: anche l'autore originario di Oniglia, sebbene sia riconosciuto per possedere un cuore immenso, non può sottrarsi dalla

⁵¹⁸ Crf. M. Valeri (a cura di), *De Amicis*, Le Monnier, Firenze, 1954.

⁵¹⁹ E. De Amicis, *Cuore*, cit., pp. 118-119.

⁵²⁰ L. Volpicelli, “Materiali, ferri del mestiere e connotati”, in *La verità su Pinocchio*, Avio, Roma, 1954, p. 77.

pedagogica responsabilità di dire all'infanzia che l'esistenza non è solo quella che viene narrata nel romanzo, ma molto molto altro e molto di più. Anche Vamba, in realtà Luigi Bertelli, con *Gian Burrasca* – uscito per la prima volta a puntate il 17 febbraio del 1907 sul «Giornalino della Domenica» – vuole essere sincero con i bambini. Con uno stile più vicino a quello di Collodi che a quello di De Amicis, Vamba, tramite Giannino, uno dei personaggi monelli per eccellenza, compie una spietata denuncia nei confronti dell'allora società giolittiana incentrata sui valori borghesi e sull'ipocrisia, condizioni che l'infanzia a fatica riesce a tollerare.

Con energia e spregiudicatezza ancor più forti rispetto a quelle di un Pinocchio spesso arrendevole, affaticato dall'essere creatura di legno, con la sua monelleria Gian Burrasca mette in subbuglio le idee dell'Italia di inizio Novecento, rimarcando la differenza spesso sostanziale che si viene a creare tra il pensiero adulto e quello del bambino. Nonostante si presenti come un romanzo fortemente storicizzato, al pari di altri “classici” per bambini anche quello di Luigi Bertelli riesce, ancora oggi, a dire molto di più della situazione politica ed educativa dell'Italia del tempo, ponendosi a difesa della condizione dell'infanzia, istigandola a ribellarsi alle regole adulte, se necessario, ma anche al bullo, contemporanea figura disturbante che con lui e la sua “pura” monelleria, però, ha ben poco in comune.

Tornando a Collodi e a Pinocchio – personaggio che, a dire delle riflessioni teologiche del Cardinale Biffi, simboleggia la radice eterna dell'essere umano⁵²¹ – nonostante sia di legno ride e piange, è abile, scattante, si muove velocemente per le campagne toscane, è libero e laico come il padre, Collodi, uomo libertario in possesso di una certa sapienza paesana e terrestre, in forte opposizione circa le idee politiche del tempo. Pinocchio e il suo ideatore vorrebbero reinventare il mondo, porre nuove basi, attraverso la figura del Grillo Parlante, per una coscienza diversa, più umana, nuova. L'immaginario mondo collodiano, come quello rappresentato da Vamba, non si contrappone affatto alla realtà sociale e politica dell'epoca, la segue passo passo e al contempo ne prende le distanze, evolvendosi a romanzo dai tratti universali, assumendo le caratteristiche della fiaba non soltanto popolare ma anche, anzi soprattutto, autentica fiaba letteraria al pari di quella anderseniana. Con il burattino, probabilmente per via della sua legnosa materialità, ogni cosa risulta più viva che mai, anche le dimensioni astratte del vuoto e dell'angoscia più intima riescono a trovare una forma tangibile e riconoscibile dall'esterno⁵²².

⁵²¹ Crf. G. Biffi, *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a 'Le avventure di Pinocchio'*, Jaca Book, Milano, 1977, pp. 29-33. Capitolo per capitolo il Cardinale Biffi analizza il romanzo di Collodi sulla base di riflessioni di matrice teologica: dal ruolo del padre al mistero della coscienza morale fino a “la nostalgia della natura pura”, “il male esteriore”, la questione della violenza, “il mistero della dannazione” e altri concetti.

⁵²² *Ivi*, p. 71.

Pur avendo ottenuto uno strepitoso successo anni dopo rispetto a *Cuore* la storia di Pinocchio, per via della complessità dei suoi alti e sempre attuali contenuti, diviene fiaba di livello mondiale. Per via dei presupposti sopra evidenziati l'opera dell'autore toscano, dice Filograsso, va sotto il nome di "pluritestò" in quanto interpretabile sulla base di plurimi livelli di profondità e di analisi, molteplici sono le prospettive che si possono adottare per decifrare pagine così complesse e colme, una per una, di importanti simbologie. Quella di Pinocchio non è affatto una storia vecchia sull'Italia disagiata del Tardo Ottocento, è ben altro. Rientrando, con le sue specificità, nella categoria della fiaba, come accade leggendo i racconti di Andersen anche con Collodi si va oltre la narrazione di uno specifico contesto sociale e culturale, numerose sono le tematiche di significativa importanza pedagogica e filosofica che vengono trattate, a volte con ironia a volte con disperata angoscia, nel fluire della storia. Il fatto di essere un'opera incompleta, aperta – come d'altronde lo è Pinocchio, metà pezzo di legno metà bambino, figura liminare che, in maniera simile a Peter Pan e allo stesso autore James Barrie, non smette mai di trovarsi tra la vita e la morte, tra l'essere e il non essere, tra il "Qui" e l'"Altrove" – è ciò che permette al racconto dalle tinte autobiografiche di Collodi di continuare a svolgere nei secoli un fondamentale ruolo di accompagnamento delle esistenze dei bambini e degli adulti⁵²³.

Pinocchio è un testo problematico, destabilizzante, desolante, profondo, dai risvolti archetipici, che mai si sottrae dall'accompagnare, con poetiche ma anche spietate e sincere parole, ciascun lettore, ma soprattutto quel bambino che, come Pinocchio, è monello, così chiassoso poiché silenziosamente solo, in cerca di salvezza e di redenzione. In questa storia, quindi, viene narrato "il mistero dell'uomo ferito" che conduce l'esistenza all'insegna della desolazione e del nichilismo⁵²⁴.

Ciò lo sanno bene anche i classici illustratori dell'opera di *Pinocchio* come ad esempio gli italiani Mazzanti, Chiostrì, Jacovitti, Mattotti, Innocenti che, ciascuno secondo la propria arte ed il proprio personale sentire, si sono assunti la delicatissima responsabilità di trasformare in immagini le complesse e mai del tutto statiche parole collodiane. Attraverso tavole di una bellezza strepitosa questi illustratori di libri per bambini cercano di dare forma al testo, interpretandolo ed arricchendolo di particolari che talvolta tendono a sfuggire persino all'autore, in alcuni casi – quando viene prediletto il Pinocchio del giorno, quello che corre in modo dinoccolato, che compie marachelle e si trasforma in asino – aggiungendo colore, in altri togliendolo, senza paura, scegliendo di insistere, invece, sulla simbologia del Pinocchio più autentico, quello della notte, del tragico momento dell'impiccagione e della straziante invocazione del padre, rimarcando su quel senso di finitudine, di precarietà e di liminarità che funge da sottofondo all'intero romanzo di

⁵²³ I. Filograsso, *Polisemia della fiaba*, cit., p. 15.

⁵²⁴ Crf. G. Biffi, *Contro Maestro Cilegia. Commento teologico a 'Le avventure di Pinocchio'*, cit., pp. 57-59.

magistrale sapienza di Carlo Collodi. Come per altri classici libri per bambini altrettanto complessi ed ambivalenti, anche nel caso della storia del burattino non è facile poter capire dove inizi il personaggio e dove finisca l'autore, così pregnante e pervasivo è il legame tra vita e opera. Collodi, allo stesso modo del lettore, mentre inventa questo capolavoro di letteratura per l'infanzia si identifica nel bambino di legno, finendo col confondersi con esso, entrambi toscani, figli della povertà e dell'incertezza più oscura.

Il racconto di Pinocchio si attiene al reale, è paesano, di campagna, probabilmente lucchese, eppure viene ricordato per essere una sofisticata narrazione cosmopolita che parte da una concretezza storico-sociale per poi trascenderla e farsi portavoce di tutta l'infanzia, che sia monella, orfana, mai nata, sospesa, che sia dell'Ottocento o di oggi. *Pinocchio*, per via della sua componente ironica e fantastica unita a quella realistica e mortifera, possiede tutte le caratteristiche per farsi fiaba moderna o addirittura fiaba surreale che, al pari dell'Alice carrolliana, scaturisce dai pensieri inconsci dell'autore. Oscillando tra il comico e l'amaro, un autore di stampo verista quale Carlo Collodi coglie l'occasione per narrare un periodo storico particolarmente critico, di passaggio tipico dell'Italia della seconda metà del Diciannovesimo secolo, ma in maniera ancora più forte ne approfitta per parlare all'infanzia dell'infanzia cercando di suggerirle modalità alternative per resistere alle difficoltà che la vita, inevitabilmente, non mancherà di presentarle lungo un cammino, sempre incerto e pieno di insidie ma anche colmo di possibilità e di nuovi e inaspettati scenari pronti ad attenderla dietro l'angolo⁵²⁵.

1.2 Carlo Collodi. Tra verità e finzione

Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.

C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*

Sulla base del pensiero critico di Gasparini, la fame, il denaro ed il lavoro costituiscono una triade a partire dalla quale avanzare un'interpretazione del complessissimo e sempre oscuro racconto collodiano⁵²⁶. Nel narrare del burattino è presente sin dal titolo un richiamo alla dimensione del

⁵²⁵ G. Cives, "Collodi e «Pinocchio»: una fiaba mondiale", in F. Cambi (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, cit., pp. 103-115.

⁵²⁶ Il capitolo quarto del testo di G. Gasparini *La corsa di Pinocchio* è tutto dedicato alla condizione sociale ed economica nella quale vive Pinocchio, alter-ego di Collodi (cit., p. 69).

cibo, alla miseria della Toscana ottocentesca (non è per niente casuale che il nome Pinocchio derivi dal toscano “pinolo”), ma vi è soprattutto un rimando meno esplicito ma alquanto pregnante alla condizione interiore di vuoto e di solitudine vissuta da un personaggio che dall’inizio alla fine della storia si mostrerà inquieto, precario, in bilico tra la vita e la morte. Nella bottega di Geppetto non c’è da mangiare, quasi come a voler punire dal primo istante quello che sarà un futuro bambino, se così lo si può chiamare, monello, disubbidiente, “asino”. Proprio perché assente, sia sulla tavola di Geppetto che sulle tavole degli italiani compresa quella dell’autore, che il cibo – simbolo della precarietà di un’esistenza costantemente affamata, “vuota”, a rischio – risulta tra le tematiche maggiormente proposte nel corso del romanzo di Carlo Collodi dove, dietro la figura lignea, indefinita, tormentata dell’originale burattino, si palesa in realtà l’anima di un autore che, ancor prima di Pinocchio, si era messo alla disperata ricerca di se stesso.

Leggendo questo romanzo il lettore accompagna l’itinerante burattino nei suoi infiniti spostamenti, nelle sue andate e nei suoi ritorni, passando in maniera repentina da un Pinocchio all’altro⁵²⁷. Con *Pinocchio* si è invitati a seguire un ritmo narrativo “binario” che in maniera impercettibile oscilla dall’essere un racconto aperto, rumoroso, sottoponibile a sempre nuove decifrazioni all’essere una storia chiusa, conclusa, silenziosa, sulla quale non è più possibile rimettere mano. Pinocchio è una figura del doppio, secondo l’interpretazione semiotica e strutturale di Garroni è *uno e bino*: il romanzo è sia storia inventata che racconto autobiografico, il burattino è sia personaggio che autore, creatura a metà tra finzione e realtà, a metà tra l’essere un bambino e l’essere una creatura di legno, sulla soglia del non-essere, in bilico tra la vita e la morte⁵²⁸. Pinocchio, un po’ per casualità un po’ per necessità, ha la capacità di trovarsi al posto giusto al momento giusto – in un contesto come quello italiano di allora che per andare avanti necessita sia di realismo che di immaginazione – divenendo opera dall’implacabile successo editoriale. Collodi – come altri che hanno conosciuto la miseria più buia e profonda, il “freddo” e la desolazione, tra cui, per citarne alcuni trattati in questa sede, Andersen o Dickens – attraverso il personaggio di Pinocchio, rivive momenti significativi e dolorosi della propria infanzia, per tutte le pagine del racconto, dietro questo pseudonimo, fugge dalla morte e al contempo spera di essere inghiottito dalla bocca del pesceccane, mettendo fine ad un’esistenza fatta di stenti.

⁵²⁷ Nel capitolo “Tra un Pinocchio e l’altro” I. Pezzini (in I. Pezzini, P. Fabbri, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l’altro*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 7-33) dichiara il carattere ambivalente, doppio, plurimo di un personaggio che nel corso dell’opera va incontro a innumerevoli metamorfosi rimanendo, però, sempre lo stesso burattino di legno (quindi guidato da potenti pulsioni di morte) anche nel momento in cui sembrerebbe, ad uno sguardo veloce, essersi trasformato in bambino vero e aver conquistato una propria identità.

⁵²⁸ Cfr. E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

1.2.1 Tra la vita e la morte: un'esistenza precaria

Per decifrare al meglio le vicende di Carlo Collodi e di Pinocchio (in principio *Pinocchio I*, in seguito *Pinocchio II*) è bene partire dalla storia del romanzo stesso, pubblicato per la prima volta a puntate sul «Giornale per i bambini» il 27 ottobre del 1881 e qualche mese dopo, ristrutturato ed ampliato, il 16 febbraio del 1882. *Pinocchio* viene definito in più occasioni dalla critica come un “romanzo senza fine” dotato di una specifica produttività e di caratteristiche costitutive che lo inducono a divenire modello letterario dal quale gli scrittori possono prendere spunto per le loro opere. A proposito della doppiezza del romanzo (e dell'autore), è utile ricordare come, nella prima stesura di *Pinocchio*, quella che andava dal I al XV capitolo, il racconto si concludeva con l'impiccagione del burattino a un ramo della quercia grande. Dietro a questa drammatica scena si nasconde moltissimo della vita più intima di Collodi: Pinocchio impiccato all'albero si fa potente, sconcertante simbolo del desiderio profondo dell'autore, altrimenti indicibile senza il supporto della letteratura per l'infanzia, di morire, talmente incolmabile è la sensazione di angoscia e di solitudine che si trascina sin da bambino.

Pinocchio I viene scritto di getto, è meno calibrato, più spudorato e provocatorio ma anche cosparso di originari sensi di colpa rispetto a quella che sarà una successiva revisione in cui per certi versi il bambino burattino, continuamente insidiato dal fuoco e costantemente ricondotto alla sua essenza lignea, non sarà nemmeno più lui, dimostrandosi in questo modo “doppio”, ambivalente, ossimorico fino alla fine. In quella che doveva essere la prima ed unica versione nel giro di alcune pagine si giungeva presto ad un terribile finale mortifero, mentre il secondo *Pinocchio*, inglobando il primo, si addentra più nel profondo, continuando ad attingere all'inquietante repertorio biografico ed emotivo dell'autore⁵²⁹.

Nella seconda e definitiva stesura il burattino (senza dimenticare che in verità si sta parlando di Collodi) intraprende a livello simbolico un percorso fin verso l'immortalità (o verso l'infinita mortalità) che si protrae fino al XXXVI ed ultimo capitolo, allargandone i sensi, ma soltanto posticipando un finale comunque, inevitabilmente, catastrofico. Qui Pinocchio, simbolo per eccellenza dell'infanzia monella, si trasforma in un bambino perbene, a modo proprio come l'avrebbe voluto la società. Che sia perché muore impiccato o che sia perché da personaggio della finzione diviene bambino del mondo reale costretto quindi a vivere l'infanzia sulla base dei restrittivi parametri adulti, Pinocchio rimane ugualmente connesso alla dimensione del mortifero e del drammatico. Essendo fatto di legno, nello specifico di un legno che veniva utilizzato per la

⁵²⁹ R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 153-168. Come scrive la critica, l'andare “in fondo a Via Rondinelli” sta a significare, in termini simbolici, la capacità da parte dell'autore, attraverso il personaggio di Pinocchio, di scavare nel profondo della sua infanzia e della sua esistenza.

costruzione di bare, (ma soprattutto essendo a conoscenza di troppe e spiacevoli cose sull'uomo e sull'esistenza) nel personaggio del burattino è insito sin dalla nascita il concetto di fine, di abbandono, talmente utopistica sembra l'idea di poter condurre la vita sulla base di una bertiniana direzione di costruzione, di progettualità, di felicità. Dunque, *nessuno poteva uccidere Pinocchio, se non Pinocchio*, mette in luce provocatoriamente il critico Giorgio Manganelli⁵³⁰: se il bambino di legno deve morire che almeno sia lui stesso a decidere come e quando andarsene.

Ed è proprio nel finale o, meglio, in entrambi i finali proposti dal Collodi che si può scorgere l'essenza più autentica di Pinocchio, il suo essere una creatura, come Peter Pan, del "mai mai" e del "non ancora" (quindi, in maniera quasi inevitabile, entrambi soggetti asessuati privi di evolutiva spinta vitale), creatura ingenua, con poco intuito, senza né astuzia né malizia, burattino nelle mani dei burattinai, adulti manipolatori e senza cuore⁵³¹. Pinocchio è un monello che scalpita, è insofferente, e come dargli torto, davanti alla consapevolezza di essere una creatura "finita in partenza", un bambino mai realmente nato al quale è stata da subito negata la possibilità di sperimentare l'infanzia.

Con molta probabilità una storia così triste, priva di una vera speranza di salvezza non può essere unicamente opera dell'immaginazione dell'autore. Il racconto del burattino affonda le sue origini nell'infanzia e nella giovinezza intima di Collodi, infauste vicissitudini non soltanto legate alla situazione politico-culturale dell'Italia del tempo ma soprattutto vicende familiari connotate da pesante drammaticità, tra cui la morte di tre sorelline e di un fratellino all'età di dodici anni, pongono lo scrittore davanti alla precarietà di un'esistenza che non intende fare sconti a nessuno, nemmeno all'infanzia. Ma i bambini, da sempre, lo sanno che *l'infanzia è un percorso mortale*⁵³², un'età della vita sulla soglia e Collodi, contrariamente da De Amicis, nel suo romanzo non racconta delle lezioni di una scuola italiana in piena fase storica rivoluzionaria, le vicende di Pinocchio sono intrise di tutta un'altra pedagogia.

*Intanto s'era levato un vento impetuoso di tramontana che, soffiando e mugghiando con rabbia, sbatacchiava in qua e in là il povero impiccato, facendolo dondolare violentemente come il battaglio di una campana che suona a festa. E quel dondolio gli cagionava acutissimi spasimi, e il nodo scorsoio, stringendosi sempre più alla gola, gli toglieva il respiro*⁵³³.

⁵³⁰ Ivi, p. 171.

⁵³¹ G. Biffi, *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a 'Le avventure di Pinocchio'*, cit., pp. 79-82. Purtroppo, come ai tempi di Collodi, *nel mondo di oggi il burattinaio – ovvero l'adulto – si fa ogni giorno più necessario e invadente* (p. 81). Se per motivi di carattere più intimo e profondo l'infanzia se la cava in maniera esemplare da sola, rimane che per sopravvivere e sostenersi ha comunque bisogno della presenza dell'adulto e del sistema sociale.

⁵³² T. Scarpa, "Introduzione. La fantasia della bambina morta", in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino, 2008, pp. XIX-XX.

⁵³³ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino, 2002, p. 53.

Dati i pregnanti rimandi alla storia intima e in particolare all'infanzia di Carlo Collodi, il bambino di legno, citando di nuovo Garroni, è *insieme una proiezione e una difesa del suo autore*⁵³⁴. Ancora prima di Pinocchio, ad essere un monello è innanzitutto lo scrittore Carlo Lorenzini, bambino dall'animo inquieto dall'ingombrante legame con la madre, scolaro svogliato⁵³⁵, impertinente, malinconico eppure, come Roald Dahl, in grado di fare ironia persino davanti alla pesantezza dei drammi dell'esistenza. Nascondendosi dietro alle peripezie che compie il personaggio del burattino, l'autore cerca di venire a patti con un'infanzia infelice, sempre in affanno e in corsa contro il tempo. Pinocchio, a differenza del "lirico", lieve e poetico Peter Pan, è "epico", è un personaggio popolare, terreno, con i piedi ben saldi a terra⁵³⁶.

Sapendo di avere le ore contate il burattino collodiano si mette subito in corsa, si butta a capofitto nella vita, assumendo appieno le sembianze di fastidioso ed imprendibile bambino discolo dalle gambe lunghe. L'ambiguità e l'irrisolutezza che caratterizza la personalità del burattino quanto quella del Collodi emerge appieno in questo complesso racconto del 1883: quello di *Pinocchio* assume le caratteristiche proprie del romanzo storico capace di rappresentare in maniera accurata la vita e la società dell'Italia del secondo Ottocento ma, come scritto in precedenza, è soprattutto un romanzo d'iniziazione di tipo filosofico, una fiaba sul significato profondo dell'esistenza (interpretata sulla base del vissuto personale dell'autore) in grado di offrire un'interpretazione altrettanto efficace per quanto riguardo l'attuale condizione umana e sociale connotata, ancora a se per motivi diversi, da povertà e da umana solitudine⁵³⁷. All'interno di un contesto storico-sociale tutto da ricostruire come quello dello scrittore toscano la fame è connessa all'atto del mangiare ma in special modo a quello dell'essere mangiati, divorati, al morire di fame e per la fame. Dunque, anche se il lettore può mostrare qualche rimostranza innanzi ad una dichiarazione così forte, *Pinocchio può solo continuare a ribellarsi o può morire*⁵³⁸.

Piuttosto che vivere di stenti Pinocchio lascia intuire al lettore che preferirebbe finire la propria esistenza con un cappio al collo. Ma poi Collodi, nella seconda versione del racconto, ci ripensa, nonostante il grandissimo dolore vissuto a causa della morte dei fratelli che si va ad aggiungere ad un già presente stato di desolazione, resiste e con lui Pinocchio, provando ad andare oltre, scegliendo di narrare la storia di un burattino che invece di morire impiccato alla quercia al quindicesimo capitolo si trasforma in bambino. Pur consapevole della finitudine dell'infanzia Carlo

⁵³⁴ E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., pp. 68-69.

⁵³⁵ Per quanto riguardo il vissuto di Collodi in qualità di studente "somaro" si confronti il capitolo "Lo scolaro più svogliato", in R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 26-42.

⁵³⁶ L. Volpicelli, *La verità su Pinocchio*, Avio, Roma, 1954, p. 51.

⁵³⁷ Crf. M. Contini, *La comunicazione intersoggettiva fra solitudini e globalizzazione*, La Nuova Italia, Firenze, 2002.

⁵³⁸ E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 68.

Lorenzini prova ancora a ribellarsi all'ingiustizia del mondo, riprende la penna in mano e cambia il finale.

Eppure *Pinocchio* rimane tra i romanzi più duri della storia della letteratura per l'infanzia dove di speranza e di possibilità di redenzione vi è molto poco, motivo per cui gli stessi bambini tendono a considerarlo un grandissimo capolavoro. L'infanzia, in special modo quella monella, si oppone al pensiero ipocrita ed edulcorato di tanti adulti e, al contrario, ripone fiducia nei confronti di chi, come gli scrittori dei classici per bambini, non le racconta bugie ma la prepara alla vita e alle sue sorprese. Se per motivi diversi ma sempre legati alla finitudine si poteva dire che con Peter Pan *l'utopia si è rivelata fallace*⁵³⁹, lo stesso vale per Pinocchio, entrambi bambini della finzione (in realtà entrambi autori, Barrie e Collodi) il cui percorso esistenziale finisce col rivelarsi fallimentare. Inoltre la condizione di buio tipicamente notturna, che funge da sfondo al romanzo di *Peter Pan* ma anche a moltissime scene di *Pinocchio*, rispecchia appieno lo stato di solitudine, di spaesamento, di vuoto e di morte dell'esistenza inquieta e disagiata sia Peter Pan che di Pinocchio, ambedue creature del non-essere mai e del non-essere ancora.

Carlo Collodi, al pari di ciò che fa Geppetto con il legno, sa usare con maestria una parola che altrimenti sarebbe rimasta muta, pensata ma mai detta, e così scrive a proposito Tiziano Scarpa nell'introduzione al romanzo: *la lingua, la morta vivente, aspetta una bara. Aspetta che qualcuno tiri giù dalla Quercia grande il burattino impiccato, usando il suo corpo di legno per costruirle una bara, così che la creatura realizzata dalle sue metafore, dai suoi sogni di parola, finalmente la foderi e le metta intorno il mondo che essa ha inventato*⁵⁴⁰. In questo drammatico romanzo i richiami ascensionali e spirituali sono quasi del tutto assenti, l'altezza delle colline toscane giusto accennata: con *Pinocchio* il lettore viene invitato a toccare con mano la precarietà e la concretezza, a stare con i piedi per terra, e a mettere in conto la morte, il nulla. Anche quando sulla scena del testo compare il mare esso è messo lì per simboleggiare la burrasca, l'inquietudine e l'oscurità di un animo umano attanagliato dalla tendenza fagocitante di una "società-balena", quello del Collodi è un mare che non ha nulla a che vedere con quello fantastico che circonda l'isola che non c'è e la barca dei pirati.

In *Pinocchio* vi sono ripetute tracce di aggressività e di brutalità, la povertà non lascia posto alla dimensione della tenerezza e della comprensione, la dimensione della morte è sempre in agguato. Nemmeno i carabinieri provano compassione per un piccolo burattino solo: proprio come voleva la società del tempo l'autorità non ci pensa un minuto di più a rinchiudere il monello in casa o in un istituto invece di educarlo e prendersene cura. Come scrive la critica americana Alison

⁵³⁹ *Ivi*, p. 85.

⁵⁴⁰ T. Scarpa, Introduzione "La fantasia della bambina morta", in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino, 2008, p. XV.

Lurie, Pinocchio non è soltanto ingenuo, è soprattutto impulsivo, rozzo, egoista e violento. In termini teologici – come già diceva il Cardinale Biffi – il burattino viene al mondo in uno stato di peccato originale. Da un punto di vista psicologico, invece, rappresenta il bambino piccolo dominato dal principio di piacere, egocentrico, coincidente completamente con un “es” non censurato⁵⁴¹.

Il personaggio di *Pinocchio* – definito da Manganelli *libro parallelo*⁵⁴² – su imitazione della vita dell’autore è anch’esso figlio di un povero falegname italiano al quale manca addirittura il pane da mettere sotto i denti. Quando il burattino nasce è pieno inverno, stagione scelta appositamente da Collodi per ambientare quello stato di oscurità, di *tenebre viscerali*⁵⁴³ dalle quali proviene sia lui che Pinocchio. Appena finisce di nevicare, Pinocchio, con vestiti, scarpe e cappello procurati da Geppetto, si reca a scuola: già dal secondo giorno di vita quell’atmosfera di purezza e di calore percepita per un frangente nella bottega del falegname viene improvvisamente contaminata dalle tinte cupe di una vita reale contrassegnata da difficoltà economiche e non solo. Pinocchio è fatto di un’altra materia, è di legno, nello specifico proviene dall’albero di pino, materiale con il quale in genere si costruiscono le bare. Mastro Ciliegia, ad esempio, vorrebbe usarlo per le gambe di un tavolino, fino a che non udì una voce: “*Non mi picchiar tanto forte!*”⁵⁴⁴, e intimorito regala il legno a Geppetto.

Il romanzo di Collodi oscilla tra monellerie ed insegnamenti morali, tra libertà e quel conformismo presente nelle pagine del romanzo di De Amicis. Pinocchio è un monello, ma è anche un *bravo pezzo di legno*⁵⁴⁵, fin troppo diligente considerate la condizione sia interiore che fisica di precarietà. Per certi versi il burattino assomiglia a Giannino o a Tom Sawyer di Mark Twain⁵⁴⁶, figure ribelli della migliore letteratura per l’infanzia pronte a contrastare le ingiustizie di un mondo adulto totalmente incapace di comprendere la sua profonda e complessa alterità. Ma sotto altri aspetti Pinocchio, a dire di Jervis, è diverso dal classico bambino monello, da lui definito *un ribelle mancato ma anche, perpetuamente, un bambino mancato*, condannato a ripetersi, incapace di superarsi⁵⁴⁷ che non smetterà di sentirsi disperatamente solo, senza madre e senza fratelli (proprio come lo è stato l’autore Carlo Collodi). Forse, soltanto nell’infanzia e nei libri scritti per lei da adulti fuori dal comune dall’animo del Puer Pinocchio potrebbe trovare quel conforto e quella

⁵⁴¹ A. Lurie, “Il monello buono”, in A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, cit., p. 213.

⁵⁴² Crf. G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1977.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 156.

⁵⁴⁴ C. Collodi, *Pinocchio*, cit., p. 143.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 147.

⁵⁴⁶ Crf. M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2015.

⁵⁴⁷ G. Jervis, “Prefazione”, in *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino, 2002, p. XXXIII.

comprensione ricercati per l'intera durata della storia, forse persino Collodi, rileggendo il suo straordinario capolavoro, potrebbe trovare quella pace rincorsa e mai afferrata sin dall'infanzia.

Così il racconto di *Pinocchio* – per i motivi precedentemente approfonditi inscindibilmente connessi alla vita dell'autore – rimane un libro aperto, non solo “doppio”, *uno e bino* come diceva Garroni⁵⁴⁸, ma complesso, plurimo, proteiforme, che si presta alle più diverse interpretazioni che finiscono comunque con il trovarsi d'accordo circa la provenienza ed il destino incerti di un personaggio che, come Pinocchio, di balocchi ne ha ricevuti pochi, di giochi ne ha fatti ma tutti finiti male, bambino di legno che non è mai nato e che non ha mai vissuto ma che ciò nonostante (o probabilmente proprio per questi motivi) non ha fatto che correre – per paura o per fuga o perché particolarmente energico, per scappare dalla morte o per inseguire la vita – e segnare così la storia dell'Italia e della letteratura per l'infanzia e continuerà a farlo.

2. Infanzie controcorrente. Mark Twain e Astrid Lindgren

*Il burattino ha qualcosa di uomosimile: ma da che parte? Come inferiore o come modello?*⁵⁴⁹

G. Manganelli, *Pinocchio, un libro parallelo*

Pinocchio è un bambino che si distingue dagli altri, è un burattino animato che per quanto sia fatto di legno, e quindi sia spesso rigido e paralizzato, prende vita, piange e ride come un bambino, si ribella per denunciare, a nome dell'infanzia, un mondo adulto che continua, a distanza di più di un secolo, a dimostrarsi incapace di comprendere l'essenza intima del bambino. Il personaggio di legno, mettendosi in corsa, tenta di salvare se stesso e di salvare l'infanzia da una civiltà divoratrice ed egoista che non pensa ad altro che ai propri interessi. Sono troppi gli anni in cui gli adulti hanno tentato di opprimere l'infanzia, di zittirla cercando di trasformarla in prodotto di scarto⁵⁵⁰ o in forza lavoro da sfruttare fino alla fine e da accontentare, se va bene, con un balocco magari nemmeno troppo divertente. In compagnia del burattino altri personaggi resistenti e tutti d'un pezzo come lui (dietro ai quali, come approfondito nei capitoli precedenti, vi è la presenza di autori che, come Collodi, conservano ancora quello spirito poetico e utopico tipico del fanciullino), a dispetto degli adulti si rivelano in maniera sorprendente sapientemente concreti, figure terrene e non solo

⁵⁴⁸ Cf. E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit.

⁵⁴⁹ G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 46.

⁵⁵⁰ Cf. M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, CLUEB, Bologna, 2009.

dell'altrove” capaci di smascherare come in pochi sanno fare le angosce e le debolezze umane, insinuando loro dubbi e domande di altissima problematicità filosofica. Per l'individuo adulto diventa quindi un guaio serio avere a che fare con il bambino, creatura così diversa da lui⁵⁵¹ che, con il suo sguardo “altro”, sa spogliarlo, come già fece Andersen nella fiaba sull'imperatore, di ridicoli vestiti simbolo di inutili sovrastrutture mentali e di ipocrisie.

Come il bambino di Hans Christian Andersen e l'imperatore, anche Edward e Tom, protagonisti del romanzo *Il principe e il povero* dello scrittore americano Mark Twain, diventano figure allegoriche di due opposti atteggiamenti esistenziali: il povero, Tom, figlio di un ladro non vuole far altro che correre scalzo e rotolarsi nel fango, l'altro, Edward, il principe, è invece una figura molto vicina a quella dell'adulto tra i cui desideri più grandi vi è quello di indossare abiti regali⁵⁵². Tom Canty è un bambino non amato, non voluto, al contrario Edward Tudor è un bambino atteso di cui la società non farà che parlare. Le strade londinesi che percorre il povero Tom sono sporche, desolate, oscure, vicine a quelle toscane che calpesta di gran corsa Pinocchio, ma anche molto simili a quelle di Hannibal, nel Mississippi, paese dove l'autore trascorre gli anni della sua infanzia.

L'infanzia di Tom – di Tom Canty come di Tom Sawyer – richiama molto quella di Mark Twain: si mette *in cerca di guai*⁵⁵³, è scompigliata, sola, incerta, affamata, chiassosa, eppure mai del tutto infelice grazie alla forza dei sogni e dell'immaginazione che non smetteranno mai di fargli compagnia nemmeno nei momenti più disperati come quando, da piccolo, era solito svegliarsi in preda all'angoscia con la convinzione di precipitare all'inferno.

*Tom era allo stremo. Alla fine giunse a credere che il tempo si era fermato lasciando il posto all'eternità. Pian piano scivolò nel dormiveglia, suo malgrado. L'orologio scandì undici colpi, ma lui non li udì. E poi eccolo, mescolato a frammenti di sogni, il più malinconico dei miagolii. Il cigolio di un'imposta che si apriva riscosse un po' Tom dal suo torpore. Un grido: “Pussa via, demonio!” e l'infrangersi di una bottiglia contro la parete posteriore della legnaia lo svegliò del tutto.*⁵⁵⁴

Le pagine di Twain si caratterizzano per ironia e leggerezza, sono divertenti ma al contempo drammatiche e autoritarie. Le storie dell'americano svolgono la doppia funzione di difendere l'infanzia e di condannare una realtà adulta che tenta in ogni modo, indipendentemente dal periodo storico e dal contesto geografico, di privare i bambini della loro originaria libertà, inducendoli a

⁵⁵¹ G. Biffi, “Il guaio di essere diverso”, in *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a 'Le avventure di Pinocchio'*, cit., pp. 147-150.

⁵⁵² Cfr. M. Twain, *Il principe e il povero* (1920), Bur, Milano, 2010.

⁵⁵³ Il titolo si rifà all'omonimo romanzo di Mark Twain scritto nel 1872 che, con quell'ironia e quella sapienza sempre attuale che lo caratterizza, riesce ancora una volta a denunciare, senza che gli adulti se ne accorgano, il loro mondo (Cfr. M. Twain, *In cerca di guai* (1872), Adelphi, Milano, 1993).

⁵⁵⁴ M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, Bur, Milano, 2015, p. 87.

pregare, come fa zia Polly con Tom Sawyer, con l'auspicio che possano espiare i loro peccati dati dallo scappare, dal marinare la scuola e dal combinare marachelle.

Seppur per motivi differenti rispetto ad altri racconti anche in questo caso – seguendo le riflessioni di Faeti – l'infanzia si presenta come “doppia”, ambivalente, piena di inesauribili contraddizioni⁵⁵⁵. Ad essere contrastata, sofferta, “in cerca di guai”, monella, incontentabile e con le idee ben chiare rispetto a ciò che intende ottenere è in primo luogo l'infanzia di Twain. Mark Twain – americano repubblicano nato in Florida nel 1835, che in seguito intraprenderà la carriera di pilota di battelli – vive appieno gli strascichi della rivoluzione del 1766, è confuso ed arrabbiato nei confronti di un sistema adulto che procede in maniera assurda, disumana, incentrato sull'arrivismo e sulla lotta spietata per raggiungere il potere. Twain è audace e nei racconti, come nella vita, dà prova di sapersi muovere senza timore, si mette “in cerca di guai” con l'intenzione di sovvertire le regole di una società ingiusta fondata sui pregiudizi.

Con la ribellione e l'ironia tipica della sua penna, e con alcuni tra i suoi personaggi più noti tra cui Tom Canty e Tom Sawyer, ad essere difesa quindi è soprattutto l'infanzia rumorosa, errante, dal colore diverso della pelle, per questo ancor più considerata scomoda, destabilizzante e fastidiosa rispetto ad un'infanzia silenziosa, malinconica, pensosa, rannicchiata in un cantuccio che non disturba. Mark Twain, adulto e scrittore disinibito ed provocatorio, sin da piccolo è in possesso di un grande senso dell'umorismo qualità che lo portano a mostrarsi, con abile ironia e scaltrezza, suscettibile e coraggioso nei confronti delle ingiustizie e delle discriminazioni. Mentre i personaggi delle sue audacissime storie rimangono fermi nel villaggio di St. Petersburg e compiono viaggi più di tipo mentale, percorsi di iniziazione, passaggi da una fase all'altra dell'esistenza, Mark Twain, instancabile avventuroso ed appassionato di viaggi, incontra realmente malavitosi ed assassini, rischia davvero la vita sulla propria pelle. Anche con Mark Twain il lettore si imbatte in storie “aperte”, storie di vita, storie sulla sua personale infanzia ed adolescenza, storie del divenire, storie fantastiche contaminate da vicende personali suscettibili a diverse e sempre nuove interpretazioni a seconda della prospettiva che si sceglie di adottare. Scrive l'autore in conclusione al romanzo di *Tom Sawyer*:

*E qui la storia finisce. Non potrebbe essere altrimenti, visto che è la storia di un ragazzo; se andasse ancora avanti diventerebbe quella di un uomo. [...] Forse un giorno varrà la pena di riprendere la storia dei più giovani e vedere che genere di uomini e di donne sono diventati, ma per adesso è meglio non proseguire oltre.*⁵⁵⁶

Mark Twain – il cui vero nome è Samuel Langhorne Clemens – mentre il presidente Abramo Lincoln abolisce la schiavitù in America libera Jim per opera di Tom e del complice Huck,

⁵⁵⁵ A. Faeti, Postfazione “L'abito fa il principe”, in *Il principe e il povero*, cit., pp. 289-293.

⁵⁵⁶ M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, cit., p. 299.

dando prova, ancora, di non sopportare quegli adulti dal cuore cinico ed egoista incapaci di riconoscere l'infanzia nella sua più ribelle e vitale autenticità. Lontani dall'aver letto le pagine, magari anche moralistiche, ma comunque piene di buoni sentimenti come ad esempio quelle di De Amicis, i “grandi” che contesta Twain nel corso dei suoi racconti immorali coincidono con quelle figure in cui lui stesso, da bambino e non solo, si è dovuto imbattere e confrontarsi. Probabilmente è per via di tali presupposti che, anche da adulto, Mark Twain – e in questo ricorda in maniera particolare James Barrie – conserva una sorta di “infantilismo cronico” dal quale scaturisce quel suo insaziabile bisogno di avere affianco una figura adulta che lo protegga, che contenga quelle instancabili gambe da bambino monello, che riscatti la sua infanzia infelice e preoccupata a causa di un mondo ingiusto che in rare occasioni si dimostrava umano ed amorevole.

Nemmeno in uno dei personaggi adulti di quelle che sono considerate tra le più perturbanti ed anticonvenzionali pagine della letteratura per l'infanzia l'autore riuscirà a trovare quello che sin da piccolo cercava, finendo, al contrario, con il ritrovare la fanatica madre dai principi calvinisti dietro la figura della severa zia Polly: non è un caso, infatti, che Twain arriverà a rimpiangere di non aver scritto in prima persona *Le avventure di Tom Sawyer*, talmente evidenti e ricorrenti sono i richiami alla propria giovinezza, ai tragitti lungo il tanto amato quanto odiato fiume Mississippi, ad un'America che si divide tra spirito rivoluzionario e antichi conformismi⁵⁵⁷.

Narrando storie di finzione Mark Twain scrive, seppur in maniera diversa rispetto a chi, come gli autori di libri per adulti, raccontano esplicitamente la propria vita, pagine su di sé⁵⁵⁸. In questo autore è sempre possibile scorgere traccia del bambino ribelle Tom Sawyer, entrambi dinamici, in continuo movimento, coraggiosi anticonformisti. Twain, come Tom, ha l'animo del sognatore tipico di quel puer aeternus che non può fare a meno di mettersi in cerca di un utopico mondo migliore dove ci sia posto per tutti, specialmente per i più indifesi. Creando storie per bambini Twain si pone dalla parte dell'infanzia, non smette di pensare alla figlia Jean, bambina in possesso di un particolare spirito altruista, amante degli animali, morta per attacco cardiaco a causa dell'epilessia proprio la mattina della Vigilia di Natale, giorno atteso dall'infanzia con trepidazione da un anno intero, è anche a lei che pensa quando scrive confidando nella possibilità di un mondo migliore che non sia così ingiusto e spietato. In colpa per essere calvinista, Mark Twain è perennemente inquieto, irrisolto, non solo si sente responsabile nei confronti della moglie e della sua famiglia ma anche verso l'umanità intera.

Nelle pagine di Twain – specialmente in quelle di *Huckleberry Finn*, romanzo subito successivo a *Tom Sawyer* – si scorge un senso di nostalgia e di vagheggiamento, è presente una

⁵⁵⁷ E. Giachino, “Prefazione”, in M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer. Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino, 1973, pp. VII-XXIV

⁵⁵⁸ Cfr. M. Twain, *Autobiografia* (1924), Garzanti, Milano, 1998.

forte avversione nei confronti dell'arroganza dell'America e di un'Europa ancora chiusa, debole, asservita alle tradizioni feudali ed incapace di trovare la forza per rinnovarsi. Un po' come se non si sentisse figlio di nessuno, Twain trova in Huck il modo per narrare il suo intimo senso di solitudine, il suo sentirsi nel profondo orfano, senza patria, senza dimora, perennemente esposto a rischi, ad insidie, a fallimenti e ad abbandoni. Sulla scia del modo delle riflessioni anticonformiste e rivoluzionarie dell'autore Huckleberry si allontana dalla civiltà americana in compagnia di uno schiavo nero di nome Jim a bordo di una zattera lungo il Mississippi, il fiume che ha funto da cornice alle peripezie della sua infanzia.

Mark Twain, attraverso l'artificio della narrazione, provoca quell'adulto insensibile e sbrigativo, simile alla figura del padre ubriaccone Pap, che preferirebbe vedere bambini abbandonati per strada piuttosto che avere a che fare con creature insolenti che mettono sottosopra le regole del sistema e creano ingestibile scompiglio. Addirittura Twain arriva a travestire Huck – forse più selvaggio che monello, più guidato dall'istinto che da un arguto senso di rivendicazione – da femmina, spazientendo e confondendo ancora di più l'adulto. Quello di *Huckleberry Finn* è un racconto privo di una morale precisa, qui l'autore, a differenza del precedente *Tom Sawyer*, per un po' smette di essere ribelle e sovversivo, lasciandosi andare alla stanchezza di un mondo che, nonostante tanto impegno e tante parole, non sembra poter supplire alla sua sensazione di sentirsi orfano. Alternando momenti di rabbia ad altri di sconforto, passando dall'essere ironico all'essere pessimista, muovendosi dal narrare le avventure divertenti e assurde di Tom (basta pensare a quando Tom decide di tornare dalla sua fuga presentandosi al suo stesso funerale) a quelle più cupe e notturne di Huck, in preda allo smarrimento lo scrittore trova conforto in un'infanzia in preda ai suoi stessi dubbi e alle sue stesse speranze.

Oltre ai romanzi di letteratura per l'infanzia dove Mark Twain lascia indizi su se stesso attraverso le picaresche avventure dei personaggi e dietro alla metafora della monelleria, nella sua *Autobiografia* lo fa invece con precisa intenzione di parlare di sé. Come nei romanzi anche qui l'autore racconta delle proprie esperienze nel villaggio, delle uscite a caccia, della scuola di campagna nei pressi della fattoria dello zio, lascia fluire i propri pensieri tutto ciò avendo in mente non solo se stesso ma anche per gli altri, l'umanità, l'infanzia, nei confronti dei quali darà prova di sapersi prendere cura nella vita come nelle opere. Twain, con rara sensibilità d'animo e lievità di spirito, compie nei confronti di se stesso e del lettore un importante e delicatissimo processo di educazione sentimentale – di cui De Amicis, con il suo buon cuore, è maestro in questo – a cui l'umanità non può più sottrarsi⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹ Cfr. F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato, *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*, Guerini Scientifica, Milano, 2014.

*Credo che per dei mesi fui puro come la neve portata dal vento. Quand'era buio*⁵⁶⁰.

I “classici” per l’infanzia, attraverso l’utilizzo di metafore, hanno fatto e continuano a fare storia, offrendo al lettore d’ogni tempo significativi ed insostituibili esempi di bertiniana possibilità, di riflessività, di introspezione. A partire dalla propria personale esistenza nel corso dei suoi racconti Twain si addentra nella metafora dell’infanzia monella, sfuggente, estranea, straniera anche quando avrebbe il diritto di “sentirsi a casa”, più restia di altri bambini nei confronti di adulti prevedibili e pedanti, in forte opposizione verso un noioso quanto desolante sistema sociale il cui orizzonte futuro si presenta privo di allettanti alternative. Mark Twain, da bambino come da adulto e da scrittore, nella sua autobiografia come nelle sue storie, esprime la sua fatica ad accettare la ristrettezza di certi dogmi, il suo avventuroso spirito ribelle lo induce a navigare con curiosità per il fiume Mississippi, nelle sue pagine di altissima qualità svela, attraverso personaggi monelli, le ipocrisie di una civiltà che continua a perseguire la strada del conformismo piuttosto che intraprendere la via della libertà e della democrazia dove ciascuno possa esprimere la propria opinione, anche l’infanzia, anche i bambini difficili, scontrosi, disperatamente bisognosi d’amore e di conferme. Come scrive Mark Twain nella sua autobiografia, *il mondo ci perde molto a seguire le leggi della convenienza*⁵⁶¹, anche la migliore letteratura per l’infanzia lo sa, è dall’Ottocento – attraverso bambini delle fiabe, bambini in volo, bambini discoli e incorreggibili, bambini soli, bambini orfani – che cerca di trasmetterlo, motivo per cui certe opere hanno finito col segnare le pagine della storia dell’educazione conquistandosi il titolo di “classici” di ieri e di sempre. In maniera simile a ciò che fa Saint-Exupéry quando narra dell’avventura del principino a bordo dell’asteroide B 612, così scrive Twain a proposito delle debolezze proprie dell’essere umano:

*Il cuore dell’uomo è il solo, nel regno animale, ad essere perverso; ... l’uomo è il solo animale capace di malizia, invidia, rancore, vendetta, odio, egoismo, il solo dedito all’ubriachezza, quasi il solo capace di sopportare la sporcizia indosso e nel luogo in cui dimora, l’unico animale che ha in sé pienamente sviluppato l’ignobile istinto detto patriottismo, l’unico che depreda, perseguita, opprime e uccide i suoi simili della tribù più vicina, l’unico animale che deruba e assoggetta i suoi simili di qualsiasi tribù*⁵⁶².

Oltre a Collodi e a Pinocchio, a Mark Twain e a Tom Sawyer o a Vamba con Giannino, anche Astrid Lindgren parla all’infanzia del suo essere spesso, e a ragione, monella, in corsa, imprevedibile, sarcastica, autentica e sincera nei confronti di un sistema adulto lontanissimo dal suo autentico modo di sentire e di vedere il mondo. Svedese di origine Lindgren, nata nel 1907, trascorre un’infanzia allegra in una fattoria circondata da alberi di mele e da un ambiente familiare

⁵⁶⁰ M. Twain, *Autobiografia*, cit., p. 65.

⁵⁶¹ *Ivi*, p. 289.

⁵⁶² *Ivi*, p. 39.

amorevole dove compiere avventure divertenti e spericolate in piena libertà in compagnia dei tre fratelli⁵⁶³. La sua è una famiglia che incoraggia l'autonomia dei figli della quale si può benissimo scorgere traccia in Pippi, bambina dalle calze lunghe e colorate riconoscibile in tutte le parti del mondo⁵⁶⁴.

L'andare controcorrente di Pippi da un lato scaturisce da una sensazione di insofferenza nei confronti di un mondo incapace di comprendere i bambini, dall'altro la monelleria della protagonista riflette l'infanzia dell'autrice vissuta all'aria aperta all'insegna della leggerezza e della libertà, diversa da quella misera ed affamata di Collodi o da quella ingiusta di Twain che vive in un'America dominata dai pregiudizi razzisti. Pippi – un po' come anni dopo lo sarà la Mina di Almond⁵⁶⁵ – è monella in quanto discola, si siede su un ramo ad osservare il mondo, salta le ore di scuola proprio come Pinocchio ma lei, a differenza del burattino, creatura del non-essere ancora e del non-essere mai, è una bambina felice con una propria collocazione esistenziale, la sua è una monelleria giocosa che deriva da un'inesauribile voglia di vivere. Pippi – personaggio nato con l'intento di divertire la figlia Karin di sette anni ammalata di polmonite – con le sue strampalate peripezie aiuta l'infanzia a prendere coraggio, le dà una mano per camminare sui tetti e per salire assieme a lei sull'albero, cercando di trasmetterle che è possibile non farsi disturbare dagli adulti, sentirsi al sicuro, che esistono luoghi dove i “grandi” non possono arrivare. Per quanto gli anni della sua infanzia fossero pervasi dalla Prima Guerra Mondiale e dal costante timore della morte, Astrid Lindgren dimostra di essere resistente, corre per boschi per non farsi catturare, per non farsi sottrarre l'infanzia da un'umanità barbara che dall'onestà e dalla bontà d'animo di molti bambini avrebbe soltanto da imparare. Le protagoniste dei suoi romanzi le assomigliano, sono spregiudicate e audaci come la scrittrice svedese originaria del piccolo paese di Näs.

Astrid Lindgren, non soltanto da bambina e da scrittrice ma anche come donna, è anticonformista, si batte contro i pregiudizi sociali, si interessa di movimenti avanguardisti che vedevano coinvolta l'Europa a ridosso della metà del Novecento, si oppone alla violenza del nazismo tedesco e ai soprusi del razzismo americano del quale già Twain, con Tom Sawyer ed Huck, si lamentava. Con fare ironico ed altruista l'autrice sa come catturare l'attenzione dei bambini, dimostrandosi loro fedele compagna di avventure e di risate, nonostante qualche momento di sconforto e di nostalgia Lindgren non abbandona mai il suo spirito di bambina ribelle e persegue la strada dell'impegno etico e politico.

⁵⁶³ Crf. S. Blezze Picherle, *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Pensa Multimedia Editore, Lecce, 2016.

⁵⁶⁴ Crf. A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe* (1945), Salani, Milano, 2011.

⁵⁶⁵ Crf. D. Almond, *La storia di Mina* (2010), Salani, Milano, 2011.

In maniera simile a Mark Twain anche Astrid Lindgren scrive romanzi per l'infanzia sperando di poter costruire, grazie alla solidarietà e alla comprensione di creature altrettanto sensibili e lievi quali sono i bambini, le fondamenta per un'umanità che sia profondamente nuova, civile e democratica. La scrittura sovversiva della Lindgren non solo si fa espressione delle usanze tipiche di un paese aperto e libero come la Svezia, in particolar modo si oppone ad una realtà adulta che si mostra ancora incapace di dare il giusto valore all'infanzia. La sua inconfondibile penna ironica e ribelle vuole rivendicare l'importanza dei bambini e di una letteratura lucida e dissacrante in grado di problematizzare l'esistenza e di riconoscere i lati oscuri di una civiltà che da allora non ha mai smesso di perseguire la strada dell'impoverimento umano e della barbarie. Per questo Pippi – straordinaria icona, oltretutto femminile, dell'immaginario infantile – e l'eterna bambina che vive nell'anima della Lindgren, si oppongono al processo di crescita, cercano in ogni modo di tardare l'ingresso all'età adulta correndo al riparo verso un "altrove", verso un'altra possibilità. Intramontabile è Pippi, personaggio sempre attuale, bambina coraggiosa pronta a sfidare conformismi e a smantellare pregiudizi compresi quelli di genere. Sia Pippi Calzelunghe che Pinocchio, Tom Sawyer e Gian Burrasca, attraverso la metafora della monelleria, narrano dell'incomunicabilità esistente tra adulti e bambini, proponendo riflessioni circa la diversità profonda tra queste due età della vita.

Per l'intero corso della sua lunga esistenza Astrid Lindgren nelle sue storie di fantasia trova l'occasione per trasformare in parole quel senso di frustrazione che scaturisce dal non riuscire ad accettare un mondo crudele, cinico, individualista, in pieno contrasto con quel luogo fatto di amore e di libertà in cui era cresciuta assieme ai genitori e ai fratelli in un paesino svedese. In un secolo contrassegnato da importanti cambiamenti culturali la scrittrice, con le sue irriverenti narrazioni a testimonianza di una società che continua a disinteressarsi dei bambini e dei suoi diritti, s'impegna a difesa di un'infanzia che non può più essere ostacolata nel suo percorso di emancipazione e di autonomia, battendosi – come si vede nelle pagine del romanzo *Mai violenza!* – per un'educazione antiautoritaria.

Spesso criticato per essere troppo trasgressivo, il racconto *Pippi Calzelunghe* offre al bambino inusuali, quasi impensabili scenari di possibilità, per dirla con Bertin. Nelle sue storie Lindgren propone modalità esistenziali alternative, fortemente contrassegnate dal vissuto d'infanzia proprio di un'autrice abituata ad arrampicarsi sugli alberi e a correre in mezzo alla natura senza sorta di limitazioni, i suoi romanzi sono incentrati sui valori pedagogici della libertà e della democrazia. Pippi è un personaggio doppiamente controcorrente: è ribelle in quanto scomposta e trasgressiva, ma lo è anche in quanto bambina di genere femminile nei confronti della quale la storia della società ha mostrato resistenti pregiudizi. Anche per questo motivo Pippi, e ancor prima

Astrid Lindgren, diviene simbolo letterario di libertà e di autonomia. Pippi, ma anche il terribile Emil, Melina, Lisa, compiono avventure sregolate, bizzarre, sono personaggi autentici ed ingegnosi, originali, ma sono anche tristi, nutrono sentimenti di odio verso chi compie ingiustizie, provano angoscia, turbamento. Come i bambini di Dahl anche loro creano scompiglio in un adulto che teme un'infanzia libera di sperimentare e di pensare per nulla intenzionata a farsi assoggettare alle idee rigide e conservatrici di una società che, simile a quella da cui evade il Piccolo Principe, vorrebbe vederla invece docile, composta, disposta a combattere per la propria patria. Dietro ad atteggiamenti ribelli, strani, i personaggi della Lindgren sono portatori di altissime e mai inattuali riflessioni filosofiche sull'esistenza, e lo fanno in modo lieve, attraverso la metafora, la leggerezza e la sapienza propria della migliore letteratura per l'infanzia.

Pippi, bambina senza mamma rimasta con un padre che c'è e non c'è, non si sente sola, al contrario di molti adulti, dei quali continua a prendersi gioco con sapiente ironia e distacco, sta bene in compagnia dei propri pensieri seduta su un ramo, in perfetta sintonia con la propria autenticità. Immersa nel silenzio l'infanzia si ritrova, lontana dal frastuono del mondo Astrid Lindgren si mette in ascolto del fanciullino interiore e scrive storie dall'incommensurabile pregnanza pedagogica. È quando è incompresa, scartata, ignorata, sottovalutata, che l'infanzia, allora, si mette in cerca di guai e diviene chiassosa, insolente, ribelle.

Pippi Calzelunghe ha preso da Astrid Lindgren, è monella, audace, sempre in movimento, libera e autonoma, in possesso di una spiccata immaginazione che la induce a spostarsi in maniera impercettibile dal "qui" all'"altrove", in un tempo rapidissimo passa dalla realtà alla fantasia, dal romanzo alla vita reale, dall'essere protagonista di un indiscusso capolavoro della letteratura per l'infanzia all'essere bambina, poi adulta e scrittrice, dall'animo poetico, generoso, d'altri tempi. Anche Pinocchio ha molto di Carlo Collodi, il personaggio di Tom Sawyer non è altro che Mark Twain, i bambini della letteratura per l'infanzia, che siano in volo, malinconici, ribelli ed indisciplinati, rispondono alla primaria esigenza di essere autentici, identici, corrispondenti al vissuto interiore di "classici" autori che instancabilmente, per l'eternità, non smetteranno di proteggere l'infanzia da un mondo ingiusto che la vorrebbe ancora zittire, allontanare, recludere, proprio perché di verità da dire, da urlare, di cui liberarsi, ne avrebbe eccome. E ancora una volta è l'adulto, e non il bambino, a mettersi in cerca di guai.

5.

Verso casa. Quando l'infanzia si fa dimora

Il fanciullo è l'abbandonato e l'esposto a tutto, e al tempo stesso il divinamente potente, l'inizio insignificante e dubbioso e la fine trionfante.

Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*

Lo scenario paradigmatico d'infanzia aversate ma capaci d'esistere, si compone allora di strade perdute e sentieri disseminati di inquietanti tracce, di angoli magici ed impraticabili dove fanno il nido i ragni, di alberi secolari su cui arrampicarsi alla svelta ...

M. Bernardi, "Pin, Pip e Pollicino", in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*

1. L'incomprensibile alterità dell'infanzia

L'infanzia, sembra dirci, grazie alla sua estraneità costitutiva, può trasformarsi in codice segreto, in un alfabeto misterioso, strumento sfuggente eppure utile per lanciare particolari messaggi nella bottiglia, per fare rivelazioni scomode, analisi del presente non rassicuranti, per dare moniti non di facile accoglienza.

E. Varrà, "Pericolo rosa", in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*

L'infanzia – e la letteratura che si occupa di lei, che siano fiabe d'autore, romanzi o albi illustrati, è bene a conoscenza di ciò che meglio la caratterizza – essendo un'età di passaggio si trova sulla soglia, perennemente incerta, in divenire, sul confine tra l'essere e il non essere, un po' "qui" e un po' "altrove", a volte in volo, altre volte concretamente terrena, realistica. Per via di questa condizione di precarietà esistenziale, i bambini sperimentano spesso una sensazione di smarrimento, sono malinconici, sperduti in un mondo che, particolarmente "misero" e disumano come quello attuale, non si smentisce e continua a rivelarsi inadatto ad accogliere il disorientamento e la profonda componente di problematicità propria dell'infanzia. Indipendentemente dal periodo

storico-sociale, dalla collocazione geografica o dal fatto che abbiano o meno una famiglia, che siano orfani o che invece abbiano qualcuno che si prende cura di loro, i bambini si sentono investiti di una vaga, indefinita, inspiegabile sensazione di solitudine e di amara tristezza.

Sono poche le occasioni in cui l'infanzia si sente "a casa", compresa, riconosciuta per quella che è, così complessa, "altra", sensibile ed acuta. L'infanzia, che sia monella, in volo o senza famiglia, nella propria più indicibile ed oscura interiorità si sente "orfana", la sua è un'esistenza vissuta all'insegna dello spaesamento che scaturisce dal non appartenere a nessuno e a nessun luogo. Senza genitori oppure migrante ed errante come molte delle infanzie del passato e della contemporaneità, o semplicemente età della vita contrassegnata da instabilità e da indeterminatezza sia riguardo al passato che riguardo al futuro, si può dire, in maniera iperbolica, che l'infanzia sia orfana, "senza voce", senza radici, senza definita appartenenza. L'infanzia è orfana, deprivata di vitale affetto e sostegno non soltanto quando la morte o la guerra le sottrae i genitori lasciandola sperduta o quando viene abbandonata in orfanotrofi, l'infanzia è profondamente orfana poiché "diversa", strana, "mignolina" citando Andersen, "animalesca", "orchesca", polimorfa, raramente compresa e riconosciuta per la sua straordinaria, temuta ed inspiegabile alterità. Perennemente in viaggio, curiosa, coraggiosa, l'infanzia si sposta instancabilmente di dove in dove alla ricerca di un posto che sia adatto a lei e che come lei sappia vivere secondo autenticità e libertà, e non stando all'ombra di una società, e la storia, come la letteratura per l'infanzia, ne è ricca di esempi, che da sempre la vorrebbe ancor più piccola, invisibile, senza un nome, marginale, barattata, esiliata, se non addirittura morta, mai esistita. Eppure, come suggerisce Bernardi, è proprio da quella condizione di invisibilità che l'infanzia rinasce, mostrandosi tenace nonostante il suo essere vulnerabile, creatura liminare senza una precisa collocazione esistenziale⁵⁶⁶.

Le origini poco chiare, ignote di una creatura complessa, incompleta, misteriosa, sfuggente, proteiforme, indecifrabile, del bambino lo immettono da subito su un cammino esistenziale tortuoso cosparso di dubbi, di timori ma anche di "grandi speranze", per dirla con Dickens, considerato tra gli autori più abili nel narrare, con realismo e delicatezza, l'infanzia e la delicata condizione dell'orfanezza. Sospeso, in una posizione intermedia che si colloca tra realtà e immaginazione, il soggetto piccolo è come se provenisse dal nulla, dall'infinito, dal vasto regno del possibile. Non appena viene al mondo il bambino subisce un trauma, s'imbatte nella finitudine del vivere e un po' come Pinocchio, emblema letterario di infanzia negata, percorre i sentieri del mortifero approdando in quella terra, richiamando Barrie e la figura di Peter Pan, simbolo per eccellenza dell'eterno bambino, del "mai mai" e del "non ancora".

⁵⁶⁶ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bononia University Press, Bologna, 2009, p. 123.

Tra le pagine dei libri a lei dedicati l'infanzia, quando per esprimersi si serve della metafora dell'orfano, oltre a raccontare un vissuto interiore di solitudine e un passato di esclusione e di emarginazione coglie inoltre l'occasione per denunciare la società ed il suo storico atteggiamento di indifferenza nei confronti delle più diverse marginalità. A differenza della narrazione per adulti la letteratura per l'infanzia si serve di immagini poetiche e metaforiche – come quella del bambino alato, del bambino pilota, del bambino ribelle, del bambino figlio della guerra, del bambino migrante, del bambino solo in quanto “diverso” dall'adulto – per dare voce a quello stato profondo di incomprendimento e di inquietudine che, ieri come oggi, pervade l'animo del bambino ed ancor prima la coscienza dello scrittore. In modo non tanto diverso da ciò che accadeva nell'Ottocento, periodo contrassegnato da florido sviluppo industriale e al contempo connotato da estrema povertà e da incertezza, nel secolo attuale l'infanzia, seppur per motivi differenti, avverte ancora una profonda solitudine, incitata a crescere in fretta, a trasformarsi in un piccolo adulto efficiente da manipolare come un burattino.

L'infanzia, “pollicina”, “pinocchia”, precaria, in compagnia dei personaggi dei romanzi per bambini si incammina alla scoperta di un'identità che sia capace di dare valore alla complessità e alla ricchezza interiore che meglio la contraddistingue e la distingue dagli adulti. Profondamente nostalgici ed estranei per poter sopravvivere alla condizione intima di “orfanezza” i bambini imparano a resistere, costruendosi, con paziente impegno, possibilità altre nelle quali poter sconfinare e trovare conforto.

Figli del cosmo i bambini – sulla base del pensiero critico di Grilli – appartengono alle cose, alla natura, solidarizzano con creature simili a loro e non hanno affatto bisogno di genitori che, magari come quelli di Matilde dell'omonimo romanzo di Roald Dahl, li vorrebbero docili, muti davanti alla televisione e lontani da libri dall'enorme potenziale sovversivo e provocatorio⁵⁶⁷. Dotati di indescrivibile forza d'animo i bambini, in maniera opposta rispetto al comportamento di molti “grandi”, sono in grado di trasformare la solitudine in una possibilità invece che in un limite. Persino gli autori della letteratura per l'infanzia, talvolta anch'essi appesantiti da un simile trascorso di orfanezza, scrivendo storie di immaginazione profondamente autobiografiche si liberano di un trascorso di incomprendimento, di ingiustizia e di inadeguatezza esistenziale.

Dietro ad atteggiamenti irruenti, inquieti, imprevedibili propri dell'infanzia monella è possibile scorgere una rilevante frattura generazionale tra mondo degli adulti e mondo dei bambini, la stessa che si cela dietro alla solitudine e alla profonda stanchezza dell'infanzia orfana⁵⁶⁸. I

⁵⁶⁷ G. Grilli, “Bambini, insetti, fate e Charles Darwin”, in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *Letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, cit., pp. 29.

⁵⁶⁸ E. Varrà, “Il pericolo rosa. Monelli e monellerie nella letteratura per l'infanzia”, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, cit., p. 84.

bambini discoli e i “senza famiglia”, i bambini in corsa come Pinocchio o in cerca di guai come Tom Sawyer, le bambine sovversive come Pippi o Mina, ma anche quelli malinconici, orfani, come Huckleberry o Oliver Twist, che si raggomitano silenziosamente nel dolore dell’indifferenza e dell’incuria sono accumulati nel profondo da una medesima sensazione di pesantezza del vivere. L’infanzia – o sarebbe più corretto parlare di “infanzia”, direbbe Contini problematizzando⁵⁶⁹ – in quanto età di soglia dalle origini incerte e precarie è particolarmente consapevole della finitudine dell’esistenza, per questo, anche se orfana, stremata, sul punto di morire, rimane fino all’ultimo aggrappata alla vita.

Lo stesso autore di libri per bambini – adulto dall’animo lieve che si pone in ascolto di quel pascoliano fanciullino interiore che parla per metafore – nel momento in cui si accinge a raccontare una storia d’invenzione inizia a recuperare indizi risalenti alla propria personale infanzia. Attraverso il processo del narrare lo scrittore incontra se stesso, viene in contatto con la propria essenzialità, si scopre, si ritrova. Tramite il procedimento formativo della scrittura l’autore di romanzi per bambini, allo stesso modo di ciò che farebbe l’infanzia, trasforma l’assenza che deriva dall’essere o dal sentirsi orfani, trasforma il vuoto, la malinconia e l’inquietudine in qualcosa di importante – come un intramontabile “classico”, ad esempio – capace di fungere da filosofica quanto pedagogica alternativa esistenziale sia per se stesso che per il lettore.

Abbandonata nel grande mare del mondo l’infanzia – come sapientemente insegnano i libri dell’Otto e Novecento che hanno segnato la storia della letteratura per l’infanzia – se la deve cavare da sola. Precaria, in bilico, orfana, l’infanzia, come quella di Tom e dell’amico Huck a bordo di una zattera sul Mississippi, naviga sul fiume incerto dell’esistenza. Stranieri in un mondo che non gli appartiene, sin da subito i bambini si mettono in cerca di casa, di quel luogo, reale o metaforico, dove poter essere autentici, rispecchiarsi, ritrovarsi, parafrasando la fiaba del *Brutto anatroccolo* di Andersen, e dove poter intravedere, dietro la vecchia immagine di uno sgraziato, abbandonato, malconcio anatroccolo, un bellissimo cigno la cui storia è ancora tutta da scrivere⁵⁷⁰. Nella dimensione narrativa dell’alterità – seguendo il pensiero di Bernardi – l’adulto, in questo caso lo scrittore, ed il bambino, sia il lettore che il fanciullino, instaurano un legame di reciproca fiducia, lontano da sguardi indiscreti si raccontano storie, narrano del proprio comune vissuto di orfanezza, si prendono cura di antiche ferite⁵⁷¹. Con il libro entrambi, scrittore e lettore, entrano nel bertiniano territorio dell’utopia e del possibile dove persino la nostalgia e l’incomprensione proprie del sentirsi

⁵⁶⁹ Crf. M. Contini, *Molte infanzie, molte famiglie: interpretare i contesti in pedagogia*, Carocci, Roma, 2010.

⁵⁷⁰ T. Scarpa, “Introduzione. La fantasia della bambina morta”, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XXV.

⁵⁷¹ Crf. M. Bernardi, “Introduzione. La panchina delle storie”, in *Letteratura per l’infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Milano, 2016.

estranei, orfani di un mondo cinico e spietato può trasformarsi in inaspettata opportunità esistenziale.

L'infanzia, quella orfana come quella monella, età della vita resistente, possibilista, aperta alla dimensione del divenire, nell'"altrove", realistico quanto utopico, della letteratura pensata per lei trova il modo per sentirsi a casa, accolta, amata. I libri per bambini, seppur attraverso metafore, con sapiente lungimiranza non si sottraggono dall'importante compito educativo di mettere in scena temi perturbanti come quello della morte, del dolore, dell'orfanezza, dello smarrimento, dell'inquietudine, offrendo al lettore la chiave d'accesso per l'ignoto e l'oscuro. L'infanzia e la sua letteratura, con il loro sguardo alto, altro, sconosciuto, magico, con leggerezza ed ironia tolgono peso all'esistenza. Se si considera, citando Bernardi, che la paura del bambino – paura dell'abbandono, della solitudine, della notte, dei "mostri", simbolici oppure reali come la guerra, la fame, la violenza – è la stessa che provano l'adulto e l'umanità intera, ne deriva che la letteratura per l'infanzia, così spietatamente dissacrante e vera, tiene lontani i "grandi" e il loro fondamentale bisogno conservativo di non sapere e di non vedere "oltre", di continuare a vivere secondo menzogna ed illusorie certezze in modo simile a ciò che fanno i personaggi che incontra il Piccolo Principe durante il suo viaggio di formazione personale e di denuncia sociale⁵⁷².

I bambini, pur essendo "appena arrivati", creature dall'identità indefinita ed incerta, profondamente "orfani", soli e senza sicurezze, sono in possesso di una mente più saggia e di un cuore più grande di quello di molti adulti. Intimamente "pollicini", piccoli, emarginati, i bambini sono costantemente esposti al rischio di un'esistenza precaria, vulnerabili, instabili, eppure altrettanto tenaci, ostinati, sorprendentemente resistenti⁵⁷³. Anche quando orfana, nella realtà come nella finzione – e la narrazione per bambini ne è piena di esempi dai classici dell'Otto e Novecento ai romanzi contemporanei, spesso autobiografici, che raccontano storie di migrazione e di approdo in terre straniere –, l'infanzia si mostra ancora una volta tenace, desiderosa di vivere nonostante le continue fatiche e incertezze e di mettersi in cerca di un posto in cui sentirsi a casa. Piccoli, diversi, sono molte le volte in cui i bambini non vengono visti dall'adulto ed ancor più invisibili lo diventano quando sono orfani, non solo di bassa statura ma anche sporchi, mendicanti, ladruncoli, fuggiaschi, talvolta violenti ed estremi, disperatamente soli ed arrabbiati.

In possesso di un'anima differente rispetto a quella di molte persone adulte, il bambino conduce l'esistenza secondo progettualità ed impegno andando in cerca di verità e di consapevolezza. Il bambino, soggetto serio e responsabile, si pone sostanziose e sempre attuali

⁵⁷² Cf. "Temi difficili, letteratura per l'infanzia, tracce di storia sociale e dei sentimenti. La morte, la paura, l'infelicità, il dolore...", in *Ivi*, pp. 45-68.

⁵⁷³ Cf. M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bononia University Press, Bologna, 2009.

domande – o “inattuali”, per dirla con Bertin e con le sue problematicistiche riflessioni su un vivere sociale che negli ultimi decenni si è fatto ancor più “misero” e disumano, infelice, incapace di prendersi cura dell’infanzia⁵⁷⁴ –, come “Chi siamo, dove andiamo, da dove veniamo?”, già poste dal pittore dal pensiero filosofico Paul Gauguin nell’omonimo dipinto, che soltanto adulti poeti, lievi, “altri”, tra cui gli scrittori di capolavori per l’infanzia sono capaci di accogliere e di riformulare sotto forma di “classici”, intramontabili opere aperte.

2. Letteratura per l’infanzia, smarrimenti esistenziali, orfanezza

*Conosco abbastanza ora del mondo, da avere quasi perduta la facoltà di stupirmi
troppo per qualunque cosa; ma è per me ancor oggi argomento di qualche sorpresa il fatto
che mi abbiano scacciato con tanta facilità, dati gli anni che avevo.*

C. Dickens, *David Copperfield*

Nella storia della letteratura per l’infanzia *Oliver Twist* viene considerato uno dei personaggi orfani per eccellenza. Romanzo scritto da Charles Dickens nel 1838, quella del piccolo Oliver è una storia di solitudine, di povertà, di precarietà ma anche di resilienza e di superamento del limite⁵⁷⁵. Nei suoi racconti Dickens, scrittore capace di un realismo che riporta il lettore alle vicende toscane di Collodi e di Pinocchio, affronta il tema delicato della marginalità connessa all’infanzia dei “senza famiglia” e al tempo stesso descrive con minuzia di dettagli quelle che sono le caratteristiche proprie del periodo storico-sociale dell’Ottocento inglese particolarmente connotato da miseria e da ingiustizie nei confronti delle persone svantaggiate. Quelli di Charles Dickens non sono soltanto storie di bambini soli, infreddoliti ed affamati, figure della liminarità che giorno dopo giorno combattono contro la morte ma – in modo simile a romanzi contemporanei tra cui *Cuore*, *Pinocchio*, *Gian Burrasca*, *Le avventure di Tom Sawyer*, per citarne alcuni presi in esame in questa sede – sono anche testimonianze fedeli della storia dell’epoca. Dietro la voce temeraria e sincera dei bambini Dickens, insofferente davanti ad una civiltà dai forti tratti di disumanità, si prende l’impegno di tutelare l’infanzia e di denunciare, senza censure, una società ingiusta incapace di valorizzare questa problematica ed incerta età della vita.

Il bambino senza casa, il bambino che vive in strada o in orfanotrofio o il piccolo che a bordo di una nave si dirige in un luogo sconosciuto con la speranza di incontrare migliori

⁵⁷⁴ Cf. G.M. Bertin, *Nietzsche. L’inattuale idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

⁵⁷⁵ Cf. C. Dickens, *Oliver Twist*, Bur, Milano, 2010.

possibilità esistenziali rispetto a quelle che gli offre il paese d'origine, in modo più o meno metaforico oltrepassa la soglia del “qui” con il tentativo di riscattare una malinconica infanzia che sembrava ormai perduta. Ciò di cui ha bisogno il bambino orfano è di trovare la propria identità, questo bambino smarrito ha bisogno di un nome nel quale potersi rispecchiare. Talvolta sottoforma di romanzo di finzione, colui che scrive storie per bambini, seppur non in maniera esplicitamente autobiografica, va anche lui, come il lettore bambino o come il bambino orfano del mondo reale, in cerca di una realtà parallela dove far confluire i sogni più segreti e le paure più inconsce.

Lo stesso Charles Dickens, con *Oliver Twist*, non fa che parlare della propria personale infanzia passata in una confusa e precaria Inghilterra della seconda metà dell'Ottocento. Nei libri della letteratura per l'infanzia, soprattutto nei “classici” – appositamente scelti in quanto maggiormente portatori di concetti di universale importanza, in grado inoltre di suggerire al lettore significative domande sul senso del vivere – si scorgono preziosi, delicati, altrimenti taciuti intrecci che nel momento curativo e conoscitivo della narrazione si vengono a creare tra vita dello scrittore e storia del personaggio, tra scrittore e fanciullino interiore. Anche nel caso dei racconti di Dickens realtà ed immaginazione si sovrappongono originando capolavori per bambini il cui fascino non smette di essere considerato attuale.

Al tempo stesso Charles Dickens si occupa di ciò che viene tutt'oggi considerato come “inattuale”, materiale di “scarto”, da lasciare da parte poiché troppo impegnativo e problematico. L'autore inglese, attraverso la metafora dei “pollicini”, narra i temi dell'esclusione, della differenza e della marginalità alla quale va incontro l'infanzia poiché età di soglia, misteriosa, incomprensibile a molti adulti, ma ancor più quando è orfana, senza origini, maggiormente oscura e indecifrabile⁵⁷⁶.

A proposito dell'intreccio segreto che in molti casi lo scrittore di libri per bambini instaura con il personaggio, il romanzo *David Copperfield*⁵⁷⁷ diviene per Charles Dickens un'occasione per narrare, a se stesso e a lettore, la propria personale condizione di “diversità”. Così si apre questo racconto scritto in prima persona:

se mi accadrà di essere io stesso l'eroe della mia vita o se questa parte verrà sostenuta da qualcun altro, lo diranno queste pagine. Per iniziare la mia vita proprio dal principio, ricorderò che nacqui (così mi hanno informato e così credo) un venerdì, a mezzanotte. Si notò che il pendolo prese a battere e io a strillare, simultaneamente.

*Tenuto conto del giorno e dell'ora della mia nascita, la levatrice, e certe discrete comari del vicinato che s'erano vivamente interessate di me vari mesi prima che ci fosse possibilità alcuna che facessimo una personale conoscenza, dichiararono – primo – ch'ero destinato nella mia vita alla sventura, e – secondo – che avevo la prerogativa di vedere fantasmi e spiriti: doni questi, l'uno e l'altro, che vanno inevitabilmente legati, com'esse credevano, a tutti gli infelici pargoli dell'uno e dell'altro sesso che nascono nelle ore piccole della notte del venerdì.*⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ Cf. M. Contini, *Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, cit.

⁵⁷⁷ Cf. C. Dickens, *David Copperfield* (1850), Einaudi, Torino, 2014.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 9.

Da subito l'esistenza di Charles Dickens si profila come sventurata per via di alcune circostanze. Orfano di un padre morto sei mesi prima della sua nascita, nel 1812, l'autore, originario della Scozia, del paese di Blunderstone, trascorre un'infanzia infelice della quale finirà per lasciare impronta, cercando redenzione, in ogni sua storia. Dickens cresce con il ricordo della lapide bianca e con un'opprimente sensazione di malinconia alla quale la madre, donna dal carattere debole, non fu mai capace di porre rimedio. Charles Dickens si sente solo al mondo al pari dei bambini di strada delle sue narrazioni, nonostante abbia una casa anche a lui manca amorevole protezione. Accumunati da un medesimo vissuto di trascuratezza, Dickens, intimamente vicino a *David Copperfield*, ad *Oliver*, a *Pip* e ad altri bambini, della realtà o della finzione, che per un qualche sfortunato motivo sono caduti in miseria avverte un'angosciante sensazione di non appartenenza. In bilico tra la vita e la morte sin da quando era bambino, Charles Dickens si avvicina alla scrittura con la speranza di potersi scrollare di dosso questa invalidante condizione di nullità esistenziale.

Anche Dickens, come gli autori di cui si è trattato in precedenza, scrivendo si mette in contatto con il proprio fanciullino e ascolta la voce lontana di quel bambino interiore che instancabilmente nel corso degli anni ha cercato di sopravvivere alla disperazione di un mondo che non gli ha concesso possibilità di esistere nel senso progettuale del termine. Eppure Charles Dickens, adulto il cui vissuto interiore è connotato da orfanezza, ha saputo trasformare il dolore in un'opportunità. Nonostante siano trascorsi parecchi decenni dal 1838, anno in cui uscì per la prima volta *Oliver Twist*⁵⁷⁹, e dalla comparsa del romanzo maggiormente autobiografico *David Copperfield* nel 1850, le storie di Dickens continuano ad avere una forte risonanza persino nel lettore contemporaneo. Temi quali l'orfanezza, la solitudine, la non appartenenza, l'esclusione, la "diversità" propria di un' indefinita condizione esistenziale qual è l'infanzia, si rivelano di particolare attualità persino all'interno dell'odierno panorama sociale e culturale contrassegnato da una povertà umana e da una degradazione civile non molto distanti da quella di cui narra Charles Dickens a proposito dell'Inghilterra del secondo Ottocento. Con questo scrittore il lettore va incontro a storie, direbbe lo studioso storico Richter, di un'infanzia che non è domestica, tenuta al riparo, accudita, bensì sconosciuta e sorprendentemente oscura⁵⁸⁰.

In sintonia con l'interiorità dell'infanzia e a conoscenza di quella che è la sua più profonda ed autentica cultura Charles Dickens, scrittore della marginalità, si pone dalla sua parte cercando di tutelarne i diritti, conquistandosi il ruolo di alleato dei bambini solitari, desolati, sconfitti dal dolore di un'esistenza da "senza famiglia". L'infanzia, così intrinsecamente inattuale, ha bisogno di essere difesa e sono ancora troppo pochi, oggi come allora, gli adulti che si vogliono assumere tale

⁵⁷⁹ Cfr. C. Dickens, *Oliver Twist* (1838), Bur, Milano, 2010.

⁵⁸⁰ D. Richter, "La novella della nuova infanzia: Das Fremde Kind di E.T.A. Hoffmann", in *Il bambino estraneo*, cit., 292.

responsabilità educativa⁵⁸¹. Quando nel mondo reale l'infanzia non può esprimersi come dovrebbe, la dimensione altra della narrazione si fa invece luogo sicuro, al riparo dallo sguardo meschino di una società incentrata sull'egoismo e sui valori materiali i bambini, in compagnia di Dickens, non hanno più bisogno di nascondersi ma possono finalmente venire allo scoperto. Nel territorio dell'altrove l'infanzia è libera di mostrarsi in tutta la sua contraddittorietà, così fragile, liminare, esposta al rischio della finitudine e proprio per questo così resistente e vitale. In possesso di un grande coraggio, di una salvifica capacità immaginativa e di un severo sguardo critico i bambini orfani, tra cui Charles Dickens, tutt'altro che spensierati come talvolta gli adulti preferiscono pensarli sfuggono alla crudeltà del reale andando verso un utopico mondo "altro", straordinariamente "diverso" proprio come lo sono loro.

Dunque l'orfanezza, quella desertica condizione interiore di solitudine e di spaesamento, diviene tra le metafore letterarie che meglio riescono a narrare l'infanzia ed il suo essere, al di là che abbia o meno una famiglia, silenziosamente incompresa, indefinita, proteiforme, mai uguale a se stessa, aperta ed ogni volta pronta a rinnovarsi. La più autentica letteratura per l'infanzia, rappresentata ad esempio dai romanzi colmi di indizi autobiografici di Charles Dickens, a partire dall'Ottocento ha contribuito alla creazione di quella che persino nell'odierno contesto viene considerata un'idea rivoluzionaria e sovversiva di un'infanzia non più disposta a farsi mettere da parte. All'infanzia non sta più bene – citando il titolo di un capitolo dell'autobiografia romanzata di Dickens – di essere prima trascurata e poi assicurata⁵⁸², ad un'età così piccola ma così altrettanto matura e responsabile serve coerenza e dignità, sincerità e poesia.

Charles Dickens possiede tutte le caratteristiche dei personaggi orfani delle sue narrazioni. Come i bambini dei suoi romanzi conduce una vita facendo unicamente affidamento sulle proprie forze, con poco denaro finisce col diventare schiavo, vittima di sfruttamento. In possesso di un grande spirito d'osservazione e di una personalità tenace ma anche delicata, da trattare con cura, nel corso della sua estenuante esistenza Dickens non darà cenno di voler arrendersi ad un destino che pareva invece già segnato dalla disperazione scaturita inizialmente dall'assenza di un padre che non ha nemmeno potuto vedere e poi dalla scomparsa della madre. Per sopravvivere ad una realtà talmente pesante ed infelice Dickens si rifugia nei sogni, calandosi come Oliver Twist in una dimensione sospesa tra questo mondo e l'altro⁵⁸³:

⁵⁸¹ S. Demozzi, "Riflessioni di pedagogia problematicista in difesa dell'infanzia *inattuale*", in *L'infanzia "inattuale"*. *Perché le bambine e i bambini hanno diritto al rispetto*, Edizioni Junior, Parma, 2016, pp. 33-47.

⁵⁸² C. Dickens, *David Copperfield*, cit., pp. 142-161.

⁵⁸³ C. Dickens, *Oliver Twist*, cit., p. 5.

*ricordo come mi parve di fluttuare, poi, giù per il malinconico alone di quel sentiero sul mare, dileguando nel mondo dei sogni*⁵⁸⁴.

Nell'alterità misteriosa della letteratura per l'infanzia non soltanto il lettore ma anche colui che scrive il romanzo può trovare quel caloroso sostegno che nella realtà avrebbe rischiato di rimanere soltanto un'utopica speranza. Con altro occhio, quello pallido e sottile del personaggio "senza famiglia", Dickens osserva se stesso e quel periodo legato all'infanzia e alla desolazione più cupa. Attraverso l'occhio nostalgico di David Copperfield, figura letteraria che è maggiormente affine all'intimità dell'autore, e grazie alla capacità di Dickens di parlare all'infanzia dell'infanzia e della sua parte più autentica il lettore non soltanto apprende informazioni importanti riguardanti il contesto storico-sociale di una Londra del tempo ma soprattutto viene a conoscenza di un nuovo modo d'intendere il bambino nei confronti del quale persino l'adulto della contemporaneità mostra ancora resistenza. Guardando indietro, con quella distanza cognitiva ed emotiva che il processo introspettivo della scrittura è in grado di stabilire, l'autore – attraverso l'alter-ego che va sotto il nome di David Copperfield, di Oliver Twist o di altri personaggi dei suoi racconti – ripercorre i suoi primi anni di vita, la giovinezza, l'adulità, cercando di mettere ordine nei meandri di un'interiorità confusa, ancora smarrita come allora, sulla soglia fino alla fine dei suoi giorni, quel 9 giugno del 1870.

Non soltanto con Dickens ma anche con Kipling le dimensioni della marginalità, della "diversità" e dell'incertezza connesse all'età dell'infanzia trovano lo spazio per esprimersi e per redimersi da una travagliata storia di esclusione. In linea con le riflessioni filosofiche di Demetrio, la dimensione della narrazione, che sia di finzione o specificatamente autobiografica, è profondamente intrecciata alla pedagogia e alla cura. Occuparsi di storie è quindi occuparsi di educazione, così come trattare di educazione implica l'aver a che fare con tutto ciò che è storia nel senso più ampio del termine⁵⁸⁵. Con Kipling la letteratura per l'infanzia si mostra di nuovo capace, come nel caso di altri classici romanzi, di raccontare, tramite il linguaggio lieve ma mai superficiale della metafora, la complessità dei sentimenti e la problematicità di un vivere che anno dopo anno sottopone l'uomo, ed in particolar modo l'infanzia, a sfide sempre più impegnative.

Intessuto di private risonanze esistenziali il romanzo di *Kim*⁵⁸⁶ funge da eco all'infanzia di Rudyard Kipling, per cui il raccontare diviene ancora – a conferma del silenzioso ma pervasivo intreccio che in molte opere, specialmente quelle "classiche", si viene ad instaurare tra scrittore di libri per bambini e personaggio – un raccontarsi⁵⁸⁷. Sotto forma di finzione l'autore lascia fluire

⁵⁸⁴ C. Dickens, *David Copperfield*, cit., p. 207.

⁵⁸⁵ Crf. D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Mimesis, Milano, 2012.

⁵⁸⁶ Crf. R. Kipling, *Kim* (1901), Bur, Milano, 2002.

⁵⁸⁷ Crf. D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

ricordi connessi ai primi momenti di vita. Durante l'atto catartico dello scrivere il soggetto, in uno stato di introspettiva riflessione, ritorna al passato, ripercorre la propria storia andando a rintracciare le origini di quello che poi diventerà un misterioso legame tra il sé autore, il sé personaggio ed il fanciullino interiore. Spesso, dice Demetrio, colui che si avvicina alla scrittura è sorretto da un urgente bisogno di *non dimenticarsi di esistere*⁵⁸⁸, concetto che si dimostra di pregnante rilevanza per quanto riguarda la figura letteraria o reale dell'orfano, creatura doppiamente di soglia, creatura del mai mai e del non ancora in quanto bambino ed in quanto "senza famiglia", soggetto "diverso", sconosciuto, da escludere.

Più propensa ad affidarsi al sogno che ad abbandonarsi alla morte, scrive Bernardi, l'infanzia orfana confida nella possibilità di un "altrove"⁵⁸⁹. Più utopica persino dell'infanzia in volo, quella "senza famiglia", deprivata dalla nascita di un senso di appartenenza e di un "qui" spaziale e temporale – di cui già Andersen, nell'Ottocento, nelle sue fiabe sulla marginalità infantile, narrava con esemplare sapienza – con uno sguardo malinconico ma sempre rivolto in avanti, mai chino, mai sconfitto dalle bassezze di una desolante esistenza, si dirige verso il futuro.

La vita di Rudyard Kipling, nato a Bombai, in India, nel 1865, è da subito contrassegnata da una particolare condizione di smarrimento e di ambiguità. Le sue origini indiane aggiungono ulteriore stranezza al suo essere bambino, creatura indefinibile e sfuggente poiché appartenente alla condizione liminare dell'infanzia. Kim è Kipling, dietro la maschera del bambino indiano si intravede la stessa doppiezza dell'autore, entrambi metà neri e metà bianchi, creature meticcie, proteiformi e contraddittorie. Nel romanzo i riferimenti al contesto indiano, alla figura divina di Buddha, spesso citato all'inizio di alcuni capitoli, al fiume dove trascorreva le ore della sua infanzia sono costantemente presenti, nonostante all'età di sei anni si trasferisce a Londra per frequentare le scuole Kipling non riesce a dimenticare il caldo sole dell'India e le proprie origini di bambino pellerossa. Inoltre, come nelle storie di Twain, anche qui lo scrittore, adulto dallo spirito anticonformista e profondamente vicino all'infanzia, coglie l'occasione per accusare i pregiudizi di una società, quella europea, che con superbia non si accorge che invece avrebbe molto da imparare dal modo, semplice e genuino, di condurre la vita del popolo indiano.

Rudyard Kipling, meglio conosciuto come lo scrittore de *Il libro della giungla*⁵⁹⁰, nei suoi racconti trasgressivi scritti tra il 1894 ed il 1895 narra di quel senso di estraneità e di quella fatica – simile a quella che sperimentano i migranti quando sono costretti ad allontanarsi dal proprio paese – che spesso l'infanzia, incerta, in via di definizione, prova nel trovare una propria collocazione

⁵⁸⁸ D. Demetrio, "Raccontarsi per raccontare", in D. Demetrio, *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, cit., p. 67.

⁵⁸⁹ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanità e diversità nella circolarità dell'immaginario infantile*, cit., p. 200.

⁵⁹⁰ Crf. R. Kipling, *I libri della giungla e altri racconti di animali*, Einaudi, Torino, 1998.

esistenziale all'interno di un mondo che stenta ad accoglierla. Orfano e sradicato come il selvaggio Mowgli anche Kipling conduce un'infanzia all'insegna dell'abbandono e del rifiuto. I romanzi di questo scrittore sono ambientati in contesti naturali i cui protagonisti sono spesso animali, oltretutto della giungla, scelti appositamente da Kipling in quanto creature alquanto imprevedibili, istintive, per certi versi simili ai bambini, simbolo di quella diversità che separa il mondo dell'infanzia e dell'animale da quello dell'adulto. Nelle sue narrazioni Kipling utilizza lo sguardo del bambino, attraverso quella prospettiva "altra" denuncia l'atteggiamento cinico e scettico dell'essere umano davanti a tutto ciò che, come può essere appunto l'animale e il bambino, tende a sfuggire, a sorprendere, a sovvertire. Gli animali messi in scena nei racconti di questo scrittore dall'interiorità complessa prendono spunto dalla sua infanzia trascorsa in India e sono simbolo delle spinte più primordiali ed inconsce dell'essere umano. Rudyard Kipling, ancora a dispetto del sistema adulto, parla di leoni massonici, di lama, di lupi che prendono cura dell'infanzia.

A quei primi anni della sua vita, a quella realtà indomata e libera di Bombay va quindi la maggior parte dei ricordi dell'autore con i quali cerca di mantenere un costante legame attraverso opere dall'inecinguibile valore. Kipling – uomo di bassa statura dal portamento eretto, dai movimenti scattanti e dai pensosi occhi di colore azzurro⁵⁹¹ – è un adulto dai tratti inusuali, come altri eccellenti autori dei classici della letteratura per l'infanzia anche lui è un mezzo e mezzo, è metà "grande" e metà bambino, è sia scrittore che bambino, sia creatura umana che animale. Kipling scrive i suoi romanzi a ridosso del Novecento, secolo contrassegnato da significative trasformazioni filosofiche e culturali e sull'onda del relativismo delle idee apportato da intellettuali rivoluzionari ribalta – tramite la metafora dell'orfanezza propria di un bambino che cresce senza genitori comunemente intesi ma in compagnia di animali – antiche concezioni che sin dalla storia dell'umanità ritenevano l'uomo superiore all'animale e al bambino. Tramite una letteratura innovativa – degna addirittura di premio Nobel, nel 1907 – che vede l'infanzia finalmente libera ed autentica lo scrittore Rudyard Kipling, soprattutto con Mowgli, presenta una "legge della giungla" secondo la quale stavolta è il bambino, creatura proteiforme proveniente da un oscuro "altrove", a "divorare" l'adulto e a prendersi gioco della sua arrogante presunzione.

Orfano, strappato dalla propria amata India e mandato a Londra assieme alla madre che era in attesa del secondo figlio, il piccolo angloindiano è nostalgico, in preda a silenziose angosce esistenziali cerca dimora. Eppure, come Oliver, Pip, David Copperfield, Charles Dickens anche Kim, Mowgli, Kipling, davanti alla sofferenza della non appartenenza l'infanzia si mostra ancora sorprendentemente resistente. Come Mowgli anche Kipling verrà adottato dagli animali e sarà nella natura, nel mondo della creatività e degli istinti che troverà quella comprensione e quell'affetto

⁵⁹¹ Cfr. K. Amis, *Kipling*, Leonardo Editore, Milano, 1990.

necessario per vivere. A questo punto, si domanda il critico Fatica, a chi appartiene Mowgli, o il lettore si potrebbe anche domandare “di chi è realmente figlio Rudyard Kipling”?⁵⁹².

Grazie al sostegno della letteratura per l'infanzia lo scrittore angloindiano si racconta, racconta della sua infanzia a Southsea consegnata all'età di sei anni nelle mani di due estranei, zio Harry e zia Rosa, degli schiaffi ricevuti e del sentimento di rabbia e di solitudine che lo accompagnarono per tutta la durata del periodo inglese. Come visto nelle pagine precedenti, nella grande narrativa per bambini c'è sempre *something of me*⁵⁹³, nei romanzi di finzione, citando il romanzo più dichiaratamente autobiografico di Kipling, c'è sempre qualcosa che riporta all'autore e alla sua personale infanzia. Lo spirito di avventura e il desiderio di viaggiare che questo scrittore attribuisce ai personaggi proviene da quel fanciullino interiore che, con resistenza e determinazione, continua a restare sveglio nell'animo di un adulto dotato di uno straordinario talento e di una speciale intelligenza. Sempre in allerta, attento a scrutare ciò che lo circonda, gli uomini e il vivere sociale, Kipling, come Twain, ha problemi con il sonno, non riesce a lasciarsi andare all'oscurità della notte, Kipling, come i bambini, non riuscirà mai ad accettare che possa essere un'umanità sempre più buia e desolante a dominare il mondo.

D'accordo con il pensiero di Faeti, Oliver Twist, Kim, Mowgli e gli altri bambini dei libri di Dickens e di Kipling anche se scritti più di un secolo fa si rivelano ancora di grande attualità. Numerosi sono i bambini dell'epoca contemporanea che, sparsi per il mondo, sono soli o circondati da adulti che non sanno comprenderli, soffrono il freddo e la fame, sono denigrati, calpestati, deprivati di umana dignità⁵⁹⁴. Si pensi ad esempio ad Anna Frank⁵⁹⁵ e a quel filone di diari, di romanzi autobiografici del Novecento – come quelli, per citarne alcuni tra i più significativi, di Uri Orlev, di Primo Levi, come *Un sacchetto di biglie* di Joseph Joffo, *Quando Hitler rubò il coniglio rosa* di Judith Kerr o come la storia della scrittrice italiana Donatella Ziliotto *Un chilo di piume, un chilo di piombo*⁵⁹⁶ – di albi illustrati che narrano storie di bambini e di bambine vittime della follia dei nazisti in cui la morte li attende al di là della porta di casa. Eppure anche qui ciò che maggiormente colpisce il lettore è vedere come il bambino – orfano, rifugiato, inevitabilmente

⁵⁹² O. Fatica, “Introduzione”, in *Ivi*, p. XV.

⁵⁹³ Crf. R. Kipling, *Qualcosa di me*, Barbès Editore, Firenze, 2009.

⁵⁹⁴ A. Faeti, “È ancora molto attuale, purtroppo”, in C. Dickens, *Oliver Twist*, cit.

⁵⁹⁵ Crf. A. Frank, *Il diario di Anna Frank*, Mondadori, Milano, 1969.

⁵⁹⁶ Uri Orlev, scrittore per l'infanzia di origini israeliane, a partire dalla sua personale storia di bambino rifugiato nel ghetto di Varsavia assieme alla madre e alla sorella per tentare difendersi dall'attacco dei nazisti. Tra i suoi romanzi si ricorda *L'isola in Via degli Uccelli* (Salani, Milano, 1998), *Corri ragazzo, corri* (Salani, Milano, 2003). Se si intende approfondire il legame tra Seconda Guerra Mondiale, letteratura per l'infanzia ed autobiografia si leggano inoltre i libri di Primo Levi, in particolare *Se questo è un uomo*, scritto nel 1947 (Einaudi, Torino, 2005), *Un sacchetto di biglie* di J. Joffo (Bur, Milano, 2005), *Quando Hitler rubò il coniglio rosa* scritto da J. Kerr – il cui titolo non è che un richiamo simbolico a quella rosea spensieratezza che il nazismo ha sottratto all'infanzia (Bur, Milano, 2009) – o il racconto di D. Ziliotto *Un chilo di piume, un chilo di piombo* (Lapis, Roma, 1992) nel quale l'autrice narra della sua infanzia triestina al tempo del conflitto.

destinato a morire – riesca ancora a resistere e sappia trasformare l'inquietudine che deriva dalla consapevolezza della finitudine in una nuova possibilità esistenziale della quale opere letterarie di straordinaria qualità quali i classici per l'infanzia diventano simbolo.

Anche la figura del migrante, orfano di patria, vagabondo ed errante per le strade del mondo proprio come quel bambino che è rimasto orfano di padre – e nella narrazione contemporanea per l'infanzia che si colloca a metà tra l'autobiografico e la finzione vi sono alcuni tra i più emblematici esempi – oltrepassa le barriere geografiche per andare in cerca di un luogo che possa ospitarlo ed offrirgli una nuova possibilità di vita. Nel racconto sotto forma di diario dal titolo fortemente simbolico *Le parole che non ho detto*, la scrittrice Azar Nafisi prova a riscattare un passato trascorso all'insegna del silenzio e della doppia invisibilità in quanto creatura piccola ed oltretutto di genere femminile⁵⁹⁷. Per l'autrice iraniana sono tanti i non-detti accumulati negli anni, troppa la sofferenza che è stata relegata in un angolo con la speranza che con lo scorrere del tempo potesse passare. Attraverso quella realtà “altra” che la narrazione, nello specifico quella per l'infanzia, sa creare Azar Nafisi riesce a costruire una dimensione parallela dove poter finalmente esprimere turbamento, solitudine, quel fondamentale quanto universale bisogno di appartenere, di esistere. Chiusa in un mondo che le nega autonomia e libertà, narrando della propria infanzia negata la scrittrice contemporanea, proprio come i “classici” autori della letteratura per l'infanzia, parla per voce di altri bambini che, come lei, conservano nella propria interiorità un uguale vissuto di orfanità e di abbandono.

Altra scrittrice ed ancor prima donna coraggiosa – che un po' ricorda Pippi Calzelunghe e la stessa Astrid Lindgren, socialmente impegnata a favore dei diritti delle donne e contro le diverse forme sociali di ingiustizia – è Malala Yousafzai, vincitrice del premio Nobel per la pace nel 2014⁵⁹⁸. Al confine tra romanzo per l'infanzia e narrazione autobiografica, tra identità passata e nuove prospettive esistenziali, Malala racconta della sua condizione interiore di orfanità propria di una scrittrice che sin da piccola, come Azar Nafisi, come Igiaba Scego o come lo stesso Rudyard Kipling, si sente smarrita poiché “diversa”, divisa tra due mondi tra loro distanti. Ma l'infanzia, orfana sin da quando ha inizio la storia, dopo lunghissimi anni di sofferenza ha imparato che *la mia casa è dove sono*⁵⁹⁹, sentendosi a casa in quel luogo – come, appunto, i romanzi per bambini – in cui viene accolta per ciò che è, indefinita, creatura liminare il cui sguardo si affaccia sulle infinite possibilità dell'esistenza.

⁵⁹⁷ Crf. A. Nafisi, *Le parole che non ho detto*, Adelphi, Milano, 2006. Inoltre Azar Nafisi è autrice di *Leggere Lolita a Teheran*, Adelphi, Milano, 2003.

⁵⁹⁸ Crf. Malala Yousafzai, *Io sono Malala*, Garzanti, Milano, 2013.

⁵⁹⁹ Crf. I. Scego, *La mia casa è dove sono*, Loescher, Torino, 2012.

Per non concludere.

Lo scrittore e il bambino: un legame per la vita. L'eterna "inattualità" dei classici per l'infanzia

A chi ci si riferisce, quindi, quando si parla di "orfano"? Orfano è quel bambino che è rimasto senza genitori, orfano è il migrante costretto a lasciare la propria terra natia per andare in cerca di una realtà migliore, orfana è l'infanzia, età del mai mai e del non ancora. Estraneo in un mondo al quale sente di non appartenere poiché cinico, distratto, che non va all'essenza delle cose, è lo scrittore di libri per bambini, puer aeternus. Adulto dal cuore speciale capace di sintonizzarsi con l'infanzia e con la sua intrinseca diversità, ben più complessa e misteriosa rispetto all'età adulta, colui che narra storie per bambini lo fa mettendosi in ascolto profondo del proprio fanciullino interiore. "Grande" in possesso di uno spirito d'infanzia l'autori di straordinari capolavori della letteratura per l'infanzia è anche lui "diverso", proveniente da un "altrove" lontano, da quel luogo fatto di ricordi, di emozioni, di odori, propri della sua personale infanzia. Scrivendo storie di finzione questo adulto diviene alleato favorito del bambino. Entrambi soggetti di soglia, a metà tra realtà ed immaginazione, tra vita e racconto, lo scrittore e il bambino finiscono spesso col coincidere.

Grazie alla letteratura per l'infanzia la questione che Malot si pone a proposito di Remi (... *che farne di quel bambino?*⁶⁰⁰) e a proposito dell'infanzia in quanto condizione esistenziale "orfana" trova finalmente risposta: l'autore, adulto con un passato da "senza famiglia", scrivendo romanzi per bambini si riconcilia con la propria infanzia, offrendole una seconda possibilità. Lo sguardo dell'adulto scrittore ha la stessa profondità dello sguardo del bambino, entrambe persone così intuitive, acute, poetiche. In possesso di un lungo vissuto di incompiutezza e di solitudine sia l'autore di libri per bambini che il bambino attraverso la narrazione, che sia il raccontare o che sia il leggere storie, voltano le spalle al passato dirigendosi in direzione di progettualità. Figli di un mondo inospitale che nel corso dei secoli non finisce di comportarsi in modo miseramente disumano, l'infanzia – quella reale o quella che abita l'interiorità lieve e delicata di chi scrive – nella dimensione utopica del racconto si sente a "casa".

Tra le pagine del romanzo lo scrittore e il bambino trovano quella sicurezza faticosamente e talvolta inutilmente ricercata nel mondo reale, nel territorio incerto dell'"altrove" abitano mostri e paure, sogni e speranze, compagni di avventura del percorso esistenziale dell'infanzia. In modo

⁶⁰⁰ Crf. H. Malot, *Senza famiglia* (1878), Bur, Milano, 2014, p. 25. In questo racconto l'autore narra la storia di un trovatello che, dato in affidamento a una balia ed in seguito messo nelle mani di Vitalis, non capisce subito di essere orfano, tantomeno quelle che possono essere le conseguenze di un'esistenza condotta "senza famiglia".

simile a ciò che accade scrivendo una vera e propria autobiografia, anche chi scrive racconti per bambini dietro l'espedito della finzione e attraverso l'uso della metafora narra di sé e dei primi momenti della vita. Durante il processo formativo della scrittura il soggetto incontra se stesso e si riappropria di quell'infanzia perduta, sospesa, alle volte nemmeno mai vissuta poiché sin dal primo istante adultizzata, affamata, povera, negata, annullata. Raccontando storie per bambini l'adulto dall'anima del puer viene in contatto con quelle parti più autentiche che spesso, e sulla base di motivazioni differenti ma anche simili, durante il periodo dell'infanzia si è trovato ad abbandonare: si pensi alla vita e alle opere (e agli intrecci tra le due componenti) di Andersen, di Barrie, di Saint-Exupéry, di Dahl, di Collodi, di Twain, di Lindgren, di Dickens, di Kipling e di altri autori dall'intramontabile ed ormai classica potenzialità narrativa. L'infanzia perduta, orfana, silenziosa, fastidiosa, difficile, nelle pagine più alte della letteratura che ha lei come destinatario preferito, trova il modo per viverci, dice Bernardi⁶⁰¹.

Attraverso il narrare sapienti, filosofiche, alte, storie di finzione dal valore universale e sempre attuale – processo istintivo che, sia in termini storici che ontogenetici, nasce come forma orale per poi evolversi a modalità scritta che permane nel tempo – lo scrittore di libri per bambini crea un legame “per la vita”, attraverso la vita e che dura una vita intera, con il bambino. A partire dalla propria esistenza, nello specifico dalla propria infanzia, l'autore di romanzi per bambini – tramite quella che Demetrio chiama *taciturna temperanza*⁶⁰² – instaura con il lettore e con il fanciullino un rapporto segreto e silenzioso dalla durata eterna e dal profondissimo significato curativo. Grazie al potere formativo e conoscitivo del libro l'infanzia trova dimora. Dopo un pesante passato di “orfanezza” nel territorio dell’“altrove” l'infanzia si sente protetta, lo scrittore della letteratura per bambini l'accompagna lungo il percorso esistenziale offrendole inaudite possibilità.

Ciò che trasforma un libro per bambini in un “classico” capace di segnare le pagine della storia consiste proprio nel suo saper suggerire al lettore, al di là del tempo e del luogo in cui il romanzo viene letto, domande di portata universale sul senso dell'esistere. I “classici” scrittori della letteratura per l'infanzia, in sintonia tra loro per via della stessa segreta presenza interiore del fanciullino, si porgono nei confronti del bambino come in pochi adulti sono in grado di fare. Il loro essere profondamente “puer aeterni” li induce a sentire la vita come farebbe l'infanzia. Questi scrittori, guidati da quella exupériana ricerca dell'essenzialità, anche loro, come i bambini, creature del mai mai e del non ancora, narrando storie di finzione si mettono in viaggio in cerca di sé stessi. Ma come in ogni avventura anche nel caso della narrazione, che sia o meno dichiaratamente

⁶⁰¹ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, cit., p. 188.

⁶⁰² D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, La Nuova Italia, Firenze, 2000, p. 41.

autobiografica, non si può sapere prima quello che si troverà alla fine del percorso. Agli scrittori dei libri per bambini rimarrà per sempre il dubbio di quella che sarebbe potuta essere la loro esistenza se non avessero vissuto quella specifica infanzia, se non avessero fatto certe esperienze.

Gli autori di libri per bambini per narrarsi, per narrare della propria infanzia fatta di timori e di utopie, a differenza di chi scrive per adulti, ha maggiormente bisogno di prendere le distanze, per questo inventa storie che ad una lettura veloce potrebbero sembrare unicamente di finzione. Dietro la metafora questi scrittori, più di altri, raccontano la verità riguardo a loro stessi e al mondo, per cui la vita sconfinava nell'immaginazione, e viceversa, attraverso continui rimandi e sovrapposizioni. Incerti, sulla soglia, precari dall'inizio alla fine dei loro giorni questi adulti eternamente bambini, non sono mai riusciti a sapere che la loro storia di vita, che le loro storie hanno fatto storia e continueranno a farla in quanto intramontabili opere dell'"altrove", classici senza tempo con i quali il lettore (che sia il bambino o che sia l'adulto scrittore che leggendo il racconto si ritrova) instaura un rapporto da qui all'eternità, da qui verso un "possibile" progettuale in cui domandarsi, con bertiniano spirito dubitativo, "Chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo?". Così l'infanzia si mostra nella sua più profonda autenticità offrendosi, in quanto età di soglia, del non essere ancora ma anche del divenire, come *sconfinata opportunità*⁶⁰³, direbbe lo storico dell'educazione Richter, per se stessa, per lo scrittore, per il lettore, per l'umanità.

⁶⁰³ D. Richter, "Alla ricerca del tempo perduto", in *Il bambino estraneo*, cit., p. 262.

Bibliografia

Saggi di critica

- A.A. V.V., *Il vertice e l'abisso: la simbologia dell'ascesa e della discesa*, Red Edizioni, Como, 1994;
- A.A. V.V., *Il libro della cura di sé degli altri del mondo*, Rosenberg&Sellier, Torino, 1999;
- Agamben, G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 2001;
- Agostino, *Le confessioni* (397-400), Einaudi, Torino, 1966;
- Aleandri, G., *Scritture adulte. L'autobiografia come ricerca e costruzione del sé*: Armando Editore, Roma, 2012;
- Amis, K., *Kipling*, Leonardo Editore, Milano, 1989;
- Andersen, L., *Autobiography*, Routledge, London, 2001;
- Antoniazzi, A., Gasparini, A., *Nella stanza dei bambini. Tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Clueb, Bologna, 2009;
- Avalle, U., Cassola, E., Maranzano, M., *Cultura pedagogica. La storia*, Paravia, Mondadori, Milano, 2000;
- Banfi, A., *Principi di una teoria della ragione*, Editori Riuniti, Roma, 1967;
- Battistini, A., *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990;
- Bauman, Z., *In search of politics*, Polity Press, Oxford, 1999, trad. it., *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2000;
- Bauman, Z., *Intervista sull'identità*, GLF Editori Laterza, Roma, 2003;
- Bauman, Z., *Liquid love. On the fragility of human bonds*, Polity Press, Oxford, 2003, trad. it., *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, Roma-Bari, 2004;
- Bauman, Z., *Liquid life*, Polity Press, Cambridge, 2005, trad. it. *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2006;
- Bauman, Z., (trad. it.) *Conversazioni sull'educazione*, Erikson, Trento, 2012;
- Bauman, Z., *Il demone della paura*, Laterza, Roma-Bari, 2014;
- Barsotti, S., *Bambine nel bosco. Cappuccetto e il lupo tra passato e presente*, ETS, Pisa, 2016;
- Becchi, E., Ferrari, M., Scibilia, G., *Autobiografie d'infanzia tra letteratura e film*, Angeli, Milano, 1990;
- Becchi, E., Julia, D., *Storia dell'infanzia*, Laterza, Roma, 1996;
- Becchi, E., Semeraro, A. (a cura di), *Archivi d'infanzia. Per una storiografia della prima età*, La Nuova Italia-Rcs Libri, Milano, 2001;
- Beck, U., *Riskante Freiheiten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994, trad. it., *I rischi della libertà. L'individuo nell'epoca della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2000;
- Benjamin, W., *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile* (1936), Emme Edizioni, Milano, 1981;

Benjamin, W., *Das Passagenwerk* (1982), trad. it., IX. «I passages» di Parigi, Einaudi, Torino, 2000;

Benjamin, W., *Angelus Novus* (1955), Einaudi, Torino, 1976;

Benjamin, W., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* in «Orient und Occident», (1936), trad. it., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2011;

Benjamin, W., *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano, 2012;

Bernardi, M., *Infanzia e metafore letterarie. Orfananza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bononia University Press, Bologna, 2009;

Bernardi, M., *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2005;

Bernardi, M., *Infanzia e fiaba: l'importanza del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bononia University Press, Bologna, 2007;

Bernardi, M., *Il raccontare, le storie e l'invisibile della cura*, in M. Contini (a cura di), *La cura in educazione. Tra famiglie e servizi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 187-202;

Bernardi, M., *Infanzia e metafore letterarie: orfananza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bononia University Press, Bologna, 2009;

Bernardi, M., *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, Franco Angeli, Milano, 2016;

Berni, B. (a cura di), *Hans Christian Andersen. Mit Livs Eventyr*, Reitzel, Copenhagen, 1855, trad. it., *Hans Christian Andersen. La fiaba della mia vita*, Donzelli, Milano, 2015;

Bertin, G.M., *Etica e pedagogia dell'impegno*, Carlo Marzorati Editore, Milano, 1953;

Bertin, G.M., *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo nella pedagogia*, Ave, Milano, 1955;

Bertin, G.M., *L'idea pedagogica e il principio di ragione in A. Banfi*, Armando, Roma, 1961;

Bertin, G.M., *Educazione alla socialità*, Armando Editore, Roma, 1962;

Bertin, G.M., *Educazione alla ragione. Lezioni di pedagogia generale*, Armando Editore, Roma, 1968, 1995⁶;

Bertin, G.M., *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Armando Editore, Roma, 1971;

Bertin, G.M., *L'ideale estetico*, La Nuova Italia, Firenze, 1974;

Bertin, G.M., *Nietzsche. L'inattuale idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977;

Bertin, G.M., *Disordine esistenziale. Tragico e comico. Violenza ed Eros*, Cappelli, Bologna, 1981;

Bertin, G.M., *Progresso sociale o trasformazione esistenziale. Alternativa pedagogica*, Liguori, Napoli, 1982;

Bertin, G.M., Contini, M., *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando Editore, Roma, 1983;

Bertin, G.M., Contini, M. G., *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando Editore, Roma, 2004;

Bertolino, P., Miari, E., Zucchini, G., *Nel giardino segreto. Nascondersi, perdersi, ritrovarsi. Itinerari nella tana dei giovani lettori*, Equilibri, Modena, 2010;

- Bertolini, P., Caronia, L., *Ragazzi difficili. Pedagogia interpretativa e linee di intervento*, La Nuova Italia, Firenze, 1993;
- Bertolini, P., *L'esistere pedagogico. Ragioni e limiti di una pedagogia fenomenologicamente fondata*, La Nuova Italia, Scandicci, 2002;
- Bertolini, P., *Ad armi pari: la pedagogia a confronto con le altre scienze sociali*, Utet, Torino, 2005;
- Beseghi, E. (a cura di), *Nel giardino di Gaia*, Milano, Mondadori, 1994;
- Beseghi, E., *L'isola misteriosa. Specchi della diversità*, Mondadori, Milano, 1997;
- Beseghi, E., Laneve, C. (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo il "Piccolo Principe"*, Laterza, Roma-Bari, 2001;
- Beseghi, E. (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2003, 2007⁹;
- Beseghi, E., Grilli, G. (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011;
- Bettelheim, B., *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976, trad. it., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano, 1977, 2005⁹;
- Bichi, L., Trisciuzzi, L., Zappaterra, T., *Tenersi per mano. Disabilità e formazione del sé nell'autobiografia*; Firenze University Press, Firenze, 2006;
- Biffi, E. (a cura di), *Scrivere altrimenti. Luoghi e spazi della creatività narrativa*, Stripes, Rho, 2010;
- Biffi, G., *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a 'Le avventure di Pinocchio'*, Jaca Book, Milano, 1978;
- Birkin, A., *J.M. Barrie & The Lost Boy*, Constable, London, 1979;
- Blanchot, M., *L'espace littéraire*; Editions Gallimard, Paris, 1955, trad. it., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967;
- Blanchot, M., *Le livre à venir*, Librairie Gallimard, Paris, 1959, trad. it., *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969;
- Bodei, R., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano, 2002;
- Bodei, R., *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2014;
- Bleza Picherle S., *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita e Pensiero, Milano, 2007;
- Bleza Picherle, S., *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Pensa Multimedia Editore, Lecce, 2016;
- Boffo, V. (a cura di), *La cura in pedagogia. Linee di lettura*, Clueb, Bologna, 2006;
- Borruso, F., Cantatore, L., Covato, C., *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*; Guerini Scientifica, Milano, 2014;
- Bosi, A. (a cura di), *Identità e narrazione: scritti sull'espressione del sé*, Unicopli, Milano, 2003;
- Bottani, L., *Identità e narrazione del sé*, Franco Angeli, Milano, 2011;

Bruner, J. S., *In search of Mind. Essays in Autobiography* (1983), trad. it., *Autobiografia. Alla ricerca della mente*, Armando, Roma, 1984;

Bruner, J. S., *Acts of Meaning*, Harvard University Press, London, 1990, trad. it., *La ricerca del significato: per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992;

Bruno, A. (a cura di), *Il problema del soggetto nella cultura contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1989;

Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Einaudi, Torino, 1988;

Cambi, F. (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Edizioni ETS, Pisa, 1999, 2005²;

Cambi, F., Rossi, G., *Paesaggi nella fiaba: luoghi, scenari, percorsi*, Armando Editore, Roma, 2006;

Cambi, F., *Intercultura. Fondamenti pedagogici*, Carocci, Roma, 2001;

Cambi, F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2002;

Cambi, F., *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi*, Le Monnier, Firenze, 2002;

Cambi, F., *Incontro e dialogo. Prospettive della pedagogia interculturale*, Carocci, Roma, 2006;

Cambi, F., *La cura di sé come processo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2010;

Camus, A., *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942, trad. it., *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 2003;

Capello, C., *Il Sé è l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001;

Caramore, G., *Come un bambino. Saggio sulla vita piccola*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2013;

Casella, M., *Le voci segrete. Itinerari di iniziazione al femminile*, Mondadori, Milano, 2006;

Cassini, M. T., Castellari, A., *La pratica letteraria. Interrogarsi attraverso la lettura su se stessi e il mondo*, Apogeo, Milano, 2007;

Castiglioni, M., *Fenomenologia e scrittura di sé*, Guerini, Milano, 2008;

Castiglioni, M. (a cura di), *L'educazione degli adulti tra crisi e ricerca di senso*, Edizioni Unicopli, Milano, 2011;

Cavarero, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997;

Chambers, A., *Siamo quello che leggiamo. Crescere tra lettura e letteratura*, Equilibri, Modena, 2011, 2016²;

Chambers, A., *Tell me. Childre, Reading and Talk. The Reading Environment. How Adults Help Children Enjoy Books*, Thible Press, Woodchester, 2011, trad. it., *Il lettore infinito. Educare alla lettura tra ragioni ed emozioni*, Equilibri, Modena, 2015;

Chatman, S., *Storie e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Pratiche, Parma, 1981;

Chiodi, P., *L'esistenzialismo. Una antologia dagli scritti di Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel, Sartre; Abbagnano*, Loescher Editore, Torino, 1968;

Cobb, E., *The Ecology of Imagination in Childhood*, Columbia University Press, New York, 1977, trad. it., *Il genio dell'infanzia*, Emme, Milano, 1982;

Coe, R. N., *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Expression of Childhood*, Yale University Press, New Haven-London, 1984;

Coggi, C., Ricchiardi, P., *Progettare la ricerca empirica in educazione*, Carocci, Roma, 2005;

Contini, M., *Comunicazione e educazione*, La Nuova Italia, Bologna, 1988;

Contini, M., *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, 2004²;

Contini, M., *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993;

Contini, M., Genovese, A., *Impegno e conflitto. Saggi di pedagogia problematicista*, La Nuova Italia, Firenze, 1997;

Contini, M. (a cura di), *Il gruppo educativo. Luogo di scontri e di apprendimenti*, Carocci, Roma, 2000;

Contini, M., *La comunicazione intersoggettiva fra solitudini e globalizzazione*, La Nuova Italia, Firenze, 2002;

Contini M., M. Fabbri, P. Manuzzi, *Non di solo cervello. Educare alle connessioni corpo-mente-significati-contesti*, Raffaello Cortina, Milano, 2006;

Contini, M., Manini, M. (a cura di), *La cura in educazione. Tra famiglie e servizi*, Carocci, Roma, 2007;

Contini, M., *Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, CLUEB, Bologna, 2009;

Contini, M. (a cura di), *Tra impegno e utopia. Ricordando Giovanni M. Bertin*, Clueb, Bologna, 2005;

Contini, M. (a cura di), *Molte infanzie molte famiglie: interpretare i contesti in pedagogia*, Carocci, Roma, 2010;

Contini M (a cura di), *Dis-alleanze nei contesti educativi*, Carocci, Roma, 2012;

Contini, M., Fabbri, M. (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, ETS, Pisa, 2014;

Corsi, M., Ulivieri, S. (a cura di), *Progetto generazioni. Bambini e anziani: due generazioni della vita a confronto*, ETS, Pisa, 2012;

Covato, C. (a cura di), *Metamorfosi delle identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini Scientifica, Milano, 2006;

Crocetti, G., *Il girasole e l'ombra. Intimità e solitudine del bambino nella cultura del clamore*, Pendagrone, Bologna, 2004;

De Baecque A., S. Toubiana, *Francois Truffaut*, Editions Gallimard, Paris, 1996, trad. it., *Francois Truffaut. La biografia*, Lindau, Torino, 2003;

Dedalo, B., *Historia de la infancia*, Editorial Aries, 1998, trad. it., *Storia dell'infanzia*, Edizioni Dedalo, 2002;

Dedola, R., *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano, 2002;

Demetrio, D., *Micropedagogia. La ricerca qualitativa in educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1992;

Demetrio, *L'educazione nella vita adulta. Per una teoria fenomenologica dei vissuti e delle origini*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995;

Demetrio, D. (a cura di), *Per una didattica dell'intelligenza. Il metodo autobiografico nello sviluppo cognitivo*, FrancoAngeli, Milano, 1995;

Demetrio, D., *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996;

Demetrio, D., *Elogio dell'immaturità. Poetica dell'età irraggiungibile*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998;

Demetrio, D., *Pedagogia della memoria: per se stessi con gli altri*, Meltemi "Cura di sé", Roma, 1998;

Demetrio, D., *Il gioco della vita. Kit autobiografico. Trenta proposte per il piacere di raccontarsi*, Guerini Editore, Milano, 1999;

Demetrio, D., *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, La Nuova Italia, Firenze, 2000;

Demetrio, D., Alberici, A., *Istituzione di educazione degli adulti. Vol. 1: Il metodo autobiografico*, Guerini Scientifica, Milano, 2002;

Demetrio, D., *Per una didattica dell'intelligenza: il metodo autobiografico nello sviluppo cognitivo*, FrancoAngeli, Milano, 1995;

Demetrio, D., *Agenda interculturale. Quotidianità e immigrazione a scuola: idee per chi inizia*, Meltemi, Roma, 1997;

Demetrio, D., *Il gioco della vita: kit autobiografico. Trenta proposte per il piacere di raccontarsi*, Guerini e Associati, Milano, 1997;

Demetrio, D., *Prefazione. Ritrovare il senso della narrazione*, in D. Demetrio (a cura di), *L'educatore auto(bio)grafo: il metodo delle storie di vita nelle relazioni d'aiuto*, Unicopli, Milano, 1999;

Demetrio, D., *Protetti dalle nostre parole. La narrazione come cura interiore*, in D. Demetrio, E. Donini, B. Mapelli, S. Natoli, M. Piazza, A. Segre (a cura di), *Il libro della cura di sé degli altri del mondo*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1999;

Demetrio, D., *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano, 2000;

Demetrio, D., *Lo sguardo etnopedagogico*, in D. Demetrio, G. Favaro (a cura di), *Didattica interculturale. Nuovi sguardi, competenze, percorsi*, FrancoAngeli, Milano, 2001;

Demetrio, D., *Album di famiglia. Scrivere i ricordi di casa*, Meltemi, Roma, 2002;

Demetrio, D., *Autoanalisi per non pazienti. Inquietudine e scrittura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 2003;

Demetrio, D., *Ricordare a scuola. Fare memoria e didattica autobiografica*, Laterza, Roma, 2003;

Demetrio, D., *Scritture erranti. L'autobiografia come viaggio del sé nel mondo. Intervista a cura di Andrea Ciantar*, Raffaello Cortina, Milano, EdUP, 2003;

Demetrio, D., *Intercultura e autobiografia*, in G. Favaro, L. Luatti (a cura di), *L'interculturalità dalla A alla Z*, FrancoAngeli, Milano, 2004;

Demetrio, D., *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Raffaello Cortina, Milano, 2005;

Demetrio, D., *La vita schiva. Il sentimento e la virtù della timidezza*, Raffaello Cortina, Milano, 2007;

Demetrio, D., *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Raffaello Cortina, Milano, 2009;

Demetrio, D., *L'educazione non è finita. Idee per difenderla*, Raffaello Cortina, Milano, 2009;

Demetrio, D., *Perché amiamo scrivere. Filosofia e miti di una passione*, Raffaello Cortina, Milano, 2011;

Demetrio, D., *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Mimesis, Milano, 2012;

Demetrio, D., *I sensi del silenzio. Quando la scrittura si fa dimora*, Mimesis, Milano, 2012;

Demetrio, D., *La religiosità della terra. Una fede civile per la cura del mondo*, Raffaello Cortina, Milano, 2013;

Demozzi, S., *La struttura che connette. Gregory Bateson in educazione*, ETS, Pisa, 2011;

Demozzi, S., *L'infanzia "inattuale". Perché i bambini e le bambine hanno diritto al rispetto*, Junior, Bologna, 2016;

De Rossi, M., *Processi formativi e narrazione. Identità e progettualità del Sé rileggendo un'autrice del passato: Louisa May Alcott*, Clup, Padova, 2003;

D'Amelio, R., *La lettura come esperienza*, Adriatica Editrice, Bari, 1980;

D'Intino, F., *L'autobiografia moderna. Teorie, forme, problemi*, Bulzoni, Roma, 1998;

Di Vita, A.M., Granatella, V. (a cura di), *Patchwork narrativi. Modelli ed esperienze tra identità e dialogo*, Unicopli, Milano, 2006;

Drewermann, E., *Das Eigentliche ist unsichtbar. Der Kleine Prinz tiefenpsychologisch gedeutet*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1984, trad. it., *L'essenziale è invisibile. Una interpretazione psicoanalitica del Piccolo Principe*, Queriniana, Brescia, 1993;

Dunbar, J., *J. M. Barrie. The Man Behind the Image*, Collins Clear-Type Press, London, 1970;

Elster, J., *The multiple Self*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, trad. it., *L'io multiplo*, Feltrinelli, Milano, 1991;

Fabbri, M., *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono o che conducono lontano*, Clueb, Bologna, 2003;

Fabbri, M., *Il transfert, il dono, la cura. Giochi di proiezione nell'esperienza educativa*, Franco Angeli, Milano, 2012;

Fadda, R., *Crisi del soggetto e formazione come cura di sé*, in E. Colicchi (a cura di), *Il soggetto nella pedagogia contemporanea: una questione, un compito*, Carocci, Roma, 2008;

Fadda, R., *Promessi a una forma. Vita, esistenza, tempo e cura: lo sfondo ontologico dell'educazione*, FrancoAngeli, Milano, 2016;

Faeti, A., Frabboni, F., *Il lettore ostinato. Libri, biblioteche, scuole, mass-media*, La Nuova Italia, Firenze, 1983;

- Faeti, A., *I tesori e le isole. Infanzia, immaginario, libri e altri media*, La Nuova Italia, Firenze, 1986;
- Faeti, A., *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano, 1995;
- Faeti, A., *Segni e sogni* (a cura di G. Grilli), Il Ponte Vecchio, Cesena, 1998;
- Faeti, A., *Le figure del mito* (prefazione di G. Grilli), Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001;
- Faeti, A., *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BUR Ragazzi, Milano, 2010;
- Farello, P. Bianchi, F., *Laboratorio dell'autobiografia: ricordi e progetto di sé*, Erikson, Trento, 2001;
- Favaro, G., Luatti, L. (a cura di), *L'intercultura dalla A alla Z*, FrancoAngeli, Milano, 2004;
- Favaro, G., *Nero su bianco. Scrivere in un'altra lingua*, in M. Traversi, M. Ognisanti (a cura di), *Letterature migranti e identità urbane. I centri interculturali e la promozione di spazi pubblici di espressione, narrazione e ricomposizione identitaria*, FrancoAngeli, Milano, 2008;
- Ferrari, S., *Lo specchio dell'Io: autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari, 2002;
- Ferrari, S., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma, 2003;
- Filograsso, I., *Polisemia della fiaba*, Anicia, Roma, 2005;
- Formenti, L., *La formazioni autobiografica: confronti tra modelli e riflessioni, tra teoria e prassi*, Guerini & Associati, Milano, 1998;
- Formenti, L. (a cura di), *Attraversare la cura: relazioni, contesti e pratiche della scrittura di sé*, Erikson, Trento, 2009;
- Fornari, S., *Essere o fare famiglia. La famiglia come istituzione sociale plurale*, UTET, Novara, 2009;
- Foucault, M., *Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984, trad. it., *La cura di sé*, Feltrinelli, Milano, 1985;
- Fresán, R., *Jardines de Kensington* (2003), trad. it., *I giardini di Kensington*, Mondadori, Milano, 2006;
- Freud, S., *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, S. Fisher Verlag, Lipsia-Vienna-Zurigo, 1921, trad. it. *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Boringhieri, Torino, 1975;
- Freud, S., *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), trad. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino, 2009;
- Galimberti, U., *Psiche e Techné. L'uomo nell'età della tecnica*, Opere XII, Feltrinelli Editore, Milano, 1999, 2008².
- Galimberti, U., *Vizi capitali e nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano, 2003;
- Galimberti, U., *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Milano, 2007;
- Galimberti, U., *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano, 2009;
- Gamelli, I., *Il prisma autobiografico: riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Unicopli, Milano, 2003;
- Garroni, E., *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma-Bari, 1975;
- Gasparini, G., *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano, 1997;
- Giddens, A., *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990, trad. it., *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna, 1994;

Giusti, M. (a cura di), *Ricerca interculturale e metodo autobiografico. Bambini e adulti immigrati: un progetto molte storie*, La Nuova Italia, Scandicci, 1998;

Giusti, M., *Il desiderio di esistere: pedagogia della narrazione e disabilità*, La Nuova Italia, Firenze, 1999;

Giusti, M., *Il laboratorio narrativo. Una proposta di didattica interculturale*, in G. Favaro, L. Luatti (a cura di), *L'intercultura dalla A alla Z*, FrancoAngeli, Milano, 2004;

Gobbo, F., *Pedagogia interculturale. Il progetto educativo nelle società complesse*, Carocci, Roma, 2000;

Goffman, E., *Stigma. L'identità negata*, Edizione Ombra, Corte, 2003;

Goleman, D., *Emotional Intelligence*, Bantam Books, New York, 1995, trad. it. *Intelligenza emotiva*, Rizzoli, Milano, 1999, 2001⁸;

Gottschall, J., *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Boringhieri, Torino, 2014;

Grilli, G., *In volo, dietro la porta. Mary Poppins e Pamela Lyndon Travers*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2010;

Griswold, J., *Feeling Like a Kid. Childhood and Children's Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006;

Guerra, L. (a cura di), *Pedagogia sotto le due torri*, Clueb, Bologna, 2012;

Heidegger, M., *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft (1924)*, trad. it., *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998;

Heidegger, M., *Sein und Zeit (1927)*, trad. it. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 2005;

Held, J. M., *Roald Dahl. A Little Nonsense Now and Then and Philosophy*, Rowman and Littlefield, Plymouth, 2014;

Hillman, J., *An Essay on Pan (1972)*, trad. it., *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano, 1977;

Hillman, J., *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina, Milano, 1988;

Hillman, J., *Puer aeternus (1964)*, Adelphi, Milano, 1999;

Hodgson, J., *The search for the Self: Childhood in Autobiography and Fiction since 1940*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1993;

Hunt, P., *Children's Literature: An Illustrated History*, Oxford University Press, Oxford, 1995;

Incisa di Camerana, L., *Pinocchio*, il Mulino, Bologna, 2004;

Iori, V., *Spazio vissuto e autobiografie*, in D. Demetrio, A. Alberici (a cura di), *Istituzioni di educazione degli adulti. Il metodo autobiografico [Sezione Terza: Temi monografici]*, Guerini Scientifica, Milano, 2002;

Iori, V., *Nei sentieri dell'esistere. Spazio, tempo, corpo nei processi formativi*, Erickson, Trento, 2006;

James, H., *Un bambino e gli altri*, trad. it., Neri Pozza, Vicenza, 1993;

Jung, C.G., *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Rascher Verlag, Zurigo, 1928, trad. it. *L'io e l'inconscio*, Boringhieri, Torino, 1985;

- Jung, C.G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (1976), Bollati Boringhieri, 1980, volume 9;
- Key, H., *Il secolo dei fanciulli*, Bocca, Torino, 1906;
- Kureishi, H., *Da dove vengono le storie? Riflessioni sulla scrittura*, Bompiani, Milano, 1999;
- Lasch, C., *The minimal Self*, Norton, New York, 1984, trad. it., *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Feltrinelli, Milano, 1987;
- Lawson, V., *Mary Poppins. She wrote. The Life of Pamela Lyndon Travers*, Aurum Press, London, 1999, 2005²;
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975, trad. it., *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986;
- Leone, G., *La memoria autobiografica*, Carocci, Roma, 2001;
- Leonelli, S., *La narrazione autobiografica. Potenzialità e percorsi per la formazione in gruppo*, in M. Contini (a cura di), *Il gruppo educativo. Luogo di scontri e di apprendimenti*, Carocci, Roma, 2000;
- Leonelli, S., *Dal singolare al plurale. Simone de Beauvoire e l'autobiografia al femminile come percorso di formazione*, Clueb, Bologna, 2008;
- Lorenzetti, R., Stame, S. (a cura di), *Narrazione e identità: aspetti cognitivi e interpersonali*, Laterza, Roma-Bari, 2004;
- Lorenzetti, R., *Tempo e spazio nella narrazione autobiografica*, in R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità: aspetti cognitivi e interpersonali*, Laterza, Roma-Bari, 2004;
- Luatti, L., *E noi? Il posto degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Sinnos, Roma, 2010;
- Lurie, A., *Don't Tell the Grown-Ups* (1989), trad. it., *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano, 1993;
- Lurie, A., *Boys and Girls Forever* (2003), trad. it., *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Mondadori, Milano, 2005;
- Macinai, E., *L'infanzia e i suoi diritti. Sentieri storici, scenari globali e emergenze educative*, ETS, Pisa, 2007;
- Maalouf, A., *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998, trad. it., *L'identità*, Bompiani, Milano, 1999;
- Malerba, L., *Pinocchio con gli stivali*, Cooperativa scrittori, Roma, 1977;
- Manganelli, G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1977;
- Marchetti, L. *Il Fanciullo e l'Angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio, Palermo, 1996;
- Marcuse, H., *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Bacon Press, Boston, 1964, trad. it., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1967, 1971¹¹;
- Marone, F., *Narrare la differenza. Generi, saperi e processi formativi*, Unicopli, Milano, 2003;
- Marrone, G., *Storie e generi per la letteratura per l'infanzia*, Armando Editore, Roma, 2002;

- Martin, L.H., Gutman, H., Hutton, P.H.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1988, trad. it., *Tecnologie del sé: un seminario con Micheal Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992;
- Maruzzella, S. (a cura di), *Maria Zambrano. Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, Mimesis, Milano, 2012;
- Montesi, B., *Questo figlio a chi lo do? Figli, minori, istituzioni (1865-1914)*, Franco Angeli, Milano, 2006;
- Morin, E., *L'esprit du temps*, Edition Bernard Grasset, Paris, 1962, trad. it., *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna, 1963;
- Morin, E., *La méthode. I. La nature de la nature*, Edition du Seuil, Paris, 1977, trad. it., *Il metodo. Ordine disordine disorganizzazione*, Feltrinelli, Milano, 1987;
- Morin, E., *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Edition du Seuil, Paris, 1973, trad. it., *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, Feltrinelli, Milano, 2001;
- Morin, E., *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, UNESCO, Paris, 1999, trad. it., *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano, 2001;
- Morin, E., *La Méthode 5. L'Humanité de l'Humanité. Tome 1: L'identité humaine*, Edition du Seuil, 2001, trad. it., *Il metodo. 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano 2002;
- Moroni, I., *Bambini e adulti si raccontano. Formazione e ricerca autobiografica a scuola*, FrancoAngeli, Milano, 2006;
- Mortari, L., *La pratica dell'aver cura*, Mondadori, Milano, 2006;
- Mortari, L., *Aver cura di sé*, Mondadori, Milano, 2009;
- Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Verlag, Berlin, trad. it., *L'uomo senza qualità* (volume 1 e 2), Einaudi, Torino, 1957;
- Natoli, S., *Il saper dimenticare, il dover ricordare*, in I. Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico: riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Unicopli, Milano, 2003;
- Nietzsche, F., *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), trad. it., *Umano, troppo umano*, Adelphi, Milano, 1979;
- Orlando, F., *Infanzia, memoria e storia, da Rousseau ai romantici*, Pacini, Pisa, 2007;
- Pascoli, G., *Il Fanciullino* (a cura di G. Agamben), Feltrinelli, Milano, 1992;
- Pezzini, I., Fabbri, P., *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma, 2002;
- Pietropolli Charmet, G., *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, Einaudi, Torino, 2014;
- Pilling, J., *Autobiography and Imagination. Studies in Self-Scrutiny*, Routledge, London, 1981;
- Pinelli, P., *Elogio della malinconia*, Franco Angeli, Milano, 2008;
- Pironi, T., *Femminismo ed educazione in età giolittiana: conflitti e sfide della modernità*, ETS, Pisa, 2010;

Pizzorusso, A., *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, il Mulino, Bologna, 1986;

Postman, N., *The Disappearance of Childhood*, Delacorte Press, New York, 1982, trad. it., *La scomparsa dell'infanzia. Ecologia delle età della vita*, Armando Editore, Roma, 2005;

Propp, W.J., *Morfologija skazki* (1928), trad. it., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966;

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927), Einaudi, Torino, 2008.

Raimondo, R., *Alle origini delle case di correzione. Indagine storico-educativa sulle pratiche di internamento in Italia e in Inghilterra*, Franco Angeli, Milano, 2016;

Richter, D., *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1987, trad. it., *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*, La Nuova Italia, Firenze, 1992;

P. Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, trad. it., *Tempo e racconto. Volume I*, Jaca Book, Milano, 1986;

P. Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Editions du Seuil, Paris, 1984, trad. it., *Tempo e racconto. Volume II. La configurazione del racconto di finzione*, Jaca Book, Milano, 1987;

Ricoeur, P. (a cura di D. Iannotta), *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, trad. it., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993;

Ricoeur, P., *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1998, trad. it., *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*, il Mulino, Bologna, 2004;

Ricoeur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, trad. it., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003;

Rousseau, J. J., *Les confessions* (1782), trad. it., *Le confessioni*, Einaudi, Torino, 1978;

Rovatti, P.A., Vattimo, G., *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1984;

Santerini, M., *Il racconto dell'altro. Educazione interculturale e letteratura*, Carocci, Roma, 2008;

Sarsini, D. (a cura di), *Percorsi dell'autobiografia tra memoria e formazione*, Unicopli, Milano, 2005;

Sartre, J. P., *Situations I, II, III, IV*, Editions Gallimard, Paris, 1947, trad. it., *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano, 2009;

Sartre, J. P., *Les mots*, Editions Gallimard, Paris, 1964, trad. it., *Le parole*, Il Saggiatore, Mondadori, Milano, 1968;

Sarte, J. P., *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris, 1963, trad. it., *L'esistenzialismo è un umanismo*, Murcia, Milano, 2010;

Savinio, A., *Tragedia dell'infanzia* (1937), Adelphi, Milano, 2001;

Scaparro, F., *Volere la luna. La crescita attraverso l'avventura*, Unicopli, Milano, 1984;

- Scaraffia, G., *Infanzia*, Sellerio Editore, Palermo, 1987;
- Schérer, R., Hocquenghem, G., *Co-ire. Album systématique de l'enfance*, Recherches, Paris, 1976, trad. it., *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia*, Feltrinelli, Milano, 1979;
- Schiff, S., *Saint-Exupéry, A Biography*, Alfred A. Knopf, New York, 1994, trad. it., *Antoine de Saint-Exupéry. Biografia*, Bompiani, Milano, 1994;
- Sennett, R., *The Corrosion of Character. The personal Consequences of Work in the New Capitalism*, W.W. Norton&Company, New York-London, trad. it., *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano, 2001;
- Sirignano, F. M., *La formazione interculturale fra teoria, storia e autobiografia*. ETS, Pisa, 2002;
- Smorti, A., *Il pensiero narrativo: costruzione di storie e sviluppo della conoscenza sociale*, Giunti, Firenze, 1994;
- Smorti, A., *Il sé come testo: costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze, 1997;
- Soldati, M.G., Crescini, G. (a cura di), *Quando l'Altrove è qui: costruire spazi di mediazione culturale ed etnoanalitica*, FrancoAngeli, Milano, 2006;
- Stame, S., *Narrazione e memoria*, in R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità: aspetti cognitivi e interpersonali*, Laterza, Roma-Bari, 2004;
- Starace, G., *Il racconto della vita: psicoanalisi e autobiografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004;
- Striano, M., *Quando il pensiero si racconta*, Meltemi, Roma, 1999;
- Sturrock, D., *Storyteller. The life of Roald Dahl*, Harper Press, London, 2010, trad. it., *Roald Dahl. Il cantastorie*, Odoja, Bologna, 2012;
- Tadié, J.Y., Tadié, M., *Il sens de la mémoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, trad. it., *Il senso della memoria*, Edizioni Dedalo, Bari, 2000;
- Tassi, I., *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 2007;
- Taylor, C., *Sources of the Self. The Making of The Modernity Identity*, Harvard University Press, Cambridge, 1989, trad. it., *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano, 1993;
- Taylor, D., *The Healing Power of Stories* (1996), trad. it., *Le storie che ci prendono per mano. L'arte della narrazione per curare la psiche*, Frassinelli, Milano, 1999;
- Tempesti, F., *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in C. Collodi, *Pinocchio*, Feltrinelli, Milano, 1980;
- Tolomelli, A., *La fragile utopia. Impegno pedagogico e paradigma della complessità*, ETS, Pisa, 2007;
- Traversetti, B., *Introduzione a Collodi*, Laterza, Roma-Bari, 1993;
- Trisciuzzi, L., Sandrucci, B., Zappaterra, T., *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*, Firenze University Press, Firenze, 2005;

Trisciuzzi, L., Zappaterra, T., Bichi, L., *Tenersi per mano. Disabilità e formazione del sé nell'autobiografia*, Firenze University Press, Firenze, 2006;

Truffaut, F., *Le avventure di Antoine Doinel*, Marsilio, Venezia, 2011;

Ulivieri Stiozzi, S., *Pensarsi padri. Narrazioni nel corso del tempo*, Guerini Scientifica, Milano, 2008;

Valeri, M. (a cura di), *De Amicis*, Le Monnier, Firenze, 1954;

Varrà, E. (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Hamelin Associazione Culturale, Pendragon, Bologna, 2001;

Vattimo, G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989;

Villano, P., Riccio, B., *Culture e mediazioni*, Il Mulino, Bologna, 2008;

Vircondelet, A., *Antoine et Consuelo de Saint-Exupéry, un amour de légende*, Les Arènes, Paris, 2005, trad. it., *Antoine e Consuelo de Saint Exupéry. Un amore leggendario*, Archinto, RCS Libri S.p.A, Milano, 2006;

Volpicelli, L., *La verità su Pinocchio*, Avio, Roma, 1954;

Von Franz M.L., *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer Aeternus*, Red Edizioni, Como, 1992;

Wullschläger, J., *Inventing Wonderland. The lives of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame and A.A. Milne*, Methuen, London, 2001;

Zambrano, M., *La confesión: género literario (1943)*, trad. it., *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano, 1997;

Zambrano, M., *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, Mimesis, Milano-Udine, 2012;

Zipes, J., *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales (1979)*, trad. it., *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano, 2004;

Zipes, J., *Hans Christian Andersen. The Misunderstood Storyteller*, Routledge, London, 2005;

Zipes, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 1983, trad. it., *Chi ha paura dei fratelli Grimm. Le fiabe e l'arte della sovversione*, Mondadori, Milano, 2006.

Opere di narrativa

Almond, D., *My name is Mina (2010)*, trad. it., *La storia di Mina*, Salani, Milano, 2011;

Almond, D., *Skellig (1998)*, trad. it., *Skellig*, Salani, Milano, 2013;

Andersen. H.C., *Fiabe e storie*, Feltrinelli, Milano, 2016;

Barrie, J.M., *The Little White Bird*, Hodder & Stoughton, London, 1902;

Barrie, J.M., *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter Pan & Wendy (1906)*, trad. it., *Peter Pan nei Giardini di Kensington. Peter Pan e Wendy*, Einaudi, Torino, 2015;

Barrie, J.M., *Margaret Ogilvy*, Charles Scribner's Son, New York, 192;

Carroll, L., *Alice's Adventures in Wonderland e Throught the Looking-Glass, and What Alice found there* (1865), trad. it., *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie e Al di là dello Specchio*, Einaudi, Torino, 2015;

Collodi, C., *Pinocchio* (preceduto da F. Tempesti, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*), Feltrinelli, Milano, 1980;

Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (introduzione di S. Bartezzaghi, prefazione di G. Jervis, con un saggio di I. Calvino), Einaudi, Torino, 2002;

Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (illustrate da Lorenzo Mattotti, introduzione di T. Scarpa), Einaudi, Torino, 2008;

Dahl, R., *James and The Giant Peach* (1961), trad. it., *James e la pesca gigante*, Salani, Milano, 1997;

Dahl, R., *Charlie and The Chocolate Factory* (1964), trad. it., *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, 2008;

Dahl, R., *George's Marvellous Medicine* (1961), trad. it., *La magica medicina*, Salani, Milano, 2011;

Dahl, R., *Danny, The Champion of The World* (1975), trad. it., *Danny, il campione del mondo*, Salani, Milano, 2008;

Dahl, R., *The BFG* (1982), trad. it., *Il G.G.G.*, Salani, Milano, 2016;

Dahl, R., *The Witches* (1983), trad. it., *Le streghe*, Salani, Milano, 2010;

Dahl, R., *Boy* (1984), trad. it., *Boy*, Salani, Milano, 1992;

Dahl, R., *Going Solo* (1986), trad. it., *In solitario. Diario di volo*, Salani, Milano, 1994;

Dahl, R., *Matilda* (1988), trad. it., *Matilde*, Salani, Milano, 2010;

De Amicis, *Cuore* (1866), Minerva, Bologna, 2017;

De Beauvoir, S., *Memorie di una ragazza perbene*, Einaudi, Torino, 2005;

Denti, R., *La mia resistenza*, Rizzoli, Milano, 2011;

D'Adamo, *Storia di Ismael che ha attraversato il mare*, DeAgostini, Milano, 2009;

Di Camillo, K., *The Miraculous Journey of Edward Tulane* (2006), trad. it., *Lo straordinario viaggio di Edward Tulane*, Giunti, Milano, 2014;

Dickens, C., *The Adventures of Oliver Twist* (1838), trad. it., *Oliver Twist*, Bur, Milano, 2010;

Dickens, C., *David Copperfield* (1850), trad. it., Einaudi, Torino, 2014;

Dickens, C., *Great Expectations* (1861), *Grandi speranze*, Garzanti, Milano, 2005.

Frank, A., *Het Achterhuis* (1942-1944), trad. it., *Il diario di Anna Frank*, Mondadori, Milano, 1969;

Gandolfi, S., *L'isola del tempo perso*, Salani Editore, Milano, 1997;

Gandolfi, S., *Io dentro gli spari*, Salani Editore, Milano, 2010;

Geda, F., *Nel mare ci sono i coccodrilli*, Dalai, Milano, 2010;

Ghermandi, G., *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2007;

Ghazy, R., *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*, Fabbri, Milano, 2007;

Joffo, J., *Un sacchetto di biglie* (1973), Bur, Milano, 2005;

Kerr, J., *Quando Hitler rubò il coniglio rosa* (1971), Bur, Milano, 2009;

Kipling, R., *The Jungle Book, The Second Jungle Book* (1894-1895), *Just so Stories* (1907), *The Servant a Dog* (1930), trad. it., *I libri della giungla e altri racconti di animali*, Einaudi, Torino, 1998;

Kipling, R., *Something of me* (1937), trad. it., *Qualcosa di me*, Barbès Editore, Firenze, 2009;

Kuijjer, G., *Het boek van alle dingen* (2004), trad. it., *Il libro di tutte le cose*, Salani Editore, Milano, 2009;

Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947), Einaudi, Torino, 2005;

Lindgren, A., *Vipå Saltkråkan* (1964), trad. it., *Vacanze all'isola dei gabbiani*, Salani, Milano, 2011;

Lindgren, A., *Ån Lever Emil I Lönneberga* (1973), trad. it., *Emil*, Salani, Milano, 1997;

Lindgren, A., *Boken om Pippi Långstrump* (1988), trad. it., *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 2011;

Malot, H., *Sans famille* (1878), trad. it., *Senza famiglia*, Bur, Milano, 2014;

Mubiayi, I., Scego, I. (a cura di), *Quando nasci è una roulette. Giovani figli di migranti si raccontano*, Terre di mezzo, Milano, 2007;

Nafisi, A., *Leggere Lolita a Teheran*, Adelphi, Milano, 2003;

Nafisi, A., *Le parole che non ho detto*, Adelphi, Milano, 2006;

Scego, I., *La mia casa è dove sono*, Loescher, Torino, 2012;

Nemirovsky, I., *Il vino della solitudine*, Adelphi, Milano, 2011;

Orlev, U., *L'isola in Via degli Uccelli* (1981), Salani, Milano, 1998;

Orlev, U., *Corri ragazzo, corri*, Salani, Milano, 2003;

Pennac, D., *Chagrin d'école*, Éditions Gallimard, Paris, 2011, trad. it., *Diario di scuola*, Feltrinelli, Milano, 2011;

Perrault, C., *Fiabe*, Donzelli, Roma, 2011.

(De) Saint-Exupéry, A., *Manon ballerina* (1927), Bompiani, Milano, 2008;

(De) Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Édition Gallimard, Paris, 1928, trad. it., *Corriere del Sud*, Rizzoli, Milano, 2003;

(De) Saint-Exupéry, A., *Vol de Nuit*, Gallimard, Paris, 1931;

(De) Saint-Exupéry, A., *Terre des hommes*, Éditions Gallimard, Paris, 1939, trad. it., *Terra degli uomini*, Mursia, Milano, 1968;

(De) Saint-Exupéry, A., *Pilote de guerre. Letter à un otage* (1942), trad. it., *Pilota di guerra*, Bompiani, Milano, 1959;

(De) Saint-Exupéry, A., *Un sens à la vie*, Éditions Gallimard, Paris, 1956, trad. it., *Un senso alla vita*, Borla Editore, Torino, 1967;

(De) Saint-Exupéry, A., *Lettres à sa mère*, Editions Gallimard, Paris, 1984, trad. it., *Lettere alla madre*, Edizioni Paoline, Cuneo, 1989;

(De) Saint-Exupéry, C., *Mémoires de la rose* (2000), trad. it., *Memorie della rosa. Il manoscritto ritrovato*, Barbera Editore, Siena, 2008;

(De) Saint-Exupéry, A., *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano, 2000.

Sartre, J. P., *La nausée*, Gallimard, Paris, 1938, trad. it., *La nausea*, Einaudi, Torino, 2014;

Scego, I., *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano, 2010;

Slynek, A., *Terra di confine*, Sinnos, Roma, 2001;

Twain, M., *Roughing It*, (1872), trad. it., *In cerca di guai*, Adelphi, Milano, 1993;

Twain, M., *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), trad. it., *Le avventure di Tom Sawyer*, Bur, Milano, 2015;

Twain, M., *Autobiografia*, Neri Pozza, Venezia, 1963;

Twain, M., *The Adventures of Tom Sawyer. The Adventures of Huckleberry Finn*, trad. it., *Le avventure di Tom Sawyer. Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino, 1963;

Twain, M., *The Prince and the Pauper* (1920), trad. it., *Il principe e il povero*, Bur, Milano, 2010;

Twain, M., *The Autobiography of Mark Twain*, Harper and Brothers, New York, 1924, trad. it., *L'autobiografia di Mark Twain*, Garzanti, Milano, 1998;

Weiss, H., *Helga's Diary. A Young Girl's Account of Life in a Concentration Camp*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1998, trad. it., *Il diario di Helga. La testimonianza di una ragazza nei campi di Terezin e Auschwitz*, Einaudi, Torino, 2014;

Woolf, V., *A room of one's own* (1929), trad. it., *Una stanza tutta per sé*, Feltrinelli, Milano, 2005;

Yousafzai, M., *Io sono Malala. La mia battaglia per la libertà e l'istruzione delle donne*, Garzanti, Milano, 2013;

Ziliotto, D., *Un chilo di piume, un chilo di piombo*, Lapis, Roma, 1992.