

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Scienze pedagogiche**

**Ciclo XXXI**

**Settore Concorsuale: Area 11/D1**

**Settore Scientifico Disciplinare: M-Ped 02**

**LETTERATURA PER L'INFANZIA E METAFORE DEL  
LIMITE  
MENTORI E INFANZIE SULLA SOGLIA**

**Presentata da:**

**GABRIELE BRANCALEONI**

**Coordinatore di Dottorato**

**Supervisore**

**Prof. ssa TIZIANA PIRONI**

**Prof. ssa MILENA BERNARDI**

**Esame finale anno 2019**



# *Indice*

<b>Introduzione</b> .....	5
<b>Metodologia</b> .....	7
Capitolo Primo. La metafora come limite e il limite come metafora .....	18
1.1. Il limite dell'esperienza, l'esperienza del limite .....	21
1.2. Esperienza e formazione: coltivare il limite.....	30
1.3. Vita e morte, narrativa.....	36
1.4. Limite a rischio? La cura del limite.....	45
1.5. Il limite Inclusivo.....	56
1.6. Il libro mentore: tragico e dionisiaco.....	69
■ Capitolo Secondo Luly, avventuriero anti-vittoriano: profezia, nostalgia e poesia in R.L.S. ....	90
2.1. Una gamba in meno e una schiera di Brownies nella testa .....	91

2.2. L'avventura, isola d'infanzia.....	106
<b>■ Capitolo Terzo J. M. Barrie e M'Connachie: l'oscura ambivalenza</b>	
dell'altrove.....	119
3.1. RLS e JMB: una connessione possibile .....	124
<b>Conclusioni.....</b>	<b>142</b>
<b>Allegati.....</b>	<b>145</b>
<b>Bibliografia ragionata .....</b>	<b>170</b>

## Introduzione

*Ciò che è ovvio non è di necessità ciò che è normale. La moda regna e deforma; la maggioranza cade senza resistenza in potere della foggia del giorno, e raggiunge in tal modo all'occhio del vero osservatore soltanto un più alto grado di insignificanza. Il pericolo sta in ciò: che, per cercare di rappresentare il normale, si finisce col rappresentare il nulla, e con lo scrivere il romanzo della società anziché il romanzo dell'uomo.<sup>1</sup>*

In queste righe è rintracciabile il manifesto della poetica stevensoniana, al cui cuore si trova la tensione creativa costante verso un utopico *romanzo dell'uomo*, opera letteraria che pare ambire all'alto grado di medium artistico in cui risulti sempre rinvenibile tra le righe la cangiante categoria dell'inattuale bertiniano<sup>2</sup>.

Ne viene che il compito dello scrittore risulterebbe essere quello di riuscire a tradurre in metafore letterarie quanto di più autentico e non soggetto alle modificazioni delle tradizioni e delle mode rappresenti universalmente l'esperienza umana.

Il seguente percorso di ricerca nasce proprio dal medesimo interesse per la tensione verso l'inattuale.

Sarà possibile quindi cogliere in trasparenza, sullo sfondo, tra le diverse elaborazioni e fasi della ricerca, l'insopprimibile necessità di giungere a cogliere quanto, nei libri di letteratura per l'infanzia di tutte le epoche e le nazionalità, possa contribuire a rendere quello spazio d'incontro immaginario tra lettore, testo ed autore, un luogo di ideazione pedagogica, cioè una dimensione in cui la parola letteraria risulti via attraverso cui pervenire all'elaborazione di uno sguardo critico, questionante, antidogmatico, progettuale e quindi utopico, democratico e liberante.

Esiste forse un filo rosso che colleghi la gamba mancante di Long John Silver, l'ala del sesto fratello-cigno della fiaba dei Grimm, la casa con zampe di gallina in cui vive la Baba Jaga, l'isola in cui si agitano i mostri selvaggi, il campo di segale presieduto da un giovane catcher, il tradimento della sua stessa natura lignea da parte del bambino Pinocchio, le battaglie senza sosta per il possesso di bottoni e stringhe, il cassetto

---

<sup>1</sup> R.L.Stevenson, *A Humble Remonstrance (1884) in Memories and Portrait (1887)*; trad.it. *Umile rimostranza in Memorie*, Editori riuniti, Roma, 1997, p. 178

<sup>2</sup> G. M. Bertin, *Nietzsche. L'inattuale idea pedagogica*. La Nuova Italia, Firenze, 1977

segreto di un dimenticato scrittoio, le alte ante di un polveroso armadio, il tentativo di capire il segreto di un giardino abbandonato?

La risposta è sì, esiste, e questa ricerca rappresenta proprio il tentativo di spiegare perché uno dei possibili nomi con cui definire questo filo rosso sia IL LIMITE.

## Metodologia

### Premesse, definizione del campo d'indagine, problema e domande di ricerca.

Questo percorso di ricerca si inserisce nel panorama di una vasta produzione scientifica dedicata all'analisi della letteratura per l'infanzia, al monitoraggio della qualità delle produzioni culturali dedicate ai più piccoli, nonché allo studio dell'immaginario e della sua circolarità.

Nello specifico questo progetto prende avvio dall'interesse per una crescente produzione critica dedicata alla trattazione di accostamenti tra letteratura per l'infanzia e tematiche che potremmo dire “*del negativo*”, o recanti in esse una tonalità *tendente al segno meno*: mi riferisco a una ingente area di studi pedagogici e letterari dedicati alla morte, alla malattia, a una fenomenologia dei “*temi difficili*”, alla paura e all'orrorifico<sup>3</sup>.

Questo ramo di ricerca si è occupato di comprendere come la letteratura per l'infanzia da sempre risulti legata a tali tematiche e perché tutt'oggi sia necessario che essa continui ad ospitare quella gamma di coloriture opacizzate e crepuscolari dell'esistenza per mantenersi interlocutrice autentica per l'infanzia.

Nella letteratura infatti i bambini e le bambine è fondamentale che possano riconoscere una possibilità unica d'incontro solitario clandestino e segreto, un'occasione per avvicinare l'indicibile reso tabù dagli adulti o oramai censurato dalla cultura massiva e stereotipante, un luogo sicuro in cui potersi riconciliare con vissuti negativi ed emozioni dirompenti difficilmente avvicinabili, un pertugio in cui

---

<sup>3</sup> Cfr. M. Bernardi, *Temi difficili, letteratura per l'infanzia, tracce di storia sociale e dei sentimenti. La morte, la paura, l'infelicità, il dolore...* in *Letteratura per l'infanzia e alterità*, FrancoAngeli, Milano 2016; Cfr. M. Bernardi, *Storie dolenti, temi difficili.*, in «BAMBINI», 2017, XXXIII, numero 4, Aprile 2017, pp. 43 – 46; Cfr. G. Grilli, *L'importanza di chiamarsi letteratura. La letteratura per l'infanzia e le tesi di Christopher Booker sull'origine e la funzione delle storie*, in «History of Education & Children's Literature», XI, 2 (2016), pp. 523-535; Cfr. G. Grilli, *In questa casa sono tutti morti'. Di cosa parlano veramente Pinocchio e gli altri grandi libri (non solo italiani) per bambini*, in *Italica Wratislaviensia*, 8(1), (2017), p. 101–119; Cfr. A. Articoni, *Il tabù della morte: percorsi narrativi nella letteratura per l'infanzia*; A. Cagnolati, *Parlando con i morti. La creazione di un immaginario simbolico tra letteratura e iconografia (secoli XIII-XV)*; S. Calvetto, *Morire o sopravvivere. Pedagogie del limite nella società di massa*; N. Valenzano, *Educare alla morte per educare alla caducità e alla vita*, In *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica. Simposio de Historia de la Educación*, FahrenHouse, Valle Inclán, 2015.

ricontattarsi e riconoscersi, in cui ritrovare parti di sé che richiedono di non essere dimenticate o perse nonostante i cambiamenti della crescita, una finestra di parole poetiche dalla quale guardare il mondo e le proprie esperienze con sguardo rinnovato dall'arte.

Intrapresi precedenti studi magistrali inerenti la relazione tra narrazione e temporalità (quindi finitudine) del vissuto umano e la relazione tra racconto e cura<sup>4</sup>, il presente percorso di ricerca ha preso avvio dal desiderio di approfondire ulteriormente l'epistemologia e le fondamenta costitutive della letteratura per l'infanzia cercando di giungere, attraverso un intreccio multidisciplinare<sup>5</sup>, a comprendere quali caratteristiche la rendano da sempre una letteratura di margine, di soglia, una esclusa, una reietta e divergente, una letteratura resistenziale, controfattuale<sup>6</sup> e sovversiva<sup>7</sup>, così strettamente implicata nelle dinamiche di cura del lettore bambino.

Essendo infatti la letteratura per l'infanzia sede privilegiata di rappresentazioni d'infanzia e delle relazioni che questa intesse con figure mentorali, l'indagine è partita con l'intento di isolare e analizzare rappresentazioni della relazione educativa e di cura, per enucleare come esse siano implicate nella elaborazione degli attraversamenti e delle transizioni ineludibili caratterizzanti la natura transeunte dell'essere umano che nasce, cresce e muore, si ammala, si trasforma, si lega nella relazione ma si definisce nella separazione, si aggrega per sua natura relazionale necessitando contemporaneamente di mantenersi soggetto individuo.

Da queste premesse nasce l'idea di dedicarsi all'analisi delle *metafore del limite*, le quali costituiscono un macro contenitore di metafore della caducità, della ferita, della marginalità, della liminalità, della divergenza e dell'alterità.

Il limite è qui infatti inteso ontologicamente come costitutivo dell'esperienza dell'essere umano finito, fragile, impermanente, costantemente in divenire, in continua sintesi tra la memoria del passato e la tensione verso la futuribilità, tra le

---

<sup>4</sup> Si fa riferimento alla Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura per l'infanzia, C.d.I. in Progettazione dell'intervento educativo nel disagio sociale, intitolata "*Sulle tracce del narratore. Sherazade nel teatro dei mostri: la cura in parole nella relazione affabulante.*"

<sup>5</sup> Si fa riferimento a discipline quali la pedagogia, la critica letteraria, la psicoanalisi, l'antropologia, la storia e la storia dell'educazione, nonché la massmediologia e la semiotica del visibile.

<sup>6</sup> Cfr. S. Calabrese, *Neurogenesi del controfattuale*, in *Enthymema*, VIII 2013, p. 97

<sup>7</sup> Cfr. E. Beseghi, G. Grilli, a cura di, *Letteratura invisibile*, Roma: Carocci, 2011; Cfr. G. Grilli, *Terra di confine. Lo studio della letteratura per l'infanzia nel panorama internazionale*, in *Rivista di storia dell'educazione*, Anno 2°, 2015, numero 2, p. 26;

istanze interne e quelle esterne, tra il naturale e il culturale, tra l'azione e la fruizione dell'esperienza.

Il primo capitolo della tesi vede quindi il dipanarsi del tragitto teorico che conduce attraverso le implicazioni pedagogiche della narrazione, le istanze della cura a fronte della finitudine dell'essere umano, e la necessità di pervenire alla consapevolezza dell'esperienza attraverso il *farsi racconto* di quanto emerge, come matrice significante, dall'incontro tra il soggetto e gli eventi della propria storia personale. Questi elementi convergono verso l'obiettivo di indagare e comprendere quali caratteristiche connotino le rappresentazioni e le metafore capaci di rendere la letteratura per l'infanzia interlocutrice attiva nel processo di significazione dell'esperienza e quindi del limite.

Le domande di ricerca a cui il primo capitolo mira a dare risposta sono quindi:

- quali correlazioni esistono tra la letteratura per l'infanzia, la natura narrativa dell'essere umano, la sua costitutiva essenza finita e quindi temporale, e la relazione formativa ed educativa di cura?
- quali caratteristiche connotano quindi la letteratura per l'infanzia per poterla considerare *medium artistico* attraverso cui pervenire all'appropriazione e alla comprensione della propria esperienza più intima, e grazie al quale avviare processi di emancipazione, catarsi e infine significazione della propria storia?
- quali elementi ci permettono di riconoscere nei personaggi mentore i rappresentanti narrativi e metaforici delle caratteristiche sopra menzionate?

Le risposte a queste domande costituiscono gli assunti teorici utilizzati per elaborare un costrutto interpretativo applicabile tanto alla relazione educativa quanto alle sue rappresentazioni letterarie. Tale costrutto, denominato "*limite inclusivo*"<sup>8</sup> risulterà infatti essere un impianto ermeneutico utile ad analizzare la relazione educativa tra infanzie e mentori, sia che essa si intrecci nella realtà, sia che essa prenda forma all'interno delle trame letterarie. Di conseguenza attraverso il costrutto del "*limite inclusivo*" sarà possibile non solo creare connessioni tra le rappresentazioni e la istanze reali di cui tali rappresentazioni sono ritraduzione metaforico/letteraria, ma anche entrare nel merito di un'analisi sulla qualità dei prodotti editoriali per l'infanzia,

---

<sup>8</sup> Si rimanda al paragrafo 1.5 *Il limite inclusivo* per approfondimenti.

sulle caratteristiche metaforiche del personaggio letterario bambino e del personaggio mentore, nonché sulla possibilità di riconoscere in un'opera letteraria una presenza mentorale.

Il costrutto ermeneutico delineato dalla teorizzazione della prima parte della tesi viene poi utilizzato per effettuare *l'analisi di caso* esposta nei capitoli successivi: le caratteristiche che definiscono e configurano il *limite inclusivo* vengono infatti ricercate all'interno della poetica di due autori classici della letteratura per l'infanzia quali sono Robert Louis Stevenson e James Matthew Barrie per comprendere quali modificazioni abbiano assunto le metafore del limite nelle loro opere.

La scelta del campo storico-letterario in cui testare la validità delle ipotesi interpretative è andata definendosi guidata dalla volontà di individuare un periodo storico la cui produzione letteraria risentisse delle reazioni di una società alle istanze imposte da un limite imminente, da un rischio di estinzione, da un'aumentata percezione dell'incertezza che è la vita nella sua impalpabile fragilità.

Nel Regno Unito del periodo a cavallo tra la fine dell'800 e l'inizio del '900<sup>9</sup>, proprio sul limitare del primo conflitto mondiale, vediamo sorgere tra i più grandi classici della letteratura per l'infanzia, i cui personaggi andranno ad affermarsi nell'immaginario come vere proprie icone: la cosiddetta *Golden Age*<sup>10</sup> della letteratura per l'infanzia inglese risulta infatti un fenomeno letterario unico per quantità e qualità dei testi prodotti.

Facendo riferimento agli studi di Milena Bernardi<sup>11</sup> riguardanti le trasformazioni del romanzo di formazione, e ai precedenti studi di Franco Moretti<sup>12</sup> dedicati alla storia di questo genere letterario è possibile identificare nel periodo storico del passaggio di secolo quella soglia di demarcazione che sancì il declino del romanzo di formazione a favore della grande letteratura per l'infanzia di inizio novecento:

---

<sup>9</sup> Cfr. E. J. Hobsbawm, *L'età degli imperi. 1875-1914*, Laterza, Roma, 2016

<sup>10</sup> Cfr. H. Carpenter, *Secret Gardens: The Golden Age of Children's Literature*. Boston: Houghton Mifflin, 1985. Cfr. M. Gubar, *Artful Dodgers: reconsidering the Golden Age of children's literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Cfr. A. Gavin, A. F. Humphries, *Childhood in Edwardian fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

<sup>11</sup> Cfr. M. Bernardi, *Il cassetto segreto*, Edizioni Unicopli, Milano, 2011

<sup>12</sup> Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999

*Nelle sorti del romanzo di formazione e del suo spegnimento si rispecchia e si trasferisce la decadenza del rapporto di scambio, di affidamento e di speranza tra le generazioni. Un declino che conduce verso il crepuscolo della relazione di fiducia tra giovani e adulti. Fiducia che non può più essere riposta gratuitamente dai più giovani nei più maturi - i padri, i maestri- poiché i secondi stanno scolpendo una società prepotentemente fredda, manipolatoria e materialistica, in particolare nelle sfere del potere: in politica, in economia, nell'uso delle armi, nelle campagne coloniali...e, va da sé, nei modelli educativi.*

*In questo quadro di inflessibile corsa all'egemonia del potere, della forza, della ricchezza si innesta, nelle finzioni dell'immaginario, il rifugiarsi, sia dei giovani sia degli adulti, in una sorta di ripiegamento verso l'infanzia e le icone da essa ereditate come proprie quali, ad esempio, gli universi dell'altrove in cui ritrovare le atmosfere del fiabesco, del fantastico, del magico, dell'irreale, del surreale. Atmosfere rivolte a tutti, sia ai bambini, sia ai giovani, sia agli adulti, in forma di narrazione letteraria e teatrale. Poiché gli adulti, travolti dall'angoscia delle trasformazioni irruente del nuovo secolo, quando possono, fuggono via, in direzione di altri mondi lasciati in deposito ai bambini come in un fidato archivio<sup>13</sup>.*

Questa teoria interpretativa intercetta nelle trasformazioni delle metafore letterarie d'infanzia i sintomi delle emergenti ed epocali mutazioni della relazione degli individui con la temporalità, con la capacità di proiezione in futuri rassicuranti e realmente ipotizzabili, quindi i sintomi delle ansie e dei timori di una società per la sua sopravvivenza. Le orde di membri della borghesia del West End che riempiono i teatri delle repliche del *Peter Pan* di Barrie e delle tante rappresentazioni teatrali di nuove *fairytale*s per adulti rappresentano in modo emblematico la tendenza delle classi abbienti ad allontanarsi e a voltare le spalle alle incoerenze e alle contraddizioni sociali del tempo, il tentativo di evadere dall'alienazione della vita urbana e dalle costrizioni dei costumi di classe, il desiderio di rifugiarsi in dimensioni narrative consolatorie e pacificanti in cui vengono messe al sicuro idealizzate visioni di bambini angelicati, separati e preservati in giardini edenici.

In questo specifico frangente la letteratura per l'infanzia diviene contenitore di rappresentazioni nelle quali è possibile rintracciare gli indizi dell'enorme distanza che venne a crearsi tra realtà e finzione, tra idealizzazione e contingenza. Da un lato infatti

---

<sup>13</sup> M. Bernardi, *Il cassetto segreto*, Op. Cit. p. 63-64

i bambini del popolo<sup>14</sup> muoiono di stenti per le strade, vengono sfruttati in lavori logoranti e massacranti, o, nella migliore delle possibilità sono impiegati come venditori ambulanti, come lustra scarpe, come servitù, nella peggiore invece sono abbandonati e lasciati alla sopravvivenza del solo furto o della prostituzione. Dall'altro lato i bambini dell'aristocrazia e della nuova borghesia emergente sono impediti nei movimenti dal rigore delle *good manners*, resi adulti prima del tempo per dirigersi senza possibilità di replica verso quelle *public schools*<sup>15</sup> che si sarebbero occupate di imporre loro la forma della classe dirigente britannica.

In ogni caso difficilmente all'infanzia è riconosciuto il diritto di vivere il proprio tempo bambino così magistralmente dipinto tra le pagine dei classici nati in quegli anni dalla penna di autori quali Robert Louis Stevenson, Kenneth Grahame, James Matthew Barrie, Frances Hodgson Burnett, Beatrix Potter, Edith Nesbit, Rudyard Kipling.

Per potersi addentrare e ulteriormente analizzare e comprendere le trasformazioni culturali di quell'epoca e di quella società di soglia si è ipotizzato di condurre uno studio comparativo tra le poetiche di diversi autori di letteratura per l'infanzia rappresentativi del periodo tardo vittoriano ed edoardiano. Si è aperta quindi una lunga fase orientativa volta ad approfondire gli incroci tra le opere letterarie e teatrali, le biografie autorali, la storia sociale e politica inglese.

La complessità del quadro storico sociale culturale e politico preso in esame è ben rappresentata dalle pagine straordinarie de *Il libro dei bambini*<sup>16</sup> di Antonia Susan Byatt.

Si tratta di un *roman à clé* che, come tipicamente identificativo della poetica della Byatt, si compone della mescolanza tra elementi finzionali e riferimenti storici, tra macchinazioni fantastiche e un uso delle fonti caratteristico solo della più fine ricerca storiografica. Il risultato che sorge da questa specificità stilistica è un complesso impianto narrativo che procede su una pluralità di livelli, intrecciando ora il fiabesco al romanzo storico, ora la tradizione di racconti folklorici a descrizioni scrupolose dal taglio naturalistico, ora trattazioni filosofiche a compendi di iconologia e storia

---

<sup>14</sup>Cfr. L. Rose, *The erosion of childhood. Child oppression in Britain 1860-1918*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1991. Cfr. K. Honeyman, N. Goose, *Childhood and child labour in industrial England: diversity and agency, 1750-1914*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2013.

<sup>15</sup> G. Grilli, *Public schools: formare il giovane uomo ideale*. ETS, Pisa, 2017.

<sup>16</sup> A. S. Byatt, *Il libro dei bambini*. Traduzione di A. Nadotti e F. Galuzzi. Einaudi, Torino, 2010

dell'arte, ora letture socio-politiche a minuziose panoramiche sulle diverse sfaccettature della cultura del periodo tardo vittoriano ed edoardiano dentro il quale si sviluppano i profili a tutto tondo di personaggi letterari che paiono viver di vita propria, confondendosi tra personaggi storici che una vita propria l'hanno realmente vissuta.

Il libro accompagna i lettori dal 1895 alla fine della prima guerra mondiale, il tempo per vedere crescere la generazione dei figli e invecchiare quella dei genitori, per osservare il dirigersi dei primi verso le trincee del conflitto mondiale e per riconoscere nei volti attoniti e sgomenti dei secondi la crescente consapevolezza della responsabilità per la sanguinosa e devastata eredità consegnata ai loro figli.

*Il libro dei bambini* è una magistrale metafora del disvelamento da parte dei piccoli della polvere nascosta sotto al tappeto dalla generazione che li ha preceduti e che si è occupata della loro crescita.

La domanda sull'origine, la ricerca delle radici, la riconciliazione con la provenienza, questo il motore che porta in evidenza le contraddizioni personali, familiari e persino sociali che sembrano tutte insieme contribuire alla detonazione della massima delle contraddizioni umane: la guerra.

Per orientarsi nello stesso panorama proposto dalla Byatt è stato necessario immergersi nella storia dell'epoca vittoriana<sup>17</sup> ed edoardiana<sup>18</sup>, conoscerne i movimenti politici<sup>19</sup>, culturali<sup>20</sup>, addentrarsi nel panorama delle scuole artistiche<sup>21</sup>, comprendere le reazioni che il Regno Unito elaborò nei confronti delle influenze culturali extra-isolane<sup>22</sup>, inoltrarsi nelle contraddizioni e disparità sociali<sup>23</sup>, cercare di comprendere l'educazione familiare e istituzionale diretta ai più piccoli, cercare di

---

<sup>17</sup>Cfr. W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, Yale University Press, 2014; Cfr.

J. Roebuck, *The making of modern English society from 1850*, Routledge and Kegan Paul, London, 1979

<sup>18</sup>Cfr. S. Hynes, *Edwardian turn of mind*. London: Pimlico, 1991. Cfr. P. Thompson, *The Edwardians*.

Abingdon-on-Thames: Routledge, 2002.

<sup>19</sup> Cfr. E. J. Hobsbawm, *Studi di storia del movimento operaio*; traduzione di Luisella Passerini, Einaudi, Torino, 1972; Cfr. S. Hynes, *The decline and fall of Tory England, Undecided Prophets*, In Op. Cit. 1991. Cfr. F. Moretti, *Il borghese*. Torino: Einaudi, 2017.

<sup>20</sup> Si veda il proliferare di società accomunate dalla natura di protesta alle convenzioni vittoriane: The Democratic Federation, The Hermetic order of the Golden Dawn, the National Anti-Vaccination league, the Anti-Vivisection Society, the Society for Psychical Research, the Theosophical Society, the Fabian Society.

<sup>21</sup> Si pensi ai movimenti dei *Preraphaeliti*, dell'*Art and Craft*, dell'*Art Nouveau*

<sup>22</sup> Hynes dedica diversi paragrafi alla riluttante europeizzazione inglese che iniziò solo con l'epoca edoardiana e vide finalmente una graduale apertura alle influenze artistiche e letterarie, nonché scientifiche oltre manica.

<sup>23</sup> Cfr. *Dimensions of Inequality* in P. Thompson, Op. Cit. 2002

saggiare gli umori emergenti nella produzione letteraria e teatrale in voga in quegli anni. Ugualmente è stato necessario dedicarsi allo studio degli autori più significativi ed attivi in quel periodo<sup>24</sup> di letteratura per l'infanzia e non.

Questa fase propedeutica ed orientativa ha portato a riconoscere la necessità di restringere il focus della ricerca per poter procedere in un'indagine maggiormente "immersiva".

Volendo preservare un approccio comparatistico è risultato necessario scegliere almeno due autori il cui accostamento risultasse quantomeno significativo, quando non addirittura fosse esplicita la presenza di leganti: due autori le cui poetiche presentassero correlazioni, similitudini o differenze, elementi di continuità o di difformità sintomatici.

Inoltre affinché la comparazione potesse mantenere una natura sincronica quanto diacronica, per poter cogliere le trasformazioni avvenute nel corso tempo, è emersa la necessità di rivolgersi a una coppia non esattamente coeva.

Tra gli autori interpellati nella precedente fase esplorativa i due candidati rispondenti a tali caratteristiche sono risultati essere Robert Louis Stevenson e James Matthew Barrie: il primo vittoriano perché nato il 13 Novembre 1850, non ebbe mai a vedere il sorgere del nuovo secolo morendo il 3 Dicembre 1894; il secondo, nato vittoriano il 9 Maggio 1860, raggiunse l'apice della sua produzione letteraria in epoca edoardiana e morì il 19 Giugno 1937 nel primo anno del regno di Giorgio VI.

Entrambi scozzesi, hanno portato alla luce in epoche diverse due opere di letteratura per l'infanzia che si sono affermate nell'immaginario come icone note anche a persone mai entrate in contatto con i loro testi originali: mi riferisco a *Treasure Island* (1883) e a *Peter Pan*, apparso prima come opera teatrale e poi nei due romanzi *Peter Pan in Kensington Gardens* (1905) e *Peter and Wendy* (1911). Entrambi ebbero a confrontarsi con gli effetti della modernità incalzante: l'urbanizzazione sregolata, l'industrializzazione sfrenata ed alienante, le disparità sociali, le dinamiche di classe, le trasformazioni inaudite portate dai nuovi mezzi di trasporto e di comunicazione, le nuove correnti filosofiche, sociologiche, psicologiche ed artistiche, gli attriti e i paradossi sociali, politici ed internazionali.

---

<sup>24</sup> Principalmente sono state analizzate opere e biografie di Robert Louis Stevenson, Kenneth Grahame, James Matthew Barrie, Frances Hodgson Burnett, Beatrix Potter, Edith Nesbit, Rudyard Kipling, Joseph Conrad, George Bernard Shaw.

La fine della prima fase orientativa mi ha condotto nel 2017 ad Edimburgo ad assistere al convegno internazionale intitolato ‘*Robert Louis Stevenson 2017 Conference: New Perspectives*’ presso la Napier University, organizzato dal *Centre for Literature and Writing*, dove, entrato in contatto con una nutrita rete di studiosi stevensoniani, ha avuto inizio il percorso di ricerca inerente a questo autore.

All’interno di questa rete di studiosi, di particolare importanza sono stati l’incontro e il confronto con il Dr. Micheal Shaw dell’University of Kent<sup>25</sup>, con il Dr. Duncan Milne e la Dr. Linda Dryden della Napier University, con il Dr. Richard Ambrosini dell’Università di Roma<sup>3</sup> e con il Dr. Richard Dury dell’Università di Bergamo, grazie ai quali sono riuscito a venire a conoscenza di materiale e fonti altrimenti difficilmente reperibili.

Di importanza rilevante è stato il contatto con la responsabile Dr. Sara Powell della *Beinecke Rare Book & Manuscript Library* della Yale University, nella quale sono contenute la maggior parte dei materiali manoscritti di James Matthew Barrie.

Le domande quindi a cui i capitoli dedicati a RLS e a JMB mirano a trovare risposta sono:

- quali connessioni, similitudini e differenze rendono comparabili tali autori?
- quali rappresentazioni e metafore rintracciabili nella poetica di questi autori rinviano alla categoria interpretativa del Limite Inclusivo?
- quali trasformazioni nelle poetiche sono rinvenibili e in qual modo esse si intrecciano con le biografie e con le vicende del periodo storico in cui esse sono inserite? Possono essere quindi colti elementi di continuità o divergenza tra le poetiche come sintomi dei cambiamenti storici e culturali del periodo preso in esame?
- è possibile considerare tali autori dei mentori e le loro opere letterarie delle forme di Limite Inclusivo?
- può il Limite Inclusivo essere considerato categoria interpretativa attraverso cui saggiare la qualità dell’opera letteraria per l’infanzia e attraverso cui sondarne criticamente le trame?

---

<sup>25</sup> Grazie al quale sono entrato in contatto con molti dei materiali testimoniando il legame esistente tra Stevenson e Barrie: lettere e scritti memoriali nello specifico.

## Scelta e uso delle fonti<sup>26</sup>.

*Mi piacciono le biografie più dei romanzi, i romanzi sono troppo liberi.*

*Nella biografia hai la tua piccola manciata di fatti, piccoli pezzi di un puzzle, e ti siedi e pensi, e fai combaciare tra loro i pezzi in questo modo e in quello, ti svegli li butti tutti per aria e li maledici, e vai a farti una passeggiata davvero calmante; e una volta finita, dà un'idea di finitezza allo scrittore che è molto pacificante. Certo, non è proprio così finita quanto un romanzo putrefatto, ha sempre e sempre deve avere le ingenue illogicità della vita in essa. Eppure, è proprio da questo che ne viene il divertimento*<sup>27</sup>.

*Stevenson to Gosse, Letter*

V

Per intraprendere questo percorso di ricerca la prima categoria di fonti a cui si è fatto riferimento è certamente quella delle opere letterarie, comprendenti romanzi, racconti brevi, fiabe, poesie, opere teatrali e saggistica autorale, consultate sia in edizione tradotta in lingua italiana che in edizione in lingua originale inglese (talvolta scozzese).

La seconda categoria utilizzata è stata quella dei racconti/resoconti di viaggio e degli scritti autobiografici, nei quali lo stile diaristico si mescola all'impronta da report giornalistico, la documentazione del quotidiano contemporaneo dell'autore è quindi inserita in una cornice narrativa fortemente condizionata dalla soggettività creativa dell'autore e dalle considerazioni intimistiche e personali.

La terza categoria è quella dei carteggi. L'ingente mole di corrispondenza analizzata ha dato modo di conoscere i diversi volti degli autori esaminati, potenzialmente tanti quanti sono i destinatari delle lettere da questi inviate. La varietà di interlocutori con cui è stato intessuto uno scambio duraturo ha permesso inoltre di accedere a una dimensione di scrittura certamente più libera e confidenziale. In fine la sequenzialità abbastanza ravvicinata delle lettere inviate dagli scrittori (sia Stevenson che Barrie scrivevano lettere quasi tutti i giorni) ha permesso di entrare in contatto ravvicinato

---

<sup>26</sup>Cfr. J. Tosh, *Introduzione alla ricerca storica*, La Nuova Italia, Firenze, 1989; Cfr.

<sup>27</sup> I like biography better than fiction myself, fiction is too free. In biography you have your little handful of facts, little bits of a puzzle, and you sit and think, and fit'em together this way and that, and get up and throw'em down and say damn, and go out for a walk, and it's real soothing; and when done, gives an idea of finish to the writer that is very peaceful. Of course is not really so finished as like a rotten novel, it always has and always must have the incurable illogicalities of life about it. Still, that's where the fun comes in. Stevenson to Gosse, Letter V

con i loro vissuti nonché con le reazioni che essi elaborarono nei confronti degli avvicendamenti della loro contemporaneità: fatti storici, incontri, letture, perdite, eventi del quotidiano.

Attraverso un approccio di analisi multidisciplinare ed interdisciplinare, si è potuto procedere tra le diverse categorie di fonti sempre guidati da un metodo indiziario<sup>28</sup>, grazie al quale orientarsi seguendo tracce e ricorsività che anche se colte in contesti distanti permettessero accostamenti incongrui utili ad approdare a nuovi livelli di interpretazione e ad avvicinarsi così a possibili nuove vie di comprensione e decifrazione della complessità insita nella realtà, nella storia e nell'immaginario.

---

<sup>28</sup> C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani, Ginzburg, Lepschy, Orlando, Rella, Strada, Bodei, Badaloni, Veca, Viano, *Crisi della ragione, Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, Torino, 1979

## Capitolo Primo.

### La metafora come limite e il limite come metafora

Perché occuparsi di limiti?

La sezione che qui ha inizio tratta le argomentazioni a favore della scelta di dedicarsi allo studio delle metafore del limite. La risposta alla domanda sarà però rinvenibile soltanto alla luce delle asserzioni complessive contenute nelle pagine che seguono. Invito inoltre preventivamente il lettore a considerare il recipiente contenente le metafore del limite come spazio mobile e trasformativo che, come vedremo parlando di limite, nella sua finitezza di contenitore, apre a una esponenziale rifrazione di contenuti illimitata. Consiglio perciò di accostarsi al vaso di Pandora del limite, del quale, il presente studio rappresenta solo un timido tentativo di esplorazione, abbandonando l'aspettativa di una esaustiva ed esaurita raccolta conclusa.

Il limite invalicabile della definizione illimitata di limite è canto sirenico, nulla ammaliante che richiama da lontano ad addentrarsi in un paradossale coacervo di significati e di contraddizioni.

Ma dalla posizione di pedagogo e studioso di letteratura per l'infanzia l'invito allo studio del limite viene dalla relazione con i bambini e le bambine, con gli adolescenti e le adolescenti, con le loro domande e i loro bisogni. Viene dalla relazione che esiste tra la letteratura e i limiti dell'essere umano: limiti conoscitivi, performativi ma primariamente limiti esistenziali. L'invito viene dalla relazione con il libro, dalla relazione che si instaura tra le sue pagine limitate e i lettori, e dalla irriverente e fantasmatica dinamica per la quale, da questa relazione, intessuta in quel silente ed intimo iato tra realtà e rappresentazione, si ingenerano altrettante pagine illimitate e libri paralleli<sup>29</sup> e immagini mentali, personali impalcature sceniche e sceneggiature, delle quali non è possibile dire una fine.

---

<sup>29</sup> Cfr. G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano, 2013

*La questione fondamentale della letteratura per l'infanzia come letteratura - e, di conseguenza, anche di essa come campo di studi accademico - è che si tratta di un 'border country', di una 'terra di confine', secondo la definizione di Peter Hunt, di una letteratura cioè dicotomica, con una natura ambivalente, sospesa come si trova, a molti livelli, tra l'adulto (che la scrive, la pubblica, la acquista, proietta le proprie idee, i propri desideri su di essa) e il bambino (che è il destinatario presunto, il protagonista funzionale di molte delle storie, la figura reale o ideale dietro e dentro questi libri, la dimensione esistenziale che gli adulti hanno in mente, quando scrivono 'per l'infanzia').<sup>30</sup>*

La letteratura per l'infanzia è materia di studio che, per costituzione metodologica, si pone in dialogo sui crocevia; invita, sulle soglie, interlocutori stranieri al confronto, e trova le sue fondamenta epistemologiche sul limite tra prassi e teoria<sup>31</sup>, quindi tra realtà e astrazione, tra esperienza agita e rappresentazione<sup>32</sup>, dove si pone in osservazione dei modelli educativi<sup>33</sup> che, in quanto tali, dialogano su un fronte con formulazioni ideali e sull'altro con le corrispettive declinazioni storiche quindi pratiche.

La sua natura liminare bi-fronte, è ulteriormente posta in evidenza infatti dall'epistemologica necessità di accostare sempre le opere letterarie ai movimenti culturali che le hanno nutrite e alle biografie degli autori che le hanno prodotte, di rintracciare ed analizzare i riverberi che esse hanno poi a loro volta avuto sull'immaginario e sulla produzione letteraria che le ha seguite, di intrecciare costitutivamente studi di storia dell'infanzia, storia della scuola e storia sociale a studi di storia del libro e dell'editoria per ragazzi.

È in virtù di questa natura che l'elaborazione ermeneutica risulta il tentativo ricorsivo di rintracciare sentieri nei boschi narrativi<sup>34</sup> tra le fronde intricate dei significati, e, altresì, rappresenta la scia stessa di sassolini che, composta di intuizioni, proposte di direzione e ipotesi di azione, cerca di guidare il mestiere educativo ed insegnante.

---

<sup>30</sup> G. Grilli, *Terra di confine. Lo studio della letteratura per l'infanzia nel panorama internazionale*, in *Rivista di storia dell'educazione*, Anno 2°, 2015, numero 2, p. 26

<sup>31</sup>Cfr. M. Baldacci, *Teoria, prassi e "modello" in pedagogia. Un'interpretazione della prospettiva problematicista*, in *Education Sciences & Society*, 2010

<sup>32</sup>Cfr. J. Dewey, *Democrazie ed educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1992; Cfr. J. Dewey, *Esperienza e educazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2014

<sup>33</sup>Cfr. M. Baldacci, *Op.Cit.*

<sup>34</sup> U. Eco, *Sette passeggiate nei boschi narrativi*, Libri & Grandi opere, Milano, 1994

*La letteratura per l'infanzia è ricca in rappresentazioni simboliche della relazione adulto-bambino, contiene, più di qualunque altro discorso mai messo a punto, elementi specifici e definitivi di questa relazione e ci narra dell'esperienza umana - diversa - che le due età rappresentano e incarnano. La critica relativa alla letteratura per l'infanzia potrebbe – dovrebbe- essere considerata come un potente mezzo per rimettere al centro il bambino (reale, immaginato, simbolico) e così influenzare e andare ad arricchire, opportunamente e finalmente, la riflessione ontologica circa l'umano.<sup>35</sup>*

Così, immersi nel moto investigativo boschivo, potrebbero venire a delinearsi circuiti, i quali, inesorabilmente, potrebbero avere inizio e fine nello stesso punto, soltanto ad un livello di sintesi di significato ulteriore; come in una spirale ermeneutica che richiede, per procedere, una continua rivisitazione delle istanze antinomiche, alla luce delle asserzioni precedenti.

Se, per esempio, il percorso originasse dallo studio dell'*esperienza* del quotidiano incontro con l'infanzia, nella tessitura specifica di una relazione educativa, potrebbe nascere l'esigenza di chiedersi in cosa consti l'azione pedagogica di accompagnamento dell'infanzia verso l'appropriazione della personale *esperienza*; quale misura di distanza o vicinanza assumere nei confronti delle possibilità di sperimentazione e ricerca dei più piccoli; quale scadenza dare alla propria presenza di adulto educatore che, per essere tale, deve contemplare la necessità della sua dipartita. Nello specifico poi di una relazione mediata dall'oggetto libro potrebbe sorgere - in professionisti dell'educazione che intendano proporsi come "biblioteche viventi" - l'interrogativo su quali opere letterarie sia imprescindibile offrire all'infanzia come possibili spazi di intimo riconoscimento e tesori da cui trarre parole per rivisitare e rinnovare il "sentirsi *esperienza* bambina". In questo caso sarebbe probabilmente necessario partire da una interrogazione introspettiva sulla propria *esperienza* di lettore/lettrice, quindi da un'investigazione attorno al piacere dello smarrimento, dalla predilezione per la solitudine immersiva nel mondo altro della lettura.

Diversamente, se il circuito prendesse avvio dallo studio dell'*esperienza* di un autore che scrive per l'infanzia, potrebbe risultare interessante approfondire in qual modo la sua *esperienza* possa averlo reso capace di stabilire quel patto di segretezza e clandestina complicità con l'immaginazione dei più piccoli per via di pagine e parole

---

<sup>35</sup> G. Grilli *Op. cit.* p. 29

che siano state capaci di rendere visibile, di innalzare e celebrare l'*esperienza* infantile più di quanto qualsiasi proclama, teorizzazione, iniziativa o raccolta statistica abbia mai saputo fare.

Il sentiero potrebbe, altrimenti, originare dall'*esperienza* del vuoto, della mancanza – o perdita - di senso; dal primordiale richiamo a collocarsi nel tempo e nello spazio dell'astrazione per orientarsi nella realtà; potrebbe sorgere insieme a domande scomode sulla futuribilità dell'esistenza, sulla qualità dell'*esperienza* particolare e personale, o altresì collettiva, comunitaria e globale.

Queste *esperienze*, comuni a bambini e ad adulti, o, per meglio dire, queste connotazioni specifiche dell'*esperienza* tutta, potrebbero portare a riflessioni attorno alla necessità della cura e all'esigenza della prossimità e della condivisione; potrebbero risvegliare il desiderio ancestrale di radunarsi attorno a orditi narrativi, per sopravvivere e resistere al nulla e al vuoto di significato dilagante, per riconoscersi, per darsi appello all'impegno per la dignità delle singolari *esperienze* di tutti i viventi.

### **1.1. Il limite dell'esperienza, l'esperienza del limite**

Ma partiamo da *un* principio, perché, come si sarà evinto, potrebbero essercene più di uno. Allora la scelta ricade evidentemente sull'*esperienza*, la quale, essendo il risultato dell'incontro tra le singolarità dei soggetti viventi e la realtà, appare la necessaria istanza da cui dare avvio a questa dissertazione.

Una prima puntualizzazione terminologica necessaria riguarda la differenza tra *eventi* e *fatti* che insieme costituiscono l'esperienza che contraddistingue l'esistenza umana<sup>36</sup>. Facendo riferimento agli studi di Tagliapietra e Harrison, il termine *evento* assume la connotazione dell'irruzione del presente, delineando l'esperienza come accadimento in relazione al soggetto e per il soggetto, emergenza puntuale nell'ora, di incontro con la manifestazione dinamica, e quindi immediatamente mutevole, della vita osservabile nella sua datità, percepibile attraverso il sentire. Diversamente il *fatto* introduce a una differente connotazione temporale della materia a cui ci si riferisce:

---

<sup>36</sup> Cfr. R. P. Harrison, *Il dominio dei morti*, Fazi Editore, Roma, 2004, p. 97-113; Cfr. Video Lezione di A. Tagliapietra dal titolo "il Nulla", in <https://www.youtube.com/watch?v=4zbvzefHmW>; Cfr. A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, p.99-108.

non si tratta più di avvenimento inatteso, di manifestazione del presente, bensì di storia, racconto o interpretazione, che, in quanto dimensioni fattuali, sono sondabili attraverso la memoria o l'immaginazione. Si noti bene che dentro questa prospettiva le proiezioni sul futuro, i contenuti della terza forma temporale, risultano così ascrivibili alla stessa famiglia dei *fatti*, in quanto nient'altro che elaborati composti di materia storica, prodotti nutriti da *fatti* passati – ovviamente rivisitati, smontati e riassembleati, trasfigurati o decontestualizzati, ritradotti in forme alterate, ma pur sempre passati.

Secondo questa strutturazione concettuale e quindi terminologica, per pervenire all'esperienza risultano parimenti imprescindibili il sentire, la memoria e l'immaginazione, rispettivamente funzioni cognitive che rendono l'umano un essere consapevolmente temporale: difficilmente capace di contemplare l'evento fuggente, fortemente radicato nella fattualità del passato, verso cui resta debitore anche quando impegnato in fantasticazione progettuale.

Ogni riflessione pedagogica allora, ogni pensiero o metapensiero che guidi l'intenzionalità di un mentore a favore della progettazione esistenziale di un soggetto in crescita, possiamo dire origini sempre dall'esperienza, e verso essa diriga le proprie finalità teoriche:

*L'esperienza non è, da ultimo, il prodotto di una teoria, ma ciò che ciascun essere vivente avverte in relazione alla sua singolarità, ovvero a ciò che prova essendo ciò che è. Si tratta [...] della relazione di un essere vivente con il proprio corpo, la sua situazionalità e i suoi limiti, della sua sensorialità, dei bisogni elementari connessi con il piacere e il dolore, con la vita e con la morte, con il tempo che non passa che lo istituisce e che, nel caso di un essere umano, non è riducibile senza resti al disegno, definito socialmente e culturalmente, della sua biografia individuale.<sup>37</sup>*

---

<sup>37</sup> A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit. p.17

L'esperienza è stata oggetto di studio fondativo per diversi filosofi, da quando la filosofia esiste ad oggi. E non solo la filosofia se ne è occupata: come non pensare ai contributi dell'antropologia<sup>38</sup> o della psicoanalisi<sup>39</sup>.

Alcune possibilità per orientarsi in questo ampissimo campo di ricerca sono rinvenibili, tra gli studi italiani, nelle analisi svolte prima da Agamben<sup>40</sup> poi da Tagliapietra<sup>41</sup> raccolte in due opere che sembrano essere una la continuazione critica dell'altra, tra gli studi americani invece nell'opera di Martin Jay<sup>42</sup>.

Dagli questi autori si evince che una definizione generale univoca di *esperienza* non sia elaborabile, in quanto ad essa sono stati attribuiti diversi significati a seconda delle epoche e delle differenti scuole filosofiche di riferimento.

Mantenendosi aderenti a un panorama esistenzialista, e inserendosi nell'alveo delle scuole pedagogiche derivanti dal *razionalismo critico* è possibile isolare alcune caratteristiche significative dell'esperienza estrapolabili da diversi autori e qui poste in dialogo. Possiamo infatti asserire che l'esperienza è innanzitutto la risultante d'incontro tra soggetto e realtà, la via attraverso cui pensiamo e tentiamo di conoscere il mondo e attraverso cui possiamo agire su di esso per trasformarlo. Non solo. Considerata nella sua natura attiva, l'esperienza possiede il potere di agire a sua volta trasformazioni sullo sguardo con cui osserviamo la realtà. Dell'esperienza è inoltre necessario menzionare la sua duplice natura, colta emblematicamente dalla lingua e tradizione germanica nei termini *Erlebnis* ed *Erfahrung*<sup>43</sup>. La parola *Erlebnis* contenente la radice *-leben* (vivere), si riferisce solitamente all'*esperienza vissuta*, intesa sia come percezione dell'unità primitiva con la vita a uno stadio precedente ogni differenziazione e oggettivazione, sia come esperienza immediata, pre-riflessiva

---

<sup>38</sup> Cfr. V. Turner, *Antropologia della performance*, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, Bologna, il Mulino 1993; V. Turner, *Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, Bologna, il Mulino 2014. Cfr. A. Szokolczai, *Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events*, International Political Anthropology, Vol. 2 (2009) No. 1

<sup>39</sup> Cfr. D. P. Spence, *Verità narrativa e verità storica: significato e interpretazione in psicoanalisi*, Editore Martinelli, Firenze, 1987; Cfr. M. P. Arrigoni, G. L. Barbieri, *Narrazione e psicoanalisi*, Cortina Editore, Milano, 1998

<sup>40</sup> Cfr. G. Agamben, *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978

<sup>41</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *Esperienza. Op. Cit.*

<sup>42</sup> M. Jay, *Songs of Experience, Modern American and European variations on a universal theme*, University of California Press, Berkeley, 2005

<sup>43</sup> Cfr. R. Bodei, *Erfahrung/Erlebnis. Espereinzacome viaggio, esperienza come vita*, in V.E. Russo (a cura di), *La questione dell'esperienza*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1991, p 114-123; Cfr. capitoli dedicati a Wilhelm Dilthey, Martin Buber, e Walter Benjamin in M. Jay, *Songs of Experience*, Op. Cit.

e personale. Il termine *Erfahrung* contenente invece la radice *-fahrt* (viaggio) può riferirsi sia all'impressione sensibile e al relativo giudizio cognitivo ed emozionale su di essa, sia a un concetto di esperienza maggiormente connotato da prolungata temporalità, dall'integrazione quindi di momenti discreti in un intero narrativo. Se l'*Erlebnis* rimanda prevalentemente a un'accezione di ineffabilità ed individualità dell'esperienza, l'*Erfahrung* ne sottolinea maggiormente il carattere pubblico, collettivo, dialogico, interpellante la memoria e il racconto.

Si potrebbe dire inoltre che l'esperienza sia quello spazio di riconoscimento e ricongiungimento unitario dell'io come identità-corpo-mente; nonché l'emergenza, nel pensiero e attraverso il linguaggio, della soggettività che diviene capace di nominarsi, di dichiararsi, proporsi nel mondo<sup>44</sup>, nonché di mettersi in discussione come possibile soggetto reificato.

L'esperienza allora, essendo connotativa della consapevolezza più propria dell'esistenza di ciascuno, ed essendo luogo d'estrinsecazione della propria storicità, della propria scelta –relativa e vincolata-, quindi della propria libertà –anch'essa relativa-, potremmo dire essere certamente il campo d'esercizio della respons-abilità: della capacità quindi di ricezione delle domande che sono l'esistenza e l'essere umano stesso<sup>45</sup>, nonché della conseguente elaborazione di quella personale risposta che rende l'esperienza la *propria* esperienza<sup>46</sup>.

Partendo da queste riflessioni preliminari è possibile ulteriormente asserire che ogni azione pedagogica, che miri alla liberazione ed emancipazione dell'individuo in crescita, dovrebbe avere come compito primario quello di accompagnare ciascun soggetto all'appropriazione più piena e critica della personale esperienza.

---

<sup>44</sup> Cfr. G. Agamben, *Op. cit.* P. 42,43 "Gli studi di Benveniste sulla «Natura dei pronomi» e sulla «Soggettività nel linguaggio» - che confermano così l'intuizione hamanniana della necessità di una metacritica del soggetto trascendentale - mostrano che è nel linguaggio e attraverso il linguaggio che l'uomo si costituisce come soggetto. La soggettività non è che la capacità del locutore di porsi come un ego, che non può essere in alcun modo definita attraverso un sentimento muto che ciascuno proverebbe di essere se stesso, né attraverso il rimando a una qualche esperienza psichica ineffabile dell'ego, ma soltanto attraverso la trascendenza dell'io linguistico rispetto a ogni possibile esperienza. [...] E' Ego colui che dice ego. E' questo il fondamento della soggettività che si determina attraverso lo statuto linguistico della persona."

<sup>45</sup> Cfr. Video Lezione di A. Tagliapietra dal titolo "il Nulla", in <https://www.youtube.com/watch?v=4zbvzefHmWs>

<sup>46</sup> Cfr R. Fadda. *Promessi a una forma*, FrancoAngeli, Milano, 2016, p. 84-94

Andando ad analizzare i significati sedimentati nella storia etimologica di questa parola troviamo che

*Sia il greco *peîra* ed *empeiría*, sia il latino *experientia* rinviano a un'ipotetica radice indoeuropea *per-*, che ritroviamo in molti vocaboli implicanti l'idea di "rischio", "pericolo", "tentativo", "prova". Si tratta di parole che evocano i sentimenti collegati alle situazioni di precarietà e insicurezza, in primis la paura, ma anche la curiosità e il senso di possibilità.<sup>47</sup>*

E ancora

*Alcuni etimologi hanno collegato il verbo greco *peiráo*, "io provo", con il verbo *peráo*, che significa "io passo attraverso. [...] Il latino *ex-perire*, che analogamente evoca l'attraversamento spaziale, contiene 'in abisso' il verbo *per-ire*, "attraversare", "trapassare" e, quindi, quel "trapasso" per antonomasia che è il "morire". Il radicale *per-*, che in tedesco e in inglese muta la "p-" in "f-", risuona nell'antico inglese *faer*, "pericolo", e nell'inglese moderno *fear*, "paura", nel tedesco *Gefahr*, "pericolo", nonché in *to fare*, "viaggiare" e in *to ferry*, "traghettonare"<sup>48</sup>.*

Tagliapietra, in questa concatenazione di relazioni tra significati, riferibili a radici e ad arcaici derivati del termine esperienza, rinviene le tracce di una connessione con l'idea di viaggio, di messa alla prova, di esposizione a pericoli, quindi con la nozione di avventura stessa, che è sempre disposizione all'incontro con l'ignoto, spinta incerta oltre confini già esplorati, a rischio della propria, e altrettanto incerta, esistenza (d'altronde "morire non sarà forse una splendida avventura?" ricorda un volatile personaggio icona della letteratura per l'infanzia?).

Prendendo in esame le origini antropologiche della specie umana, Tagliapietra fa notare inoltre come il dinamico *Homo Sapiens*, sia nella sua primordiale conformazione nomade che nella più evoluta forma sedentaria, abbia da sempre avuto la necessità di confrontarsi con i vissuti della *territorialità* e della *spazialità*, i quali prevedono la necessità di definire barriere, di delimitare, nella realtà e nell'immaginazione, lo spazio prima occupato e poi abitato – quindi non più *spazio*

---

<sup>47</sup> A. Tagliapietra, *Esperienza*, Op. Cit. p.74

<sup>48</sup> Ivi, p. 75

ma *luogo*-, e di rendere estraneo ciò che sta al di fuori di esso. Separare e sancire il noto dall'ignoto, il sicuro dall'insicuro, il pericolo dalla sopravvivenza rappresentata dalla ripetibilità delle esperienze vissute dentro confini garantiti. Il *nowhere*, il nulla, il nessun luogo, il nessun dove, spaventa, sfida e attrae il *now here*, il qui ed ora del presente dato. Per opposizione –nonché per negazione-, il *now here* si trova ad essere determinato quindi dal *no where*.

Quest'ultima osservazione sulla natura spaziale (e temporale, come vedremo più tardi) del genere umano rimanda alla stretta connessione che esiste tra il termine *esperienza* e il termine *limite*.

Limite infatti è la traduzione della parola greca *péras*: introdotta dalla suddetta radice per- (di *peira*, *empeira*, *experiri*, *experimentum*, e *peirao*) può significare non solo “limite” appunto, ma anche “legame”. Quindi limite come linea, margine che *delimita* e profila, ma allo stesso tempo che contiene e *de-finisce*; demarcazione che *determina* l'appartenenza –il legame- a un territorio, a un sé, a un corpo, a una morte.

Legami, nodi, intrecci di una trama identitaria che, per essere sancita come unità scissa dall'indistinto, necessita di un limite che ne identifichi la soglia, fuori dalla quale sta l'altro e l'oltre.

Come non ricordare quelle figure femminili, tutte accomunate dalla tessitura e dalla responsabilità destinale della loro o altrui storia? Donne potenti peregrinanti dal mito alla fiaba che tengono nelle loro mani la traccia filiforme dell'esperienza, intrico di tempo e personalità divenienti ma finite. Tagliapietra ricorda Penelope che smonta e rimonta l'ordito dell'esistenza perché non termini il suo tempo e quello dell'amato Ulisse; le Parche che tessono, filano e recidono la trama dei destini degli esseri umani; Atena, dea della tessitura e della filatura, divinità erede, insieme a tante altre divinità femminili greche, della antica e primigenia dea madre del mediterraneo, che Parmenide definisce come l'entità che “vigila sull'essere”, *garante della rete di legami tra tutte le cose*.

Ma per evitare di far loro torto sarà bene ricordare quella categoria di donne potenti che abitano il mondo fiabesco e che tra le loro dita tengono le fila delle sorti identitarie di giovani iniziandi: la vecchina incontrata da Vassilissa<sup>49</sup> che insegna alla giovane ad utilizzare il telaio, le vecchie tessitrici incontrate sulla via della fuga dal principe

---

<sup>49</sup> *Vassilissa la bella* contenuta in A. Afanasiev, *Antiche fiabe russe*, Einaudi, Torino 1953, p. 20

Ivan<sup>50</sup>, la vecchia filatrice che nasconde la giovane guardiana delle oche sotto una seconda pelle di nascondimento<sup>51</sup>, la tredicesima fata che ferita nell'orgoglio condanna Rosaspina alla morte previa puntura tramite il fuso di un arcolaio<sup>52</sup>.

*Ecco allora che l'esperienza si compone in legami, forma un tessuto, la tela della vita, che tutto avvolge, ma che, come tale, non può essere attraversata. Infatti, nella prospettiva dischiusa dai significati della radice per- si può intendere e tradurre anche un'altra delle parole originarie del pensiero greco [...] ápeiron. La traduzione di questa parola è, letteralmente, "ciò che non può essere attraversato da parte a parte" ed è, dunque, sviluppando l'immagine per via astrattiva, inesauribile, illimitato, indeterminato, infinito.<sup>53</sup>*

Ápeiron, l'illimitato inattraversabile, è allora il limite estremo che afferma e circoscrive l'esperienza, oltre il quale nessun'altra esperienza sussiste; è l'inesperibile, l'assenza di legami, o per astrazione l'assenza stessa, il nulla - o il tutto - entro il quale si colloca l'esistenza finita del vivente.

Per addentrarci in questo concetto mi soffermo su una immagine proposta in *Zerologia, sullo zero, il vuoto e il nulla*<sup>54</sup> da Tagliapietra, il quale, riflettendo sui limiti del pensiero (che per Dewey ricordiamo essere l'inseparabile altra faccia dall'esperienza<sup>55</sup>), propone la similitudine tra questo e un pesciolino in una palla di vetro: egli può inseguire infinitamente le immagini esterne come fossero interne, ma senza mai avere effettivamente esperienza del fuori, se non quando questo irrompe improvvisamente, o qualora la boccia dovesse cadere e rompersi inesorabilmente.

Possiamo pensare allora il nulla, l'inattraversabile, il vuoto inesperibile, o come irruzioni violente quali manifestazioni transitorie della caducità, dell'incertezza e fragilità connaturata al genere umano, o attraverso termini di immagini catastrofico-apocalittiche (la fine di tutte le cose). L'idea del nulla e quindi del tutto, rimanda d'altronde a metafore di oscurità, di abisso, di tenebra, silenzio e morte, quanto ad

---

<sup>50</sup> *La strega e la sorella del sole* in A. Afanasiev, Op. Cit. p. 46

<sup>51</sup> *La guardiana delle oche alla fonte* in

<sup>52</sup> *Rosaspina* in J. e W. Grimm, *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2015, p.223

<sup>53</sup> Tagliapietra, Op. Cit. 2017, p. 78

<sup>54</sup> C. Bartocci, P. Martin, A. Tagliapietra, *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Il Mulino, Bologna, 2016, p. 163

<sup>55</sup> Cfr. J. Dewey, *Esperienza ed educazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2014; *Democrazia ed educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1992; *Arte come esperienza*, Aestetica Edizioni, Palermo, 2007.

altrettante immagini d'inizio, di avvento del nuovo, di apertura alla possibilità totipotente e illimitata:

*La cultura occidentale, con le sue filosofie e le sue teologie malate d'eternità, prima, con la sua tecnoscienza ossessionata d'infinito, poi, non riesce a fissare il volto positivo del nulla, la dignità racchiusa nel segno del meno, del minimo, del quasi nulla. Quel diminuire, quel depotenziare, quel decrescere che non è solo perdita, rinuncia, dolore morte, ma è, anzi, quel lasciar essere, quella apertura, compiuta e discreta, che e consente la discontinuità sorprendente della vita e la nascita di ciò che è autenticamente nuovo. Pensare il nulla è allora, per gli stessi motivi, pensare a ciò che libera e scioglie dai legami, a ciò che proietta nella vertigine del possibile.<sup>56</sup>*

Arriviamo così a trattare l'ineludibile altro limite a cui l'esperienza è vincolata: quello che iscrive dentro la categoria della temporalità l'esistenza particolare di ogni essere umano.

L'irruzione dell'esterno vissuta dal pesciolino sopra menzionato, non è altro che la rappresentazione dell'autoconsapevolezza che il pensiero, e con lui il corpo quindi l'unità vivente, ha della propria destinale data di scadenza: l'essere umano appartenendo al flusso del divenire è raramente consapevole del cambiamento e della sua trasformazione incessante. In costante sintesi tra un prima e un dopo, tra un vecchio e un nuovo, tra il già dato e il non ancora, immerso in un avvicinarsi di nascite e morti quotidiane, il soggetto è per natura continuamente sottoposto all'irruzione della differenza, al presentarsi di quel nulla - o tutto - che a ogni passo lo pone di fronte alla incertezza della propria permanenza, all'esaltante terrore del *possibile*, essendo poi sempre *possibile che sì* o *possibile che no*<sup>57</sup>. Il transeunte vive in uno stato di costante *crisi*, su un *crinale*, dove entrambe le parole derivanti da *krinô*, che significa separazione, cernita, scelta, ripropongono la natura liminare e duale dell'esperienza umana, che sul limite si determina in attraversamenti e scelte, che sul limite tra vita e morte si costituisce per approdi: ogni giorno di vita in più è anche giorno di vita in meno, e, l'unica consapevolezza certa è che, prima o poi, un'irruzione improvvisa del nulla potrebbe essere quella definitiva.

---

<sup>56</sup>C. Bartocci, P. Martin, A. Tagliapietra, Op. Cit, p. 147

<sup>57</sup> Cfr. G. M. Bertin, M. Contini, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando, Roma, 2004

*Aristotele nella Metafisica sintetizzava questo processo di astrazione del limite, indicando la progressione per cui limite (péras) è il termine estremo di una cosa (la sua fine) (éschaton), la sua forma (eídos), il suo fine (télou) quindi la sostanza, l'essenza di una cosa (ousia), il suo limite insieme ontologico e conoscitivo.<sup>58</sup>*

Arriviamo ad affermare che l'esperienza limitata dell'essere vivente, si costituisce come essenza in ordine del suo limite, assume forma, e quindi senso, in una dinamica di concentrazione dal fuori verso il dentro:

*Il limite, dunque, può essere pensato [...] anche impiegando le idee di concentrazione e di condensazione, ossia pensando al prendere forma, al rapprendersi dinamico di un miscuglio di materia intorno a un punto di resistenza, come la perla. [...] Mentre i confini rappresentano semplici negazioni che riguardano una grandezza in quanto non ha ancora completezza assoluta, i limiti sono negazioni che risultano essere insieme operazioni positive, in quanto il loro limitare costituisce anche ciò che conferisce determinatezza alla cosa, marcando il punto dove essa cessa di essere se stessa. La negazione finita del limite è centripeta e, quindi, inclusiva – essa attrae e lega i diversi negandoli dialetticamente -, la negazione centrifuga del confine è invece esclusiva, in quanto spinge nel nulla ciò che non si uniforma al criterio affermato e negato.*

*[...] La negazione del limite traccia la compiutezza e l'interezza della cosa e si pone, quindi, alla fine, sul punto originario della disomogeneità che costituisce l'esperienza, congiungendo ma anche distinguendo le diverse determinazioni che la compongono, racchiudendole nella dimensione del senso.<sup>59</sup>*

L'esperienza, delineata dalla negazione che è il limite (spazio-temporale), definita dalla disomogeneità data dai diversi che attrae e lega – in contrapposizione con l'omogeneità del nulla/tutto che la circonda –, assume senso proprio in ordine delle diverse determinazioni che la sua natura finita accoglie, congiungendole e allo stesso tempo distinguendole. Un'esperienza per dirsi tale deve essere costituita dalla differenza, dall'antinomia, dal conflitto, dalla presenza simultanea di opposti in dialogo, e ricondurre autenticamente alla complessità<sup>60</sup> dell'esistenza.

---

<sup>58</sup> A. Tagliapietra, *Esperienza*, Op. Cit. p.82

<sup>59</sup> Ibidem

<sup>60</sup> Cfr. E. Morin, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina, Milano, 2000

Il limite allora che determina l'esperienza risulta quindi uno "spazio" permeabile, dialogico, inclusivo, che accoglie la diversità di cui l'esperienza si compone.

Quest'ultima affermazione è in assonanza con la definizione che Zanini fornisce nel distinguere la frontiera dal confine<sup>61</sup>. La frontiera è un zona sfrangiata, più o meno ampia, trasformativa, mobile, in continua evoluzione poiché luogo in cui forze opposte si confrontano, confliggono o collimano, e rappresenta, per l'autore, l'unica formula per frantumare il confine netto e permettere la costituzione di un terzo spazio, altrimenti negato, in cui dare luogo alle divergenze. La frontiera risulta allora un altro volto del limite che include gli opposti, che prevede costitutivamente la presenza del nulla e della fine come forme di negazione e insieme di affermazione. L'esperienza, per esser tale, potrebbe dirsi quindi *esperienza di frontiera*, o usando le parole di Jankélévitch, *esperienza di soglia*<sup>62</sup>.

## **1.2. Esperienza e formazione: coltivare il limite**

Il filosofo francese definisce la morte come ciò che si pone a fronte dell'essere umano sia come *problema* che come *mistero*, essendo l'unico essere vivente che della propria fine ha coscienza, ed essendo, quindi, l'unico che al contempo può trovarsi a riflettere fuori e dentro di essa. Infatti, se da un lato, attraverso l'esperienza della *morte dell'altro*<sup>63</sup> inteso come altro significativo in termini affettivi, la morte si impone all'uomo come *problema* che lo interpella in quanto esperienza che irrevocabilmente lo attende e contro cui il suo futuro si arresterà, dall'altro essa assume i connotati del *mistero* in quanto istanza in cui l'uomo si trova ad essere immerso quotidianamente, in quanto essere diveniente, soggetto al fluire della temporalità e al cambiamento irreversibile. Jankélévitch parla di *problema* riferendosi alla morte pensata come oggetto investigabile dall'uomo che ne osserva gli effetti e da essi cerca di trarne speculazioni: nella morte generalizzata o nella morte degli altri (anonimi) il biologo può giungere alla comprensione delle cause, può riconoscerne gli effetti, un

---

<sup>61</sup> Cfr. P. Zanini, *Significati del confine, I limiti naturali, storici, mentali*. Bruno Mondadori, Milano, 1997, p. 11-15

<sup>62</sup> Cfr. V. Jankélévitch, *Pensare la morte?*, Raffaello Cortina Editore, 1995; Cfr. V. Jankélévitch, *La Morte*, Einaudi, Torino, 2009

<sup>63</sup> Cfr. P. Ariès, *Storia Della morte in Occidente*, Bur, Milano, 2015, si veda l'evoluzione dell'idea della morte attraverso gli stadi *morte del sé- morte dell'altro*

demografo può statisticamente elaborare un discorso su quali variabili influenzino la mortalità di una popolazione; ancora, un soggetto *non ancora morto*, nella morte di un altro vicino (nominabile e significativo) può riconoscere il destino che l'attende, essere scosso dall'angoscia pervasiva, corroso dal lutto, ma tutt'al più giungere solo a fare ipotesi su quanti anni ancora può vivere o in quali modi può posticipare l'oscuro appuntamento. Questo perché, quando la morte a cui l'uomo riferisce la sua indagine è la morte del sé, la propria morte, *la possibilità più propria* in termini heideggeriani, nessun discorso è più formulabile, nessuna speculazione è possibile, e, non trattandosi di un segreto, perché in essa non vi è nulla da svelare, essa si pone come mistero addirittura impensabile dall'uomo.

Unica possibilità di un discorso sulla morte per Jankélévitch sta solo nell'accettare la sfida di considerare la vita e la morte insieme:

*Si tratta di mettersi in una ben più scomoda posizione. E cioè, proprio partendo dall'invalidabile estraneità della morte: sul limite da essa marcato. Il quale limite però, trascinandoci ai bordi, ai margini della vita, in un quasi-fuori da essa, per contraccolpo ci costringe a pensare alla vita, ci rimbalza dentro di essa. Ma un "dentro" guadagnato ora standone quasi-fuori: su quella soglia vertiginosa e infinitesimale appunto. Insomma, si tratta di afferrare i due contrari, la vita e la morte, non per indagare, o l'una nella sua pienezza vitale (inutile!) o l'altra nella sua assoluta alterità (impossibile!), bensì per pensarle insieme, per pensare la (e nella) loro contraddizione.<sup>64</sup>*

Pensare vita e morte insieme, così che un discorso sulla morte sia sempre intrinsecamente un discorso primariamente sulla vita, in un intreccio che restituisce senso all'esperienza a partire dalla sua negazione, a partire dalla contraddizione: la morte infatti è *il non-senso che dà un senso negando questo senso*<sup>65</sup>, e solo la domanda di senso che ne deriva può ricondurre allo *stupore dell'essere* e al riconoscimento della *preziosità misteriosa* della vita.

---

<sup>64</sup> Introduzione di E. Lisciani Petrini a V. Jankélévitch, *Pensare la morte*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995, p.13-14

<sup>65</sup> Ivi. p. 53

Quest'ultimo riferimento al pensiero di Jankélévitch ci porta ad interpellare Martin Heidegger, che si è dedicato, lungo tutta la sua produzione filosofica<sup>66</sup>, alla elaborazione di una riflessione, ontologica quanto etica, intorno all'uomo e al modo in cui l'uomo – l'esserci- si può relazionare ad altri enti o ad altri esserci, in ordine della sua finitudine.

Per Heidegger i limiti in cui l'esserci è gettato lo caratterizzano e lo determinano come trascendente, perennemente sbilanciato verso il fuori, in quanto necessariamente portato a pensarsi dinamicamente dentro al tempo diveniente, in tensione verso altre possibilità d'essere, e verso l'alterità degli altri enti e degli altri esserci<sup>67</sup>.

I limiti inoltre sono invito alla costituzione di una coscienza etica, non tanto intesa in senso metafisico come redazione di un sistema di valori, quanto, secondo l'autore, come una riflessione sulle modalità che portano l'esserci all'apertura all'essere:

*«L'etica diventa il luogo in cui si incontra l'essere»<sup>68</sup>. L'agire etico è dunque la condizione primaria per fare esperienza dell'essere; pensare l'essere significa farne "esperienza pratica", sentirne l'incontro "sulla propria pelle".<sup>69</sup>*

Ogni esserci è chiamato all'apertura all'essere non per raggiungere uno stato di benessere, o una ricompensa spirituale, o la realizzazione di un'esistenza felice, ma per giungere alla *verità* del proprio essere, alla *verità* del proprio agire, e ad aderire così alla propria struttura più profonda:

*Agire eticamente significa avere rispetto e cura per ogni manifestazione dell'essere, sia esso un ente o l'altro esserci; significa essenzialmente lasciar essere l'altro nella sua verità, per quello che è. Un ente, quando è pensato nella sua verità, nella sua essenza, è qualcosa di più di un semplice utensile, di un mezzo per...; diventa esso stesso manifestazione dell'essere, e, come tale, fonte di meditazione e reverenza nei confronti*

---

<sup>66</sup> Qui presi in considerazione di M. Heidegger: *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005; *Concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998; *Che cos'è la metafisica?*, La nuova Italia, Firenze, 1979

<sup>67</sup> Si veda la natura relazionale dell'esserci, il quale è sempre un con-essere, e per il quale quindi gli enti e gli altri con esserci divengono un fine, una chiamata attraverso cui pervenire all'essere.

<sup>68</sup> S. Benso, *Con Heidegger. Contro Heidegger. Suggestioni per un'etica ontologica*, "Filosofia e Teologia", Esi, Napoli, 1991, n.2, p.232

<sup>69</sup> A. Piras, *L'etica originaria: il problema morale nella filosofia di M. Heidegger*, in *XÁOS. Giornale di confine*, Anno II, N.1 Marzo-Giugno 2003, URL: [http://www.giornalediconfine.net/anno\\_2/n\\_1/14.htm](http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/14.htm)

*di esso, pur non dimenticando la sua funzione quotidiana. Solo così possiamo percepire il miracolo dell'essere: che l'ente è.*<sup>70</sup>

E ancora

*L'atteggiamento autentico nei confronti dell'ente si manifesta quando viene a sospendersi la quotidiana familiarità del mezzo, dovuta al suo non emergere nell'attività nell'attività che facciamo servendoci di esso, e scopriamo in esso qualcosa di misterioso: «unicamente perché il niente si svela nel fondo dell'essere esistenziale può sorgere entro noi il senso della piena estraneità dell'essente; e soltanto se questa estraneità ci angustia, l'essente sveglia e tira a sé lo stupore».*<sup>71</sup>

L'agire autentico, e quindi etico, nei confronti degli enti e degli altri esserci si traduce nell'atteggiamento di cura che, nel lasciare essere l'altro quello che è nella sua verità, permette di accedere con stupore al mistero dell'essere: a quella presenza del nulla, sullo sfondo, che rende miracoloso l'essere dell'ente.

Ogni esserci, nel farsi consapevole della propria – e altrui - finitudine, si scopre solo di fronte alla morte, e questo lo porta a smettere di riferirsi a se stesso come parte del discorso comune, come inserito nel modo di pensare di tutti, i quali, attraverso diversivi e distrattori, sono stati portati all'inautenticità dovuta alla rimozione del pensiero della morte. Questo cambio di prospettiva porta l'uomo al sentimento dell'*angoscia dello spaesamento*<sup>72</sup>, che è il sentimento esistenziale più autentico dell'esserci.

L'angoscia, sentimento dell'autenticità, apre alla necessità del con-esserci, all'importanza della presenza della alterità per l'uomo limitato, quindi a una diversa percezione della dignità degli enti e degli altri esserci; porta a sperimentare *la possibilità di una dinamica di comunicazione con gli altri diversa da quella inautentica, non più centrata sulla "chiacchiera", sulla riaffermazione del luogo comune e del "si dice"*.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Ibidem

<sup>71</sup> Ibidem

<sup>72</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, ed. it. a cura di F. Volpi, traduzione di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 2005, p. 230-231

<sup>73</sup> M. Fabbri, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 99

È quindi nella percezione dello strappo esistenziale a cui è assoggettato l'esserci, nel sentire profondamente il divenire, nel *pathos* della vita inafferrabile e inarrestabile che l'esserci può sbilanciarsi verso una progettazione autentica del mondo che esso stesso è e del mondo in cui è gettato.

La fragilità del morente, la ferita che porta in sé l'uomo la cui vita è soggetta a irruzioni casuali del nulla (traumi, interruzioni, separazioni, malattie...), la consapevolezza della vulnerabilità che lo contraddistingue apre l'uomo alla trascendenza, alla progettazione, e alla cura non solo quindi come conseguenze di consapevolezza ontologica, ma anche come approdi di un pensiero etico.

*E così, ogni atto, ogni esperienza, ogni incontro dell'uomo con l'alterità, con tutto ciò che, rispetto ad esso, è altro ed oltre, colti nella fatticità dell' esserci, dell'apertura al mondo, del vivere e del esistere, si dà solo nella modalità dell'appassionato e preoccupato curarsi di qualcosa, la vita stessa, con la sua opacità, la vita che ci spiazza e spesso ci atterrisce e ci fa sentire spersi, e il tempo, il tempo che della vita dell'esistenza è la sostanza, sono per l'uomo, essenzialmente, strutturalmente cura; anzi la Cura, nella più pregnante accezione heideggeriana, è, come già si è avuto modo di segnalare, in primo luogo, quello ontologico esser pre-occupati, che fa da fondamento alle umane, concrete, relazioni di cura, è quell'a priori, in virtù del quale è possibile dare cure.<sup>74</sup>*

La cura, in termini pedagogici, si delinea allora come azione situata nella relazione con la coscienza di sé e nella relazione con l'altro.

Se la prima potremmo definirla come *cura sui*, o riflessività a favore dell'auto-progettazione esistenziale, traducibile attraverso la pratica della formazione continua; la seconda prende forma nell'azione educativa, in cui *l'educatore diventa colui che è investito della responsabilità di preoccuparsi che l'altro sia risvegliato alla ricerca dell'autenticità del suo esserci attraverso l'offerta di esperienze che rendano possibile innanzitutto comprendere e poi accogliere la chiamata.*<sup>75</sup>

Attraverso i contenuti esposti tramite le voci degli autori finora presentati, emerge l'idea del limite come origine di una riflessione sul tempo e le forme dello spazio e su

---

<sup>74</sup> R. Fadda, Op. Cit. p.85

<sup>75</sup> L. Mortari, *La pratica dell'aver cura*, Mondadori, Milano, 2006, p. 5

come l'uomo ad essi si relazioni; sulla centralità dell'apertura all'alterità e alla sua complessità; sulla necessità dell'incontro e dell'accoglienza della diversità; sulla inderogabilità della Cura come via attraverso cui pervenire all'autenticità della propria esperienza, e attraverso cui accompagnare all'autenticità dell'esperienza altrui; sulla possibilità della Cura come via di significazione del limite, essendo, il limite esistenziale di ciascun essere vivente, ciò di cui la cura educativa ambisce ad occuparsi.

Manca solo un ospite da presentare a questo convitto di amici stretti. Si tratta di una dinamica caratterizzante unicamente la specie umana, la quale, come vedremo, permetterà di chiudere la trattazione circolare che ha preso avvio dal significato e il valore dell'esperienza, per giungere alla cura, passando attraverso il pensiero sulla morte e i limiti dell'essere umano.

Ci siamo già in parte occupati di trattare cosa renda un'esperienza tale rispetto a un qualsiasi accadimento: abbiamo menzionato la sua natura duplice di esperienza agita ed agente, la sua matrice conflittuale ma inclusiva nell'ospitare opposti, la sua natura finita e tragica inscrivendosi sempre nello spettro dell'esperibile umano che è esistenzialmente limitato; manca solo una caratteristica fondamentale per determinare un'esperienza nella sua datità: la *narratizzazione*<sup>76</sup> o *narrabilità*<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> J. Jaynes, *La natura diacronica della coscienza*, Adelphi, Milano, p 2014, in A. Tagliapietra, *Op. Cit.* P. 54.

*“Per narratizzazione si intende la proprietà della coscienza impegnata a inserire le cose che accadono in una storia, collocando ogni evento tra un prima e un dopo.*

<sup>77</sup> P. Brooks, *Trame*, Einaudi, Torino, 2005, p.113. *“La trama inizia (o deve dare illusione di iniziare) al momento in cui la storia, o la «vita», obbedendo a qualche stimolo, passa da uno stato di quiescenza ha uno stato di «narrabilità», a una condizione di tensione, di inquietudine, che esige appunto di essere raccontata. Si è accennato più sopra al desiderio narrativo, lo stimolo che crea il «raccontabile» come condizione di tumescenza, attrazione, ambizione, ricerca, e che spinge il racconto a tendere verso il futuro.”*

### 1.3. Vita e morte, narrativa

Abbiamo detto essere l'esperienza il sentire la temporalità “*sulla propria pelle*” nell'incontro tra il soggetto e l'accadere della realtà. Questo significa che l'esperienza, riprendendo il concetto benjaminiano di *Erfahrung*<sup>78</sup>, sia tanto legata al *pathos* del divenire, quanto alla sua accumulazione e traduzione in un'unità intelleggibile e soprattutto trasmissibile: un frammento che mantiene la radice originaria finita del vivente e del vissuto e che, come tempo soggettivato, quindi trasfigurato dalle ombreggiature e le sfumature della gradazione emotiva, può essere riproposto come via di sensificazione del fluire della vita.

*La dimensione dell'evento e quindi quella dell'esperienza non possono essere espresse per via analitica, mediante un qualche procedimento logico dimostrativo, ma possono soltanto essere descritte mediante uno sviluppo temporale che si articola secondo una trama. Da questo punto di vista si potrebbe senza dubbio sostenere che l'esperienza è allora temporalità narrata.*<sup>79</sup>

La sola modalità di dirsi del tempo, dello svolgersi e del mutare, è nel racconto, ossia in quella forma di linguaggio ordinata in trame che raccoglie in unità complesse parti disomogenee e frammenti slegati, e che consente una scansione coerente e consequenziale tale da restituire senso alle parti alla luce dell'unità racconto.

Il tempo della vita si trasforma in tempo del racconto, attraversando quella distanza d'astrazione che permette la completa rimodellazione delle costanti spazio-temporali. Divenuto poi tempo narrativo la sospensione è tale da potersi avvicinare all'assenza, al vuoto, al nulla, allo zero temporale, all'essere tempo che ogni esserci è: nell'incontro con l'alterità del racconto che siamo e che tutti gli enti sono, immersi nella dimensione che tiene insieme inizio e fine è forse possibile il pervenire all'essere di heideggeriana allusione? È forse il tempo narrativo quello che permette l'elaborazione della temporalità come categoria che riconduce alla naturalità e mortalità umana e quindi alla necessità della cura per l'autenticità dell'esistenza

---

<sup>78</sup> W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*. F. Cappa, M. Negri (a cura di), Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p. 9-47

<sup>79</sup> A. Tagliapietra. Op. Cit. p.249,250

gettata? Non ci è dato sapere quale opinione avrebbe avuto Heidegger riguardo queste mie asserzioni e ipotesi, ma una coerenza logica potrebbe suggerircelo.

Certo resta che, per quanto l'espressione del tempo richieda il concetto di sequenzialità, nella dimensione narrativa non vi sono norme di circolazione, quindi non sussiste l'obbligo di marcia in un senso unico, le storie possono essere ripercorse a ritroso, storpiate, ribaltate, essere riraccontate a testa in giù senza rispettare le gerarchie, i cattivi possono diventare i buoni, gli ultimi divenire i protagonisti e le principesse divenire divoratrici di principi azzurri: la necessità di struttura e di ordine imposti dal *plot* può essere completamente messa in discussione, senz'altro rimarcare se non la sua centralità ed importanza: anche nel *no-sense* della destrutturazione, come attacco alla trama tradizionale, tipico della letteratura post-moderna<sup>80</sup>, non si può che rintracciare una critica e una denuncia di mancanza di riferimenti, una dichiarazione di smarrimento e straniamento che, per assenza, non può che portare in sé una implicita richiesta di leggibilità, di consequenzialità, la ricerca di un *new sense* rintracciabile nella trama, che, divenendo l'oggetto dell'attacco, viene riconfermata come necessità irriducibile.

La narrazione inoltre, come precedentemente accennato in nota<sup>81</sup>, è la via della coscienza attraverso cui pervenire alla fluttuazione diacronica, è l'unica macchina del tempo di cui siamo realmente dotati. Infatti, in quanto rappresentazione, il racconto è sempre *ri-presentazione*, è rievocazione nel presente di qualcosa che è necessariamente già stato, o che nella simultaneità dell'enunciazione diviene sincronicamente trascorso e superato. Così la narrazione, essendo strumento di rievocazione e riedizione del passato, è la forma attraverso cui, sottraendo le esperienze all'erosione del galoppante ed inarrestabile tempo, è possibile salvaguardare la vita dall'oblio; è la forma più umana di resistenza alla morte.

*Elias Canetti definisce lo scrittore e, quindi, il narratore come il custode delle metamorfosi. La bellissima definizione significa la capacità dell'arte della narrazione non solo di trasmettere, ma anche di salvaguardare le esperienze, ossia di preservare il mondo dalla definitività della morte, dall'inerzia della naturalità fisica e dall'oblio che essa porta con sé,*

---

<sup>80</sup> Mi riferisco a una vasta rosa di opere che Brooks, nei due capitoli conclusivi di *Trame*, rispettivamente *La narrazione incredula* e *Finali di partita e studio del plot*, analizza in dialogo con l'opera *Absalom*, *Absalom!* (1936) dell'americano William Faulkner.

<sup>81</sup> Vedi nota n°74

*di arginare e combattere la dissoluzione di tutte le cose che il tempo del mondo, il tempo dell'ontologia e del cosmo, implica. Il custode delle metamorfosi custodisce in questo modo la vita.*<sup>82</sup>

Peter Brooks, interpellando le opere di Sigmund Freud riferite al desiderio, all'eros e al thanatos e alle loro pulsioni<sup>83</sup>, propone una via interpretativa della funzione della trama e della narrazione analizzando la dinamica di coazione a ripetere, tipica del racconto ed essenza di tutte le strutture retoriche che lo compongono. La prima interpretazione di Brooks vede la ripetizione come possibilità di assunzione di potere nei confronti di un finale che è dato, quindi di rifiuto della passività del morire per rendersi attivi nei confronti di un finale che non potremo mai effettivamente raccontare, il nostro.

La scelta di giungere attivamente alla fine permetterebbe così una funzione anticipatoria e di controllo sull'incontrollabile.

La seconda via d'interpretazione, appoggiandosi alle variazioni freudiane, approda all'analisi della pulsione e della ripetizione come processi di *legatura o imbrigliamento per la creazione di una condizione di energia mantenuta costante, tale da consentire la conquista di forme di controllo e la possibilità di differimento*<sup>84</sup>.

La trama risulterebbe un susseguirsi di tentativi di diversione e ritardo del finale, la posticipazione del raggiungimento dell'appagamento della pulsione, il differimento della liberazione delle energie di un piacere immediato per il conseguimento di una gratificazione finale più intensa. Ed essendo la morte *meta di tutto ciò che è vivo*<sup>85</sup>, il racconto non sarebbe che la diversione del desiderio dell'inizio per il suo finale: attraverso la ripetizione possiamo procedere tornando indietro, avanzare retrocedendo, perché se da un lato la pulsione di morte tende al finale, proprio il desiderio per il piacere del finale ricerca nella ripetizione del passato il ritardo dell'appagamento.

*Le pulsioni di conservazione intervengono per assicurare che l'organismo possa seguire il suo cammino verso la morte, scoraggiando ogni tentativo di ritornare allo*

---

<sup>82</sup> A Tagliapietra, Op. Cit. p.252

<sup>83</sup> S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, in *Opere*, vol 10, Bollati Boringhieri, Torino, 1978

<sup>84</sup> P. Brooks, *Trame*, Einaudi, Torino, 2005, p. 111

<sup>85</sup> S. Freud, *L'io e l'Es e altri scritti*, Boringhieri, Torino, 1977, p. 224

*stato inorganico che passi attraverso scelte non immanenti all'organismo stesso. In altre parole, l'organismo desidera morire a modo suo, e deve lottare contro eventi (o pericoli) che lo aiuterebbero a raggiungere la sua destinazione troppo in fretta, in una specie di cortocircuito.<sup>86</sup>*

Ne emerge che la trama, come la vita, risulti essere *tensione verso* e insieme *repulsione di* le istanze della fine, alle quali giungere per recuperare lo stato di quiete perduto e rileggere così il percorso alla luce del finale a cui il percorso stesso ha condotto.

*Resistenza al cambiamento* e *sete di senso*, questi i due motori che Brooks riconosce propulsivi del dinamismo affabulatore.

A proposito dei motori che danno avvio all'arte – quindi al racconto-, e a proposito dell'ineffabilità del valore di questa, Bauman scrive, nella sua ultima lezione edita<sup>87</sup> prima di morire:

*L'arte è qui con noi, proposta con determinazione, resa assolutamente indispensabile, irresistibile, proprio dalla dualità di disperazione e speranza. Questi sono i maggiori motori dell'arte. E l'arte ha una grande missione nel mondo: quella di ispirare e spingere le persone a continuare il lungo viaggio verso l'idea di dignità umana. Si è scoperto che solo l'uomo - ma tutti gli uomini universalmente - possiede l'idea di dignità che consiste nella capacità di pensare, analizzare criticamente e andare nel profondo delle cose.*

*Ebbene, in che modo tutto questo può essere fatto dall'arte? Rendendo, io credo, nuove le cose che ci appaiono ormai familiari, cose che sono così evidenti che spesso non si notano più: ed è proprio questa la funzione dell'artista, quella di ricordarcelo. Questa è la connessione, il legame tra le cose. E quando l'arte funziona ottiene anche la trasformazione contraria, ossia muta cose sconosciute in cose familiari. L'ignoto che si nasconde dietro le quinte, difficile da vedere, che è occultato con grande attenzione o con malignità, coperto, negato semplicemente troppo complesso per essere compreso senza un aiuto.*

In quest'estratto emerge un altro aspetto fondamentale caratterizzante l'arte e quindi la narrazione come via pienamente e solamente umana di significazione e

---

<sup>86</sup> P. Brooks, *Op. Cit.* p. 112

<sup>87</sup> Z. Bauman, *L'ultima lezione*, Laterza, Bari, 2018, p. 16-17

risignificazione dell'esperienza: nel racconto e nel narrato insito in ogni atto artistico, è possibile rintracciare quello spazio di restaurazione e ricomprensione dell'esperito, quella frontiera mobile in cui la *disperazione dell'ormai* può essere ritradotta nella *speranza del non ancora*, quel luogo di sosta e contemplazione del *poco* e del *piccolo* dimenticato, di esaltazione del *particolare* smarrito, dell'*inutile* svalutato, dell'*autentico* sbalzato e sotterrato dalla chiacchiera e dallo strapotere dell'attuale, del *complesso* reso inavvicinabile dal più affascinante e fruibile aberrante *banale*. L'arte e il racconto possono essere quel limite che restituisce valore e significato all'esperienza riportando alla luce i legami che determinano e tengono insieme le cose, facendo emergere i particolari nascosti, che diversamente la dinamica di fruizione e oggettificazione degli enti relegherebbe nel dimenticatoio dell'indifferenza. Estetica, dal greco αἰσθητικός «*che concerne la sensazione, il sensitivo*», non è forse, d'altronde, la caratteristica che l'esperienza, per sua natura più propria, dovrebbe intrinsecamente possedere? Nell'arte allora possiamo pervenire a quella provincia remota capace di restituirci la sensazione di quel quotidiano vivere che rischia, altrimenti, la desolante *anestetizzazione*; nell'arte possiamo abitare quella zona di cura delle storie e di cura per quel senso che le storie stesse tentano di custodire.

A tal proposito Peter Brooks, tornando al parallelismo tra relazione analista-paziente e relazione lettore-opera letteraria, tratta il processo di ricostruzione e rivisitazione del narrato del paziente da parte dell'analista, il quale *deve aiutare il paziente ad ascoltare il discorso del desiderio per poterne cogliere la vera intenzionalità. L'analista mira a una rievocazione più precisa e ordinata del passato, non più ripetuto in modo ossessivo e insistentemente riprodotto nel presente, ma riordinato in una narrazione retrospettiva*<sup>88</sup>.

Per poter fare questo deve verificarsi il transfert da parte del paziente, per il quale, l'analista con cui dialoga *diventa l'oggetto vicario di tutti i suoi precedenti investimenti affettivi e di desiderio, e la situazione di dialogo diventa ripetizione di rielaborazione di un passato non ancora sublimato e posto in relazione corretta e terapeutica con il presente*<sup>89</sup>.

Nel transfert il desiderio del paziente è ascoltato, compreso nella sua intenzionalità, depurato di tutte le forme di censura e nascondimento che la civilizzazione ha imposto alla sua forma e, riattualizzato, è reso vivo e vivificante dal lavoro di ritraduzione e conduzione dell'analista:

---

<sup>88</sup> P. Brooks, *Op. Cit.* p. 238

<sup>89</sup> Ivi. p. 237

*Coesistono dunque al tempo stesso nella dinamica del transfert l'impulso a portare il passato al tempo presente, ad attualizzare il desiderio passato, e l'urgenza contraria di renderlo definitivamente tale e di porre fine alle sue insistenze riproduttive nel presente, costringendo il paziente a capire che il passato è passato e a incorporarlo nel presente ma appunto come passato, in modo che la vita possa continuare. «La traslazione», scrive Freud più avanti, «crea così una provincia intermedia fra la malattia e la vita, attraverso la quale è possibile il passaggio dalla prima alla seconda»<sup>90</sup>.*

Il transfert è per Freud quindi quella sorta, ancora una volta, di regione liminale di finzione narrativa, nella quale è possibile attivare transazioni tra la malattia e la vita reale, tra il passato e il presente, tra la censura e la manifestazione del desiderio.

Allo stesso modo il testo narrativo, l'opera letteraria, può essere pensata come spazio transferale, di transizione, in cui gli investimenti del desiderio dello scrittore e quelli del lettore si incontrano, in cui il desiderio del lettore può essere ritradotto e attualizzato, riconosciuto nei giochi retorici dello scrittore, il quale è stato capace di aggirare (spesso inconsapevolmente) le coperture censorie civilizzanti attivate nei confronti del desiderio indicibile, e di riproporre quest'ultimo dentro una cornice metaforica trasfigurantene la potenza perturbante.

*Nel transfert, il desiderio passa attraverso quel che Lacan chiama «la deriva del significante»; entra a far parte dell'ordine simbolico, dove può essere riordinato, riletto, riscritto. Anche se è possibile pensare ad altri modelli di transazione, quello del transfert psicoanalitico presenta il vantaggio di immaginare un incontro produttivo fra parlante e ascoltatore, testo e lettore, e di suggerire come la loro interazione possa aver luogo in un medium speciale e artificiale, che ubbidisce alle sue regole - quelle dell'ordine simbolico - e pure si confronta in modo attivo e vitale con le storie e le intenzioni formulate dal desiderio<sup>91</sup>.*

Emozioni vissute nel passato, durante la lettura e l'immersione nelle immagini del teatro della mente, possono essere richiamate, rivissute, e divenire presente, con la consapevolezza che l'incontro è, appunto, *mediato*, avviene nella regione del *come se*, e ciò che è riesumato non sono che spettri e feticci, i quali però riportati a vita nuova

---

<sup>90</sup> Ivi. p. 239

<sup>91</sup> Ivi. p. 245

genereranno modificazioni reali sul presente emotivo e psichico del lettore, che, tornato in porto dalla navigazione illusiva, non potrà certo dirsi uguale a prima.

Similmente risulta necessario considerare allora un'altra dinamica psichica presa in considerazione da chiunque si occupi di arte e psicoanalisi: si tratta del *processo di identificazione*<sup>92</sup> che in questo caso analizziamo tra lettore e personaggi del testo letterario.

In *Freud, la letteratura e altro*<sup>93</sup>, Mario Lavagetto tratta, nell'impianto di una dissertazione dedicata a *la Terza Persona* - lettore fantasmatico, sintesi dell'incontro tra opera e infiniti lettori possibili -, del rapporto tra opera e spettatore, intitolando il paragrafo "Nulla ti può accadere". L'autore trae da diversi scritti freudiani le dimensioni che contraddistinguono l'identificazione: prima tra tutte il gioco, seguita dal senso di sicurezza, e infine il piacere, che però comporta una spesa, come vedremo, un compromesso ineludibile.

*L'assistere come spettatore partecipa al ludo scenico da all'adulto ciò che il gioco da al bambino, la cui esitante attesa di potere emulare l'adulto trova in tal modo soddisfazione. Lo spettatore vive troppo poco intensamente, si sente «misero, uno al quale nulla di grande può accadere»; da tempo ha dovuto soffocare o meglio rivolgere altrove la sua ambizione di porre se stesso al centro della macchina mondiale, vuole sentire, agire, plasmare tutto a sua volontà: in breve essere un eroe; e gli autori e gli attori teatrali glielo consentono, permettendogli di identificarsi con un eroe. Gli risparmiano al tempo stesso qualcosa, giacché lo spettatore sa che il condursi in tal modo da eroe arrecherebbe dolori, sofferenze e gravi apprensioni, le quali annullerebbero il godimento; sa anche che ha una sola vita e che forse potrebbe soccombere in un'unica lotta del genere contro le avversità. Perciò il suo godimento ha come presupposto l'illusione, ossia l'attenuazione della sofferenza, dovuta alla certezza che in primo luogo chi si agita e soffre sulla scena è un'altra persona e che, in secondo luogo e in definitiva, si tratta solo di un gioco da cui non può derivare alcun danno per la sua sicurezza personale [...] È lo stato prometeico dell'uomo, ma*

---

<sup>92</sup> Cfr. oltre ai testi di Lavagetto e Freud citati nelle prossime note si fa rimando alla consultazione di G. Alfano, G. Colangelo, *Il testo del desiderio*, Carrocci editore, Roma, 2018

<sup>93</sup> M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*. Einaudi, Torino, 1985

*frammisto alla disposizione mediocre a lasciarsi temporaneamente placare da una soddisfazione fugace*<sup>94</sup>.

Il primo aspetto che ci interessa, del testo di Freud qui riportato, è, come già preannunciato, il *gioco*.

Il lettore o spettatore accetta una contrattualità, tipica del gioco, per la quale il *principio di realtà* è momentaneamente sospeso, in nome del *principio di piacere* che tale sospensione può soddisfare: la delega dell'azione a terzi permette una emulazione fittizia, attraverso la quale è possibile superare passivamente quel principio di realtà che diversamente condurrebbe alla frustrazione della realizzazione del piacere.

Il lettore, identificato nell'eroe, può vivere così, virtualmente, un'esperienza surrogato, in totale *sicurezza*; può affrontare rischi e pericoli, glorie ed onori, vittorie e sconfitte, conquiste e perdite, nella certezza che *“nulla gli può accadere”*, grazie all'*invulnerabilità dell'eroe che lo ha contagiato e lo ha reso, a sua volta, invulnerabile, fratello di Achille o di Sigfrido*<sup>95</sup>.

Ed è proprio l'invulnerabilità, la possibilità di sopravvivere alle ripetizioni, la cifra del piacere che il contratto offre, ma a un prezzo: il doloroso riconoscimento della finitezza, vulnerabilità e precaria determinazione della vita, che nella realtà è una sola, e che inoltre, molto probabilmente, visti i suoi limiti, è frustrata dalle negazioni di tutte le altre vite (più o meno irraggiungibili) che in vario modo l'essere umano plurale e multiforme è portato a desiderare. Per non parlare poi del desiderio - o illusione - di immortalità che l'uomo, incapace di pensare la sua morte, nutre al lume delle pagine in cui sprofonda, e che nega allo stesso tempo, accettando il patto con il testo, in nome di un piacere fugace ma intenso.

*E siamo portati, in modo assolutamente naturale, a ricercare nel mondo della finzione, nella letteratura, nel teatro, ciò che nella vita reale abbiamo respinto. Lì noi troviamo ancora degli uomini che sanno morire e danno la morte ad altri.*

*Là soltanto si verifica la condizione che sola potrebbe riconciarci con la morte: e cioè la conservazione attraverso tutte le traversie dell'esistenza, di una vita, la nostra, come tale intangibile.*

---

<sup>94</sup> Ivi. p. 356

<sup>95</sup> Ivi. p. 358

*È troppo triste che nella vita le cose possano svolgersi come in una partita di scacchi, dove una mossa falsa può costringerci ad abbandonare il gioco: con l'aggravante che qui non possiamo contare su una seconda partita, sulla rivincita. Nel campo della finzione troviamo invece quella pluralità di vite di cui abbiamo bisogno. Moriamo nella nostra identificazione con un eroe, ma nondimeno gli sopravviviamo e siamo pronti a morire una seconda volta, in modo altrettanto innocuo, con un altro eroe.<sup>96</sup>*

L'identificazione rimanda a quel processo dialogico e di sintesi che costantemente l'uomo è chiamato a compiere nella negoziazione tra il desiderio e l'esperienza, tra il pensiero e il corpo che è, tra le aspirazioni e i limiti che incontra, tra le pulsioni e le frustrazioni che lo imprigionano.

Ci identifichiamo e reidentifichiamo infatti per vivere tutte le vite che ci sono precluse o per nutrire la speranza del cambiamento, cogliendo avidamente quanto ancora non ci è dato sperimentare come opportunità alternativa in attesa, conservata nel cassetto segreto, come possibilità futura sopita dalla contingenza. Ci identifichiamo per fuggire l'unica possibilità più propria che potrebbe soddisfare la nostra tensione verso il finale, la morte, la quale, al contempo, minaccia l'estinzione definitiva di tutte le ipotesi di pluralità segretamente agognate.

*Proprio perché riconcilia con la morte l'opera d'arte rappresenta un'esperienza di lutto, che si consuma e si estingue nei tempi di una rappresentazione o di una lettura. Lo spettatore smarrisce l'eroe e se stesso, ma resta l'unico a cui nulla può accadere. La sua immunità è assoluta; la sua identificazione, come ho già sottolineato, è costantemente revocabile e in questo consiste la sua specificità: è caduca, se vogliamo precaria, ma questo - ci suggerisce Freud - le conferisce un «valore di rarità nel tempo»; ne fa uno scudo, un mezzo perché la morte appaia come una divinità riconciliata.<sup>97</sup>*

In accordo con le parole di Lavagetto si ribadisce nuovamente la natura duplice dell'arte e del testo, che è slancio che nasce da una perdita o una rinuncia, ma è anche mezzo che alla rinuncia, alla perdita, quindi al limite, riconcilia; è spazio sia di

---

<sup>96</sup> S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte, e scritti 1915/1918*, Newton Compton Editori, Roma, 1976, p.33

<sup>97</sup> M. Lavagetto, Op. Cit. P.359

conservazione, stabilità, unità che di denuncia e condanna dell'uomo *prometeico in rivolta*<sup>98</sup>.

#### 1.4. Limite a rischio? La cura del limite

Limite, esperienza, cura e narrazione.

Queste quattro istanze, strettamente legate tra loro, come abbiamo visto, condividono sorti comuni, tanto che trasformazioni imposte a una, comportano mutazioni e ricadute evidenti sulle altre. Viceversa, conseguentemente, sintomi e alterazioni che interessano una delle istanze analizzate, molto probabilmente avranno la loro causa scatenante in altrettante variazioni interessanti le altre istanze correlate. Questo permette una indagine incrociata e indiziaria.

Nel 1978 Agamben parlava di morte dell'esperienza, di impossibilità per l'uomo moderno di tramutare in esperienza ciascuna delle attività che riempivano freneticamente la sua giornata. Scriveva infatti: ... *la giornata dell'uomo contemporaneo non contiene quasi più nulla che sia ancora traducibile in esperienza: non la lettura del giornale, così ricca di notizie che lo riguardano da un incolmabile lontananza, né i minuti trascorsi al volante dell'automobile in un ingorgo, non il viaggio agli inferi nelle vetture della metropolitana, né la manifestazione che blocca improvvisamente la strada, non la nebbia dei lacrimogeni che si disfa lenta fra i palazzi del centro e nemmeno i rapidi botte di pistola esplosi non si sa dove, non la coda davanti agli sportelli di un ufficio o la visita al paese di Cuccagna del supermercato, né i momenti eterni di muta promiscuità con degli sconosciuti in ascensore o nell'autobus. L'uomo moderno torna a casa alla sera da una farragine di eventi - divertenti o noiosi, insoliti o comuni, atroci o piacevoli - nessuno dei quali è però diventato esperienza.*<sup>99</sup>

Prima di lui, Benjamin nel 1937, parlava di morte della narrazione. Per l'autore nessuno più era in grado di raccontare una storia perché era venuta meno *la capacità di scambiare esperienze*<sup>100</sup>.

Benjamin scriveva questo dopo la Grande Guerra e dopo la crisi del '29, denunciando l'incapacità manifesta dell'uomo di allora di trarre consiglio dall'esperienza, e quindi

---

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> G. Agamben, *Infanzia e storia*, Op. Cit. p. 6

<sup>100</sup> W. Benjamin, *Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2011, p. 3

di poter raccontare alcunché su di essa: dal fronte non si poteva che tornare ammutoliti<sup>101</sup>, dall'esperienza della negazione non si poteva che riemergere con il vuoto stretto tra i denti. Le nuove forme del romanzo e dell'informazione e l'estinzione del mondo artigiano rappresentano per l'autore i sintomi più eclatanti della fine della narrazione. Intesa come momento di strutturazione del tessuto comunitario, come atto di tramando sapienziale tra le generazioni, come congegno di tesaurizzazione del vissuto, la narrazione sembra estinguersi di fronte all'avanzare di quei costrutti culturali che preannunciano la fine di una certa concezione della gestazione artistica, per la quale risulta imprescindibile una giusta misura di attesa, di tempo vuoto, di noia, d'ascolto per l'apprendimento e la successiva ripetizione, di personalizzazione per rendere solido, utile e irripetibile ogni artefatto.

Il narratore inoltre trae la sua autorità proprio dalla morte, dalla *storia naturale in cui situa le sue storie*, ed è *cronista senza dio* che tramanda la memoria dell'alternarsi di quanto è limitato da nascite e morti; e, proprio a partire da questo, per Benjamin, il narratore è personaggio d'implicazione etica, uomo di *consiglio* che ha a che fare con *il lato epico della verità*, saggio dal passo lieve *che sa orientarsi sulla terra senza avere troppo a che fare con essa, figura in cui il giusto incontra se stesso*.

Nel suo saggio, Benjamin, già allora, parlava di morte della narrazione dovuta alla morte dell'esperienza, ed entrambe conseguenti alla rimozione della morte dall'orizzonte dei viventi, scriveva infatti:

*Da molti secoli si può constatare come, nella coscienza comune, l'idea della morte perda progressivamente la sua onnipresenza e icasticità. Nelle sue ultime fasi questo processo si svolge in forma accelerata. E nel corso del XIX secolo la società borghese, con istituti igienici e sociali, pubblici e privati, ha ottenuto un effetto secondario che è stato forse il suo principale scopo inconscio: quello di permettere agli uomini di evitare la vista dei morenti. [...] Una volta non c'era casa, non c'era quasi stanza, dove, un tempo, non fosse morto qualcuno. Mentre oggi, in vani ancora intatti dalla morte, i borghesi «asciugano le pareti dell'eternità», e, avviandosi al termine della vita, sono*

---

<sup>101</sup> Si segnala il testo di E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1985; libro sull'esperienza del soldato di trincea, che torna senza più linguaggio perché annullato dall'esperienza dell'indefinitezza, della continuità tra morte e vita tra cadavere ed essere vivente, tra ombra ed essere, tra fango e carne, tra sangue e liquami. La guerra è qui ben descritta come ritualizzazione della distruzione e dell'annullamento di ogni forma di cultura e struttura umanizzante.

*cacciati dagli eredi in sanatori e ospedali. Ma sta di fatto che non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta - che è la materia da cui nascono le storie - assume forma tramandabile solo nel morente.*<sup>102</sup>

Nel 2017, Tagliapietra, mettendosi sulle tracce lasciate da Agamben, il quale a sua volta raccoglieva l'eredità del programma benjaminiano, trova nella *distrazione* un nuovo indizio molto interessante, che ci permette di accedere a un'ulteriore stratificazione di significato, per una più complessa interpretazione della relazione dell'uomo contemporaneo con la morte e quindi con l'esperienza e la narrazione.

Pervenire all'esperienza richiede *attenzione*, specifica concentrazione focalizzata sul presente e sulla tessitura spaziale e di significato in cui l'esperienza presente si colloca, richiede ascolto, capacità di sentirsi, attenzione all'emozione dell'unicità temporale che siamo vivendo. Tagliapietra parla di rischio di estinzione dell'esperienza portando in evidenza le minacce che la tecnica nel nuovo secolo sta portando con sé.

La tecnica digitale è la frontiera dei nuovi pionieri, il campo senza limiti fisici (così appare, visto che anche le risorse energetiche che alimentano la tecnologia sembrano dirigersi verso l'esaurimento) che costantemente permette all'uomo nuovi avanzamenti, nuovi accorgimenti, nuove soluzioni.

Ma in nome di cosa? Per quale scopo? A favore di chi?

Innegabili sono gli apporti alla qualità della vita dell'umanità dovuti alle scoperte e alle innovazioni della tecnica, ma con queste essa ha portato con sé anche ingenti effetti collaterali, uno scotto da pagare in cambio del comfort e del *benessere* che produce.

La digitalizzazione nutre il mito della soddisfazione immediata: ho un bisogno, quasi istantaneamente posso trovare chi lo soddisfi, potendo scegliere sul web tra un'infinita offerta di possibilità. Tempo un clic e ho acquistato, e, se ho un abbonamento *prime*, entro il giorno seguente la consegna è garantita. Sento il bisogno di fare sapere a tutti che il mio pranzo è un tripudio di sapore e godimento, una celebrazione del gusto, un'opportunità unica, identificativa e distintiva? Faccio una foto, la carico sul social media che preferisco, aggiungo qualche *hashtag* – magari un elenco che copre 6 righe - senza però dilungarmi troppo in frasi e narrazioni che tanto nessuno leggerebbe e,

---

<sup>102</sup> Ivi. p. 44

fatto, tutti i miei amici ora sono compartecipi del mio pasto, non diverso dagli altri memorabili momenti costituiti nelle ore precedenti, o nei giorni precedenti, in nome della strutturazione virtuale della mia immagine sociale, in nome della visibilità, al prezzo della morte dell'intimo privato sentire del vissuto esperienziale.

Ancora una volta riemerge il tempo come variabile cruciale nella partita del senso. La tecnica oggi – come ieri- permette lo svolgimento di azioni considerevoli in un lasso di tempo brevissimo, con un conseguente risparmio di tempo impensabile solo fino a un paio di anni fa. Ma a quale prezzo? E possiamo realmente parlare di “risparmio di tempo”? Di “tempo guadagnato”?

*Ma in che cosa consiste l'inganno fondamentale della Tecnica? Nel perdere tempo. Se dovessimo indicare la più generale funzione della tecnica, quella che appare in tutta la sua evidenza nei prodigiosi dispositivi tecnologici contemporanei - si pensa alla velocità di calcolo dei computer all'odierna accelerazione e rapidità dei mezzi di trasporto e alla quasi istantaneità di molte delle operazioni veicolate dagli strumenti tecnici -, ma che è già implicita, in nuce, nel significato prodigioso dell'invenzione della ruota, essa consiste nella facoltà di risparmiare tempo. La tecnica, cioè, produce scorciatoie. Quello che si poteva fare in un certo tempo ora ne richiede molto meno. E tuttavia la tecnica, come diceva Zeus contro Prometeo, è arte ingannevole. Perché il tempo che prende non lo restituisce più, ossia perché essa non risolve, anzi nasconde, il nostro rapporto con il tempo che siamo, lasciando in ombra e poi facendo dimenticare la necessità del tempo che non passa, ossia la dimensione dell'essere tempo delle nostre singolarità.<sup>103</sup>*

L'ipercinetica vita contemporanea si fonda sulla velocità prodotta dalle scorciatoie fornite dalla tecnica, le quali conducono in direzione diametralmente opposta alla possibilità di vivere il tempo lento dell'esitazione tipico dell'esperienza: essa richiede indugio, smarrimento, riflessione, la paziente attesa e l'armonizzazione con i tempi che sono gli altri e con i tempi che ogni cosa richiede per essere compresa e approcciata (si veda il tempo che è questa scrittura e questa vostra lettura).

Ma, come ricorda Tagliapietra, la tecnologia non è che uno strumento per ottenere l'accelerazione, il mezzo con cui appagare sempre più velocemente ogni nostro

---

<sup>103</sup> A. Tagliapietra. Op.cit. p. 49

bisogno<sup>104</sup>, non ne è la causa. Anzi è proprio perché desideriamo andare sempre più veloci che la tecnologia non basta mai, e ogni mese esce un upgrade, un aggiornamento, una nuova versione, un nuovo modello di dispositivo, programma, software o quant'altro.

La causa è quindi il desiderio di accelerazione, il quale non è che un'aspettativa ideologica di tipo escatologico, un'aberrazione dell'idea di esistenza umana e di universo che ha radici lontane, già presenti nella nascita della Modernità: è una tensione al pervertimento della fine, un tentativo di elusione del tempo e del limite di cui siamo fatti, una rincorsa al raggiungimento del tempo sempre più breve che, portato all'estremo, coincide alla negazione del tempo stesso, quindi alla negazione dell'essere stesso.

Pongo in evidenza qui un indizio interpretativo che tornerà utile nei capitoli successivi: il rifiuto del divenire, coincidente con l'aspirazione al tempo eternizzato, equivalente al desiderio di esistere per sempre.

*L'accelerazione, quindi, è un concetto teologico - apocalittico secolarizzato. Non potendo dar conto di quanto ci si sia avvicinati all'ipotetico traguardo futuro dell'éschaton, ne credendolo per fede, l'uomo contemporaneo misura se stesso e si inebria misticamente dell'incremento della velocità con cui percorre di volta in volta i vari tratti della sua esistenza. Coltiva allora la speranza che la approssimazione asintotica all'istante senza tempo prodotta dall'accelerazione conduca al superamento dell'aporia spaziale dell'orizzonte, così che il futuro non sia soltanto un miraggio utopico, ma l'autentica meta del cammino, l'éschaton, l'utopia concreta finalmente realizzata, finanche, data la progressiva soppressione di ogni durata sensibile, sub specie aeternitatis.*

*Velocità e simultaneità convergono nel mito dell'istantaneità che rivela come l'accelerazione sia in realtà la proiezione temporale del desiderio di uscire dal tempo, ossia la versione immanente e secolarizzata del bisogno religioso di trascendenza e di eternità.<sup>105</sup>*

---

<sup>104</sup> Mi duole utilizzare questo lemma, nel quale personalmente raccolgo solitamente soltanto le necessità vitali dell'essere umano, ma, in questo caso, l'utilizzo è cercato, proprio per sottolineare la depravazione a cui la parola è stata sottoposta nell'era dell'opulenza della società occidentale.

<sup>105</sup> A. Tagliapietra. Op. cit. p. 65

La celebrazione mistificante della tecnica come principio di realizzazione di uno modo di concepire la vita attraverso le variabili dell'utile, del produttivo, dell'efficiente, del totipotente ha eliminato dall'orizzonte del destino la morte e la mancanza, ha bandito l'ultimo baluardo rimasto come ostacolo al potere e al desiderio di controllo sulla natura da parte della ragione strumentale dell'uomo.

Il modello di vita contemporaneo si fonda sulla fagocitante affermazione del diritto al benessere, alla felicità privata, all'emancipazione dalla necessità, e, inneggiando alla crescita perenne e costante, all'incremento, all'accumulo, alla lotta spietata e senza calcolo di energie contro l'incertezza e l'insicurezza, la ragione della tecnica ci ha portato alla corsa agli armamenti per combattere una interminabile, goffa, quando non autodistruttiva crociata contro i mali della crisi economica, della recessione, della malattia, delle migrazioni e del flusso di stranieri, delle minacce della povertà.

Come più volte Bauman ripete, la modernità ci ha condotti alla condanna e al rigetto dell'alterità, in ogni sua manifestazione:

*La spaccatura tra l'io e l'altro tende a costituirsi come assoluta e irrevocabile. La separazione non tradisce la sua relatività nella prospettiva del ritrovarsi. La sua finalità deve essere sostenuta attraverso l'annichilimento materiale e simbolico dell'altro. La trattazione moderna della morte del morente - il codice di comportamento attraverso il quale viene conseguita la "decostruzione della mortalità" moderna - è solo un esempio del modo generalmente antropoemico<sup>106</sup> di porre l'altro e di trattare la sua presenza così costituita<sup>107</sup>.*

La morte è così relegata, ghettizzata, esclusa, e tutto quanto ne porta con se il ricordo è marginalizzato e fonte di imbarazzo e vergogna: il corpo inadeguato, il corpo malato, tutto quanto rimandi alla povertà, quindi il disoccupato<sup>108</sup>, il mendicante, l'immigrato,

---

<sup>106</sup> "Claude Lévi-Strauss ha suggerito che una delle differenze cruciali tra il nostro tipo, moderno, di società ed altre società più semplici è che queste sono «antropofaghe» mentre noi siamo «antropoemici»: quelle mangiano i loro nemici, noi vomitiamo i nostri. Il nostro modo di trattare l'altro (e quindi, indirettamente, di produrre e riprodurre la nostra stessa identità) è segregandolo, separandolo, scaricandolo nel deposito dei rifiuti, mandandolo giù per lo scarico dell'oblio." da Z. Bauman, *Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*. Il Mulino, Bologna, 2012, p. 176

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Cfr. P. Piro, *Perdere il lavoro smarrire il senso*, Mimesis, Milano, 2018, per il sociologo, il lavoro su cui si fonda la nostra Repubblica è uno degli snodi centrali su cui si struttura il processo di marginalizzazione ed esclusione di individui dall'esercizio della cittadinanza: la partecipazione attiva alla vita sociale passa necessariamente attraverso un reddito fornito dal lavoro, quando questo viene meno la persona si trova senza un posto, senza un impegno che lo rende visibile agli occhi della società, a rischio di una passività

il menomato, il folle<sup>109</sup>. Per non parlare poi dell'infanzia che quando associata alla sofferenza, alla paura e al dolore diviene un'entità da censurare e zittire<sup>110</sup>.

L'orrore per la contaminazione che l'uomo primitivo provava nei confronti del cadavere<sup>111</sup> è ora diventato terrore per il vivente che porta il marchio della fragilità e che ricorda la natura morente all'uomo contemporaneo malato di trasmortalità<sup>112</sup>. È interessante notare che la paura della contaminazione da parte del cadavere che Morin riconosce nell'uomo primitivo come paura di perdita della sua individualità, portò le prime società tribali alla strutturazione dei riti funebri perché attraverso questi fosse garantita l'*immortalità dell'individuo*, perché attraverso l'accompagnamento oltre la soglia gli fosse assicurata la permanenza dell'individualità dopo la morte. La consapevolezza e il riconoscimento dell'individualità (che significa, da individuo, non divisibile, indivisibilità) del soggetto nel sopraggiungere della fine, ingenerò il desiderio di continuità nell'aldilà, portandolo a riempire la morte di contenuti vitali. Oggi il pensiero laicizzato non solo ha perso interesse nella speculazione sul "dopo la fine", ma ha eliminato la fine stessa, e la paura per il vivente *ferito* risulta quindi essere la paura per lo smascheramento che l'individuo contemporaneo, reso cieco e sordo dalla sua fede trasmortale, rischia di subire a carico del morente/ferito.

La dominanza del presente sul passato e sul futuro, quindi anche sull'unico futuro certo, si costituisce d'altronde sull'azione continua, sull'affaccendamento per sopravvivere, sul prodigarsi per debellare lo scarto inutile che è la morte, per mantenere in piedi la magistrale messa in scena dell'uomo che ha celato la sua natura sotto la coltre spessa della produttività e dell'utilità, che ha abdicato la sua forma individua in cambio di una schizofrenica apparenza composta da una pluralità di

---

priva di uscita. Il "malato di mancanza di lavoro" è il nuovo *paria*, lo scarto di una società incapace di riconoscere dignità ed uguaglianza ai suoi cittadini.

<sup>109</sup> Cfr. P. Aries, *Storia della morte in Occidente*. BUR, Milano 2015, p.196. Il morente nella modernità è marginalizzato rispetto ai luoghi della vita domestica e quotidiana, e, come il malato, il vecchio, il folle e il bambino, è esautorato, deprivato della sua autonomia e dalla possibilità di autodeterminarsi. Viene interdetto e la sua capacità di scelta è annullata. Sono i parenti stessi ad allontanarlo dal mondo e a decidere per lui.

<sup>110</sup> Cfr. M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, FrancoAngeli, Milano, 2016, in particolare i capitoli "*Mentori d'esperienza e nuovi arrivati: mutazioni nella complessità dei gesti narranti tra generazioni*"; e "*Temi difficili, letteratura per l'infanzia, tracce di storia sociale e dei sentimenti. La morte, la paura, l'infelicità, il dolore...*"

<sup>111</sup> Cfr. E. Morin, *L'uomo e la morte*, Erickson, Trento, 2014, p. 32-36

<sup>112</sup> Il termine è coniato per esprimere l'atteggiamento negazionista contemporaneo nei confronti della morte. Il prefisso tras- è qui voluto con accezione al suo significato di mutazione, trasfigurazione, finzione, nascondimento. Volontariamente il termine *Immortalità* non è utilizzato, perché come sottolineato anche da Morin, esso prevede il riconoscimento della morte come istanza determinante.

immagini frammentate, che è diventato incapace di esperienza ma si è dotato -in compenso- di lunghi curricula (rigorosamente EUROPASS) di eventi e titoli, che ha smarrito la storia e non ha più traccia estetica del suo passaggio in cui ritrovarsi ma non manca di *storie istantanee*, cibo per *follower* invisibili, ciarpame che riempie memorie instabili di *cloud* eterei.

La morte, bandita fuori legge, vergognosa colpa, nemica pubblica del sistema d'inganno che nega la fine, ha sulla sua testa una grossa taglia: vogliamo la morte della morte e l'eliminazione di tutto quanto minacci la nostra sopravvivenza demortale<sup>113</sup>.

Vogliamo essere ingannati, il bendaggio ci mantiene protetti, vogliamo l'anestetico per dimenticare, la distrazione per non pensare, vogliamo l'atrofizzazione del sentire per non soffrire, la sovraeccitazione bulimica per colmare qualche buco, vogliamo straripare di euforica ebbrezza, aneliamo allo sballo del bello e dell'irripetibile, accettiamo di buon grado qualche brivido d'irresponsabilità svincolata. Ma speriamo in fondo di essere visti da qualcuno che ancora sia capace di vederci (la struttura visiva dell'immagine *selfie* mi dà sempre più l'idea di un'implorante richiesta di visibilità salvifica...), perché stiamo scomparendo nonostante ancora vivi. Non parlerei più della solitudine del morente quanto piuttosto della solitudine del vivente deprivato della propria morte.

Destutturazione della morte, decostruzione dell'affettività e della relazionalità sempre più fluidificata, degradazione del sentire e del sensificare, condanna della diversità e del conflitto, smarrimento dell'autenticità: l'orizzonte pare catastrofico, non meno né più di quanto lo sia stato in altre epoche probabilmente, ma certo la complessità della realtà che deve essere interrogata e problematizzata reclama una mobilitazione pedagogica urgente.

Da queste premesse nasce la mia teorizzazione che dal limite prende le mosse per giungere a una più ampia trattazione interpretativa a favore dell'elaborazione di una

---

<sup>113</sup> Cfr. Prefazione del 2002 di E. Morin a *L'uomo e la morte*. Passati diversi anni dalla prima pubblicazione (1950), l'autore rivisita le ipotesi avanzate che grazie alle scoperte della scienza si sono avverate. In particolare Morin parla di demortalità come la possibilità attuabile di rimandare indefinitamente la morte dell'organismo umano (attraverso tecniche di rigenerazione - riparazione e sostituzione di tutti i singoli organi), il quale potrebbe così arrivare a perire paradossalmente non più per morte naturale ma solo per morte violenta.

proposta di pedagogia della lettura e a favore dell'elaborazione di un impianto ermeneutico utile ad analizzare la letteratura per l'infanzia, come vedremo via via lungo lo svolgersi di questo capitolo.

Intanto risulta necessario voltarsi una prima volta indietro per cercare di recuperare quanto detto fino ad ora e per rimarcare con sassolini strategici alcune direttrici che permetteranno di proseguire ulteriormente il cammino.

La domanda iniziale da cui siamo partiti, riguardo il perché occuparsi di limiti in una ricerca in pedagogia e letteratura per l'infanzia, inizia a collezionare indizi responsivi:

- **Primo indizio:** pensare il concetto di *cura del limite* come cura del processo di formazione dell'altro.

Il processo di cura della forma che il soggetto assume durante il suo percorso di crescita e trasformazione, deve essere fondato su una relazione attenta a che la forma non sia imposta, definita da istanze esterne soverchianti, che comportino la configurazione di un profilo frutto di sola proiezione eteronoma (nel qual caso si tratterebbe di cura *de-formante*).

Diversamente, la cura esercitata come ascolto dell'altro, come invito alla manifestazione dell'alterità nella libertà della diversità - non solo possibile ma auspicabile -, diviene azione di dono di nutrienti che, offerti nella gratuità, possano essere colti e utilizzati nella libertà dal soggetto come risorse che dall'interno agevolino l'assunzione della forma a cui il soggetto è promesso<sup>114</sup>, quella forma che più si avvicina alla realizzazione del proprio autentico più intimo *telos*.

- **Secondo indizio:** pensare la *cura del limite* come cura della ferita esistenziale, da intendersi come cura della consapevolezza della propria e altrui finitudine. Un processo educativo che mira alla liberazione e al rispetto della piena dignità del soggetto in crescita considera l'accompagnamento all'assunzione di consapevolezza dei limiti che connotano l'esistenza umana la via privilegiata per maturare uno sguardo di meravigliata valorizzazione dell'unicità

---

<sup>114</sup>Cfr. R. Fadda, Op. Cit.

dell'esperienza vitale e plurale che si trasforma al ritmo del tempo della persona – contraltare di un pensiero che promuove la serialità, l'infinita riproducibilità, l'immediatezza della soddisfazione del desiderio, la massificazione indistinta dei soggetti, il pensiero unico -.

Non solo. A che la relazione educativa sia foriera di processi di riconoscimento dell'alterità, promotrice di relazioni di cura reciproca, di mutualità, di collaborazione, di cooperazione, e affinché risulti accompagnamento alla elaborazione di un civismo impegnato nella edificazione di una società equa e giusta , il limite dovrebbe essere proposto come assunto ineludibile e costitutivo, per permettere così il disvelamento dell'illusione menzognera d'onnipotenza da *self made man*, che rende la persona legittimata nell'isolamento competitivo e difensivo, e che trasforma l'alterità in nemica da annientare.

Un intervento pedagogico che rivaluti le condizioni connaturate di limitatezza comporta l'educazione all'accettazione dell'impermanenza e dell'impotenza, nonché l'invito a prendere distanza da letture univoche, totalizzanti e totalitarie dell'esperienza, ad esercitare uno sguardo problematicizzante<sup>115</sup> capace di considerare la relatività dei punti di vista particolari e la necessità di una comprensione plurale, dialogica e complessizzante della realtà.

- **Terzo indizio:** pensare la *cura del limite* come cura della fragilità e vulnerabilità del vivente che è soggetto agli accidenti della malattia, alle disavventure del caso, ai traumi delle perdite o delle privazioni, quindi, ancora una volta, alle irruzioni della percezione di rischio d'annullamento.

La relazione educativa si traduce conseguentemente in azione di cura volta verso le storie interrotte, le trame spezzate che richiedono di essere riassemblate. Vista la necessità che l'essere vivente ha di mantenere all'interno di un continuum narrativo il senso stesso del suo mutare e del suo divenire la cura del limite assume il senso della sutura e del lenitivo, diviene tentativo di rimettere insieme i pezzi frantumati dall'impatto col mortifero, dal

---

<sup>115</sup> Cfr. G. M. Bertin, M. Contini, *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando, Roma 1983

sopraggiungere imprevedibile di un evento superiore, per forza distruttiva, alle capacità di risposta e sopportazione del soggetto.

Cura del limite quindi come ricucitura di un tessuto di senso che porta il segno della lesione, del buco, del trauma, della discontinuità.

## 1.5. Il limite Inclusivo

*-Papà ti ammazza. Ti ammazza, - ha detto.*

*Ma io non la ascoltavo. Stavo pensando a un'altra cosa, una cosa assurda. – Sai cosa mi piacerebbe fare? – ho detto. - Sai cosa mi piacerebbe fare? Se solo per una cazzo di volta potessi scegliere?*

*- Cosa? Piantala con le parolacce.*

*- Hai presente quella canzone che dice "Se ti prende al volo qualcuno mentre cammino in un campo di segale"? Ecco, io vorrei...*

*- Dice "Se ti viene incontro qualcuno mentre cammini in un campo di segale"! – mi fa la vecchia Phoebe. – è una poesia. Di Robert Burns.*

*- Lo so che è una poesia di Robert Burns.*

*Però aveva ragione lei. È vero che dice "Se ti viene incontro qualcuno mente cammini in un campo di segale".*

*Solo che io all'epoca non lo sapevo.*

*- Credevo dicesse "Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale",*

*- ho detto. - Ad ogni modo, io mi immagino sempre tutti questi bambini che giocano a qualcosa in un grande campo di segale e via dicendo. Migliaia di bambini, e in giro non c'è nessun altro - nessun grande, intendo – tranne me, che me ne sto fermo sull'orlo di un precipizio pazzesco. Il mio compito è acchiapparli al volo se si avvicinano troppo e stanno per cadere nel precipizio, nel senso che se loro si mettono a correre senza guardare dove vanno, io a un certo punto devo saltar fuori e acchiapparli. Non farei altro tutto il giorno. Sarei l'acchiappabambini nella segale e via dicendo. So che è da pazzi, ma è l'unica cosa che mi piacerebbe fare davvero. Lo so che è da pazzi.*

*La vecchia Phoebe non ha più detto niente per un bel po'. Poi, quando ha aperto bocca, ha detto soltanto: - Papà ti ammazza.<sup>116</sup>*

Giungiamo così al focus della ipotesi teorico - interpretativa. Per darle volto è stato disturbato un grande della letteratura per ragazzi: Caulfield perdonerai questa intrusione eccetera eccetera, ma nessuno meglio di te avrebbe potuto aiutarmi.

---

<sup>116</sup> J. D. Salinger, *Il giovane Holden (The catcher in the rye, 1945)*, traduzione M. Colombo, Einaudi, Torino, 2014, p.202, 203

Holden Caulfield, il personaggio più famoso nato dalla penna del brusco e schivo Jerome David Salinger, è protagonista de “il ricevitore nella segale”, ribelle ragazzino pensatore in cui si sono identificati generazioni di adolescenti dagli anni ‘50 in poi. Di Holden ci si limiterà a sottolineare che a) è un personaggio letterario b) è un giovane c) è in fuga d) è ferito e) ha un sogno e una “vecchia Phoebe” a cui confidarlo. Senza volersi addentrare in un’accurata analisi di questo classico intramontabile, si andranno a delineare ed approfondire i punti sopra menzionati, motivando cosa li renda elementi a sostegno dell’impianto ermeneutico che verrà così definitivamente chiarendosi.

### **A) Holden è un personaggio letterario**

Holden è un personaggio, e, in quanto tale, è una rappresentazione, un prodotto finzionale del genio florido – e tormentato - del grande Salinger. È importante sottolinearlo, ancora una volta, perché lo studio della letteratura per l’infanzia prevede come oggetto del suo primario esercizio di decifrazione appunto la famiglia delle rappresentazioni, di cui Caulfield appunto fa parte.

Studiare i significati stratificati nella sedimentazione di una rappresentazione, indagare le correnti culturali che l’hanno prodotta ed influenzata, intercettare quali ricadute e quali connessioni autonomamente essa abbia creato in quanto variabile incidente e liberamente fluttuante nell’immaginario, sono alcune delle azioni “protocollari” principali attraverso cui giungere a una più complessiva comprensione della realtà, della relazione tra lettori e opere, della relazione educativa tra adulti e infanzia o adolescenza.

Occuparsi di rappresentazioni pone inoltre questo campo e metodo di ricerca in un più ampio e non lineare ambito di studi che va dalla storia e sociologia dei prodotti culturali – artistici e non -, alla massmediologia, passando per la storia delle mentalità. Queste precisazioni puntano a sottolineare che occuparsi di letteratura e rappresentazioni, implica uno spostamento dal piano della realtà a quello artistico letterario, che è possibile pensare come a un *limite*, una frontiera mobile, abitata da trame, comparse e protagonisti, intrecci, spannung, flashback, scioglimenti, e quant’altro appartenga a questo infinito livello narrativo, parte di un più ampio e intricato piano, crogiuolo di prodotti culturali, quale è l’immaginario.

Quindi tornando a Holden, egli è un personaggio letterario, anzi di più è un'icona letteraria dell'immaginario.

### **B) Holden è un giovane**

L'affermazione è inesatta. Ma volutamente tale, per poter introdurre la seguente trattazione.

Mi spiego. Il catcher nella segale non è un giovane, perché un giovane vero sfiorisce col passare del tempo, Holden invece è immutabile perché, come asserito al punto A), egli è un personaggio letterario. Non solo. Vantando un certo curriculum di riedizioni, traduzioni e copie vendute, si tratta di una vera e propria icona di adolescenza, un riferimento immortale, un autentico condensato di innumerevoli attribuzioni quanti sono i lettori che in lui hanno trovato qualcosa che gli appartenesse.

È il rappresentante di un'epoca, di una gamma di stati d'animo specifici della sua età, di tendenze e di modi di dire, di modi di stare e relazionarsi agli altri e agli avvenimenti, di costrutti e formule attraverso cui pensare e guardare la società, la famiglia, gli adulti, le istituzioni.

Per quanto concerne inoltre lo specifico della trattazione logica e analitica che si sta elaborando, Holden non solo è una rappresentazione iconica dell'adolescenza, ma, essendo pure un personaggio in fuga (punto C), egli è primariamente una vera e propria metafora d'infanzia (o meglio d'adolescenza).

Ogni metafora consente una lettura amplificata e potenziata della realtà a cui fa riferimento. L'arte retorica, di cui d'altronde la metafora è uno degli strumenti più efficaci, permette infatti una vasta gamma di possibili interventi su quel reale da cui l'arte stessa trae la sua materia prima: essa infatti trasfigura, reinventa, stravolge, traduce, rivisita, rielabora, o semplicemente riproduce la realtà. In ogni caso la semplice mediazione di un tropo, o la sola collocazione all'interno di una cornice narrativa, induce a riflessione e revisione, quando non addirittura a un vero e proprio disvelamento e a una ricomprensione di quella stessa realtà da cui il processo artistico ha preso avvio.

L'adolescente in fuga, di cui Holden è un'icona, è una metafora che rientra nella macro categoria ospitante monelli, bighelloni "fugaioli"<sup>117</sup>, discoli perdigiorno e

---

<sup>117</sup> Fuga, fughino: termine dialettale bolognese per indicare il marinare la scuola

disertori, trickster, birichini, vagabondi e divergenti; ovvero fa parte della famiglia delle rappresentazioni d'*infanzia resistenziale* che fugge per sopravvivere, che si mette in ricerca di sé e delle sue origini e ragioni, che vive con interrogazione profonda la relazione con l'alterità e la distanza del mondo adulto, che nel viaggio e nella peregrinazione è raffigurata per mettere in luce la sua natura transeunte, trasformativa, metamorfica, ambigua e quasi inafferrabile.

Quindi Holden è un personaggio letterario, e come tale abita un livello d'astrazione che possiamo definire metaforico. Viene ad aggiungersi così un'altra tessera del puzzle il cui disegno completo permetterà di rendere ragione del titolo di questo intero Capitolo Primo<sup>118</sup>: *la metafora come limite* risulta infatti essere quello spazio illimitato in cui trova residenza un mondo intero di rappresentazioni, tra le quali quelle di infanzia e adolescenza autentica.

### **C) Holden è in fuga.**

Questo punto, già sopramenzionato, permette di asserire che lo stato di fuggitivo in cui versa il ragazzino Holden lo rende inoltre appartenente alla schiera dei marginali-marginalizzati, outcast, paria, reietti, folli, oppositori, fuori norma, minacciosamente – e vedremo perché – indefinibili ed incasellabili dalla società. D'altronde Holden è stato espulso dalla scuola per l'ennesima volta, e se la scuola può permettersi di abbandonarlo perché improduttivo e inadempiente, perché a lui non dovrebbe saltare in mente di “mollarla” tre giorni prima della sua chiusura? Questa caratteristica dovrebbe già avere una certa risonanza nell'orecchio del lettore, visti i contenuti trattati nei paragrafi precedenti, ma in caso contrario, si rimando all'ulteriore ripresa che verrà sviluppata nell'ultimo punto (E).

### **D) Holden è ferito.**

Il protagonista che, nell'episodio riportato e preso in esame, vediamo catturato in una conversazione notturna con la sua sorellina, è in fuga da scuola da due giorni appena, ma la sua andatura schiva e guardinga ha un'origine lontana, risalente a una perdita significativa avvenuta in tempi passati.

---

<sup>118</sup> *La metafora come limite e il limite come metafora.*

Conosciamo Holden dopo alcuni anni dalla scomparsa di Allie, suo fratello minore, che, a suo dire, era molto più simpatico, interessante ed intelligente di lui; insomma è il suo eroe, il suo riferimento, la sua guida. Allie era un giocatore di baseball, che per paura di non soffrire la lungaggine di partite potenzialmente non troppo movimentate, aveva trascritto sul suo guantone alcune poesie in cui ritirarsi e trovare rimedio alla noia e consolazione. Holden, il giorno del decesso del fratello, dopo essere stato chiuso in garage per l'intero pomeriggio, aveva scagliato un pugno a una finestra, procurandosi una ferita alla mano, un marchio indelebile che gli avrebbe impedito per sempre di aprirla e chiuderla come un tempo.

Quella mano ferita avrà a lungo bisogno di un supporto compensativo: Holden infatti porta sempre con sé lungo tutto il suo viaggio, come un amuleto, quella protezione da gioco su cui il fratello morto aveva riportato la traccia della forza risanatrice della parola poetica. Chissà per quanto quel guantone gli risulterà irrinunciabile...

Se l'adolescenza è già di per sé una fase luttuosa di separazione dalle istanze genitoriali e infantili, che necessita di tempi lunghi d'elaborazione, di solitaria separatezza, di intimistico raccoglimento consolatorio quando non di indistinta fuga nell'azione, l'adolescenza del giovane Holden è ulteriormente ferita, segnata dalla perdita irreparabile e senza ritorno. Holden ha assunto la ferita del morente, la ferita del luttuoso appuntamento con la morte dell'altro, e, a modo suo, cerca di fronteggiare le trasformazioni che tale appuntamento ha portato con sé. Per questo Holden ci racconta della sua fuga e del suo cristallino e più intimo sentire da un sanatorio, in cui uno strizzacervelli sta cercando di ottenere elementi per comprendere le ragioni del comportamento deviante e oppositivo di un ragazzo americano di buona famiglia.

Il marchio della morte è inaccettabile e la tristezza e lo smarrimento vanno messi alla gogna, così il protagonista marchiato è agguantato e portato in isolamento per capir cosa in esso non vada, quale morbo lo affligga, quale ingranaggio si sia rotto dentro di lui.

Ma, a ben guardare, Caulfield pare solo malato di vita, afflitto dal morbo del sentire profondo e autentico di un adolescente pienamente aderente al suo essere: Holden è ancora capace di esperienza e narrazione, di parola schietta e tagliente e di sguardo disvelante, di ricerca ostinata di una via di sensificazione e comprensione di una realtà caotica e spesso contraddittoria, della quale gli adulti contribuiscono spesso solo a

rimandare immagini di un'ambivalente presenza, gretta e vacua, o soltanto disinteressata, disattenta e discontinua.

Il giovane Holden è icona allora della ricerca inesauribile, che porta dentro e fuori situazioni e relazioni, cinema, bar, alberghi a ore, locali notturni, in una costante apnea che non permetta di fermarsi a prendere fiato, perché il dolore più profondo non riemerge e la sua dilagante e dirompente onda anomala non vada a sommergere il pulsante desiderio di vita che muove l'adolescente infiammabile. In fondo, come vera icona di adolescenza e di una certa pregnante e significativa umanità, Caulfield intimamente altro non cerca se non una casa abitata, una tana, un rifugio sicuro, un argine contenitivo, qualcuno e qualcosa che sappia tenerlo al caldo di rassicuranti identificazioni, che sappia accogliere la sua identità ferita, la sappia valorizzare e riconoscere, la sappia accompagnare e immaginare nel suo percorso di formazione. Così dopo varie telefonate e incontri, scontri, peripezie, ubriacature, stupidaggini e scivoloni, Holden torna a casa di nascosto, favorito dall'ora tarda, per vedere e parlare con la sua sorellina Phoebe.

#### **E) Holden ha un sogno e una “vecchia Phoebe” a cui confidarlo.**

Siamo in casa Caulfield, più precisamente nella enorme stanza con enorme letto ed enorme scrivania di D.B., fratello maggiore, al quale non dispiace che la stanza sia occupata dalla sorellina che ne va matta, nei periodi in cui lui è a Hollywood per lavorare come scrittore di sceneggiature cinematografiche. Phoebe, che è già a letto, non dà cenno di svegliarsi. C'è tempo per guardarsi attorno, stimare gli spazi, riconoscere gli odori di casa, spiare nei taccuini della sorella in cui ricongiungersi e riconciliarsi con tempi e modi bambini da poco lasciati dolorosamente alle spalle.

Poi Phoebe si sveglia, i due si ritrovano, lei troppo intelligente per la sua età mette con le spalle al muro lui, e inizia un interrogatorio spiazzante che ha allo stesso tempo la dinamica di una terapia analitica e la creatività di un dialogo maieutico. La provocazione iniziale della vecchia Phoebe è “*A te non piace mai niente, di quello che succede*”, e ad essa risponde la depressione del fratello che inizia a contattarsi intimamente. Prima emergono nella sua testa alcuni personaggi apparentemente insignificanti, due suore che andavano in giro a fare l'elemosina, con cui si è intrattenuto durante una colazione e a cui ha lasciato i suoi pochi soldi per la loro grazia e la loro bontà, e poi la faccia di James Castle, un compagno di classe vittima

di bullismo, che, dopo avergli chiesto in prestito un maglione a collo alto, si era defenestrato. Phoebe incalza. Lui non ha risposte che gli sembrino accettabili. Allora ritenta il contatto.

*- Non te ne viene in mente nemmeno una, di cosa.*

*- Sì che mi viene. Sì che mi viene.*

*- Be', allora dilla.*

*- Mi piace Allie, - ho detto. - E mi piace fare quel che sto facendo adesso. Stare seduto qui con te, e parlare, e pensare alle cose, e...*

*- Allie è morto. Lo dici sempre! Se uno è morto eccetera, e sta in paradiso, allora non è veramente...*

*- Lo so che è morto! Ti pare che non lo so? Però può ancora piacermi, no? Non è che uno smette di piacerti solo perché è morto, santiddio, specie se era mille volte più simpatico della gente viva che conosci e via dicendo.*

*La Vecchia Phoebe non ha detto niente. Lei, quando non le viene niente da dire, non dice un accidente.*

*- E comunque mi piace adesso, - ho detto. - Questo momento, intendo. Stare seduto qui con te a fare due chiacchiere e scherza...*

*- Ma questa non è veramente una cosa!*

*- Eccome se è veramente una cosa! Certo che lo è! Perché diavolo non lo sarebbe? La gente non crede mai che una cosa è veramente una cosa. Comincio ad averne le palle piene.<sup>119</sup>*

È condivisibile il disappunto del ragazzo che nonostante abbia –inconsapevolmente– raggiunto la saggezza della rivisitazione nostalgica di nuclei affettivi identificativi, insieme alla capacità conseguente di contemplazione dell'*Erlebnis*, dell'attimo nella sua quadrimensionalità, continua ad essere bacchettato dalla sorellina decenne.

Phoebe d'altronde non è soddisfatta e incalza, vuole capire perché il fratello si sia fatto espellere, perché faccia quel che fa, nel modo in cui lo fa. In fondo vuole solo vedere, avere accesso alle ragioni profonde del suo stare, vuole arrivare al cuore del suo desiderio.

---

<sup>119</sup> J. D. Salinger, Ivi. p. 201

- *Va bene, dimmi qualcos'altro. Dimmi qualcosa che ti piacerebbe essere.*<sup>120</sup>

Così Holden cede. Smette di pensare a cosa sia bene dire, e parla, si svela per immagini in un flusso di ricordi e connessioni e pensieri che portano alla dichiarazione che vi ho presentato in apertura del paragrafo.

Entriamo allora, con delicatezza, nel desiderio di Holden.

Lui, ritratto in piedi su un precipizio, a bordo di un campo per tutto il giorno, a far sì che bambini spensierati che giocano nella segale non cadano di sotto.

Ecco, nella metafora del campo di segale, trovare forma la mia idea di *LIMITE INCLUSIVO*.

Un luogo marginale costantemente in contatto con un vuoto minaccioso ma costitutivo, altresì campo di gioco per giovani chiassosi, campo di incontro creativo di pluralità esagitata e propulsive, distesa ondosissima filiforme in cui bearsi dell'indefinitezza e del nascondimento. Un personaggio, custode di questo luogo marginale, che porta su di sé il marchio della finitudine e che quindi incarna la tensione all'autenticità e l'apertura alla cura di sé, dell'altro e del mondo. Questi gli elementi che costituiscono la forma del *limite inclusivo*.

Questo costrutto ossimorico tiene insieme i significati di limite, a cui mi sono lungamente dedicato nelle pagine precedenti, accostati al concetto di inclusività, per ulteriormente evocare istanze quali la disponibilità all'accoglienza, l'apertura alla contaminazione, la mobilitazione per la legittimazione delle diversità, per la valorizzazione del conflitto tra gli opposti, per la promozione della convivenza armoniosa tra le alterità, per l'accettazione del cambiamento e del divenire, nonché per dare impulso a sistemi sociali giusti ed equi che salvaguardino e promuovano il riconoscimento e l'elevazione della dignità di tutti gli esseri umani.

Il *limite inclusivo* diviene allora non solo il luogo di elaborazione –pratica o teorica– di una certa pedagogia, ma l'obiettivo formativo stesso di tale pedagogia.

L'essere umano che abita pienamente il *limite inclusivo* che lo costituisce è un Holden che, nonostante la sua incerta consapevolezza, riesce a immaginarsi chiamato intimamente ed esistenzialmente a nient'altro che alla cura del limite stesso, proprio, altrui e di una società.

---

<sup>120</sup> Ibidem

Essendo Holden un personaggio letterario, per proprietà transitiva, possiamo considerare la letteratura stessa un potenziale *limite inclusivo*, in quanto luogo marginale ed appartato in cui poter incontrare personaggi che, tramite identificazione, alla consapevolezza e quindi alla cura del limite possano accompagnare.

Risulta qui importante proporre un'ulteriore analogia, un ultimo accostamento tra il costrutto del *limite inclusivo* e un costrutto socio-antropologico che intrattiene stretti legami con la letteratura per l'infanzia e con il concetto di esperienza<sup>121</sup>: il rito iniziatico<sup>122</sup>, in cui la fiaba trova le sue radici originarie<sup>123</sup>.

Tra i vari riti di margine di cui la fiaba diventa trasposizione narrativa, il principale e più ricorrente è appunto il rito iniziatico, che sanciva, per i giovani componenti di società tribali, il passaggio dall'infanzia alla vita adulta, dal gioco alla responsabilità, dall'essere accudito al prendersi cura della vita del villaggio. Il rito prevedeva la separazione del fanciullo dai luoghi della quotidianità comunitaria, l'allontanamento e relegazione verso zone boschive, paludose, marginali, dove risiedeva colui che deteneva l'amministrazione dei riti: là iniziando viveva un periodo di permanenza presso la casa della strega/stregone, un tempo sospeso scandito soltanto da prove e diversi tipi di apprendimenti esperienziali, alla fine del quale avveniva il reinserimento in comunità, dalla quale era riconosciuto come adulto e membro attivo nella vita e nelle scelte della tribù.

Il rito di iniziazione era quindi un rito di morte e rinascita, di trasformazione e trasmissione. Un passaggio fisico-psichico-sociale da uno stato ad un altro, che veniva reso attraverso drammatizzazioni di annullamento (seppellimenti momentanei, nascondimento dentro a pelli di animali, uso di sostanze psicotrope per indurre stordimento e allucinazioni, mutilazioni, tatuamenti, scarificazioni) e riapertura a nuova vita (riesumazioni, acquisizione di un nuovo nome, apprendimento delle tecniche di caccia, iniziazione sessuale). Il cuore del rito però risiedeva in una

---

<sup>121</sup> Cfr. V. Turner, *Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, Bologna, il Mulino 2014. Cfr. A. Szokolczai, *Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events*, International Political Anthropology, Vol. 2 (2009) No. 1

<sup>122</sup> Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988; V. Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Morcelliana, Brescia, 1976; V. Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna, 1986

<sup>123</sup> Cfr. V. J. Propp, *Le radici storiche del racconto di fate*, Boringhieri, Torino, 1981; V. J. Propp, *Morfologia della Fiaba*, Einaudi, Torino, 2000

dimensione narrativa, veniva infatti raccontata all'iniziando la sua primigenia origine: nel mito fondativo della tribù il giovane si appropriava dell'eredità del suo passato e del senso del suo procedere, riconoscendosi nelle vicissitudini che portarono l'eroe fondatore all'edificazione del primo villaggio.

*La coincidenza della struttura dei miti e delle fiabe con la successione degli avvenimenti che si svolgevano durante l'iniziazione, fa pensare che gli anziani raccontassero ai giovinetti ciò che accadeva loro, ma lo raccontassero riferendolo all'antenato fondatore della stirpe e delle usanze, il quale, nato in modo miracoloso, dal suo soggiorno nel regno degli orsi, dei lupi ecc. aveva arrecato il fuoco, le danze magiche (quelle medesime che si insegnavano ai giovinetti), ecc. All'inizio questi avvenimenti più che narrati venivano rappresentati in una forma convenzionalmente drammatica [...]*

*I racconti rivelavano al iniziando il senso degli atti di cui era l'oggetto, lo rendevano simile a colui che ne era protagonista; essi erano parte del culto e soggiacevano al divieto.<sup>124</sup>*

Arriviamo così al punto di contatto tra infanzia, morte, marginalizzazione, racconto e cura, presentando il profilo del personaggio shamanico<sup>125</sup>.

Officiante del rito iniziatico, anziano del villaggio, stregone/strega, Signore/Signora della natura, è custode della soglia che mette in comunicazione il mondo dei vivi con il mondo dei morti. A questa figura erano attribuiti poteri derivanti dalla sua piena conoscenza dell'esistenza: avendo costante contatto con l'aldilà possedeva la sapienza del passato, il consiglio e il favore degli antenati; aveva capacità di controllo degli elementi e degli esseri viventi, comunicava con piante e animali di cui conosceva le proprietà benefiche e curative.

Aveva il compito di amministrare i riti e accompagnare nelle transizioni i componenti della tribù, per questo si curava delle nascite, delle morti, e di tutti i riti propiziatori, di purificazione o di passaggio che scandivano la vita della comunità.

Escluso dalla società della norma, spesso nomade e senza fissa dimora, votato all'assenza di vincoli affettivi e costrizioni sociali, era il solo capace di orientarsi e

---

<sup>124</sup> V. J. Propp, *Le radici storiche del racconto di fate*, Boringhieri, Torino, 1981, p.569-570

<sup>125</sup> Cfr. K.E. Muller, *Sciamanismo. Guaritori, spiriti, rituali*. Bollati Boringhieri, Torino, 2001; M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni mediterranee, Roma, 1999

guidare nello spazio liminale della transizione rituale, in cui ogni regola e riferimento orientativo sociale veniva a mancare, in completa assenza di norme la sua parola era legge.

Allo Shamano erano quindi affidati gli iniziandi perché nello spazio liminale, regno dell'indistinto e del tempo sospeso, prendessero coscienza della loro natura finita, perché apprendessero la necessità della relazione con gli antenati ed il passato, perché, inseriti dentro una dimensione narrativa, potessero proiettarsi verso l'immaginazione di un futuro possibile.

Szakolczai<sup>126</sup>, analizzando il significato del concetto di *liminalità* in relazione al concetto di *esperienza*, intercetta significative consonanze in ambito filosofico, antropologico e sociale, alla luce delle quali ipotizza la possibilità di pensare l'*esperienza* come un *rito iniziatico*. Il rito infatti condensa nello spazio e nel tempo una serie di prove decisive ritraducendo primariamente il concetto di attraversamento di una serie di esperienze cruciali che sanciscono l'adulità, ognuna delle quali pone il soggetto di fronte all'interrogativo sulla riuscita, di fronte alla possibilità di fallimento e quindi di annullamento. Inoltre la dinamica di separazione, straniamento e conclusiva ricollocazione nello spazio e nel tempo che nel rito era realmente esperita, quindi non solo compresa in astratto, rimanda all'irreversibilità dell'esperienza e alla sua costituzione in passaggi: una prima fase di separazione dalle istanze note, una seconda di transizione attraverso un periodo di confusiva destrutturazione e riorganizzazione, per approdare poi a una conseguente nuova sintesi. La natura finita dell'esperienza inoltre era tradotta nel rito non solo attraverso il vissuto d'incertezza per il risultato delle prove<sup>127</sup>, ma anche attraverso la *drammatizzazione* della morte e rinascita dell'iniziando, nonché attraverso la *narratizzazione* delle prove che l'eroe fondatore aveva superato e che l'iniziando stesso si trovava a fronteggiare. Secondo questa ipotesi colui che amministrava il rito era colui che introduceva i giovani alla complessità dell'esperienza e al processo di significazione della propria storia, era colui che accompagnava attraverso un viaggio di smarrimento e ricostituzione di quei legami e significati che caratterizzano

---

<sup>126</sup> A. Szakolczai, Op. Cit.

<sup>127</sup> In riferimento alla prova e all'esposizione al possibile si pensi il concetto pedagogico di *possibile che si* e *possibile che no* presente sia nella fenomenologia bertoliniana quanto nel problematicismo pedagogico bertiniano.

l'esperienza, colui che introduceva al limite perché ne fosse riconosciuta la forza ambivalente, tanto propulsiva quanto minacciosa.

Proprio da questa figura marginale e divergente, origina il personaggio letterario del *mentore* e le sue relative ritraduzioni in personaggi soccorrevoli e insieme minacciosi, spaventosi ma salvifici, oscuri ma necessari per la riuscita dell'eroe: streghe, orchi, lupi, maghi, vecchiette del bosco, animali inghiottitori o masticatori, presenze transitorie ma decisive.

Possiamo pensare allora Holden come il *mentore* custode del campo di segale, nonché il *mentore* che conduce il lettore attraverso il percorso della trama in cui egli stesso è iscritto. Il libro può essere pensato allora come *limite inclusivo* qualora ospiti personaggi mentori che all'esperienza quindi al limite sappiano accompagnare.

Ma è noto che la letteratura per l'infanzia forse più di altre forme d'arte e di produzioni culturali sia soggetta a dinamiche di controllo, di censura, di strumentalizzazione, così come sia in grado di ospitare in sé i distillati del pensiero e delle rappresentazioni che una società elabora nei confronti dell'infanzia e quindi dell'educazione.

Milena Bernardi<sup>128</sup> analizzando i diversi processi che il rito subisce nella dinamica di trasformazione e ritraduzione in forma di racconto e poi fiaba (processi propri di *trasposizione di senso del rito* e di *inversione del rito*), intravede similitudini con i fenomeni odierni di censura- mutilazione e storpiatura del fiabesco da parte di genitori ed educatori, asserendo che entrambi i processi sembrano rimandare a un probabile atavico senso di colpa mobilitante dinamiche di evitamento e rimozione dei vissuti dolorosi e ambivalenti connessi alle separazioni iniziatiche.

*La conflittualità vissuta nelle comunità sociali nei riguardi di eredità di comportamenti perpetranti e violenti messi in atto dagli adulti verso i bambini non si è mai davvero risolta, tanto che assistiamo continuamente a rivolte contro le fiabe e, nel quotidiano oltre che nel mediatico, ad ammissione di vissuti rifiutanti che giungono fino al giudizio scandalistico («non si possono raccontare certe cose ai bambini...»)<sup>129</sup>*

---

<sup>128</sup> Cfr. M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e metafore letterarie*, Bup, Bologna, 2009

<sup>129</sup> M. Bernardi, *Ivi*, p. 65, 66

Inevitabile è l'accostamento con un'altra delle recenti ricerche affrontate da Bernardi inerenti la formulazione di una *fenomenologia di presenza-assenza dei temi difficili* nella letteratura per l'infanzia<sup>130</sup>.

Questa concatenazione interpretativa riguardante fenomeni di rimozione, censura, evitamento, banalizzazione di tematiche complesse quali sono le rappresentazioni del variegato e ambivalente rapporto esistente tra il “consesso degli adulti” e la “comunità dei bambini”, o, più specificamente, le rappresentazioni dei vissuti infantili appartenenti alla *sfera del segno meno*, conferma la necessità di addentrarsi ulteriormente in un discorso critico/interpretativo che, a partire dall'analisi della qualità delle rappresentazioni e delle metafore letterarie, permetta di entrare nel merito delle idee di esperienza e quindi di limite che una società elabora e che inesorabilmente la letteratura per l'infanzia assorbe.

---

<sup>130</sup> M. Bernardi, *Temi difficili, letteratura per l'infanzia, tracce di storia sociale e dei sentimenti. La morte, la paura, l'infelicità, il dolore...* in *Letteratura per l'infanzia e alterità*, FrancoAngeli, Milano, 2017

## 1.6. Il libro mentore: tragico e dionisiaco.

Ritornando sui passi mossi verso la definizione del concetto di limite inclusivo, risulta ora utile chiarificare e definire la sua natura multidimensionale esplicabile nei diversi sistemi concentrici a cui può essere applicato.

Schema sistemico Limite inclusivo

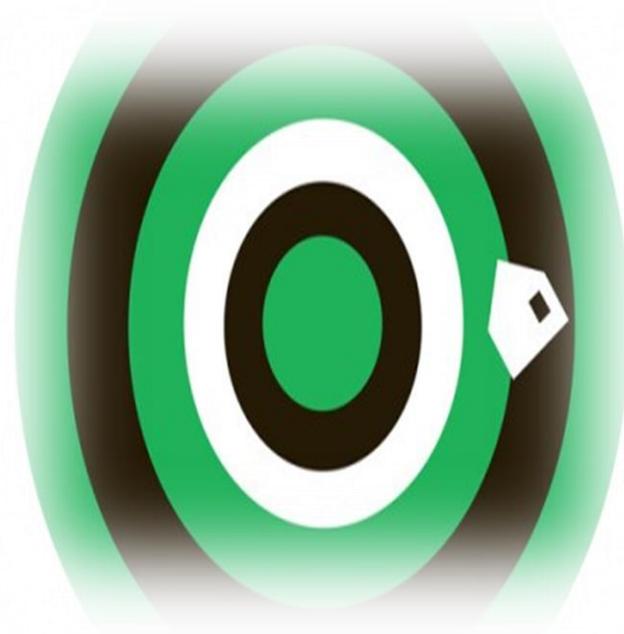
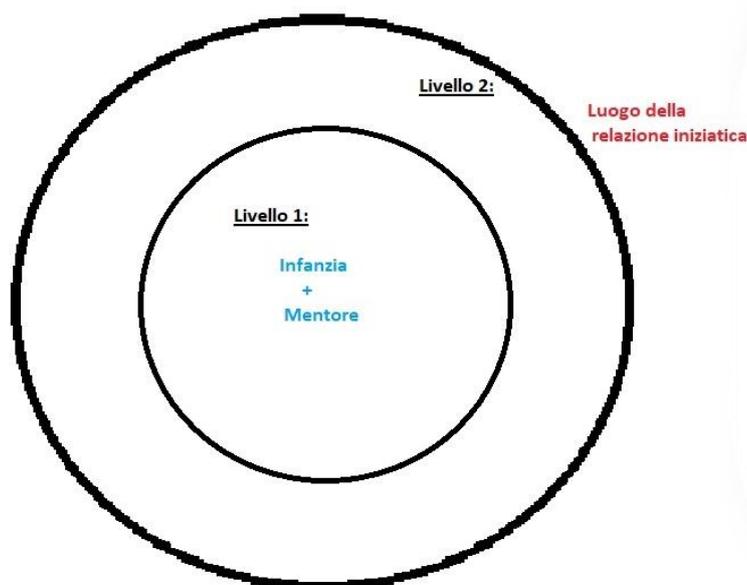


Figura 1 O. Zagnoli, *The wonderful wizard of Oz*, Rockport Publishers, 2014

Partendo dal centro e muovendoci verso l'esterno di questo ipotetico schema di sistemi, il primo livello a cui dedicarsi, e da cui nasce l'interesse per la teorizzazione del limite inclusivo, è l'infanzia in crescita, quindi necessariamente sempre in relazione con una presenza dalla funzione mentorale, di qualsiasi età, natura e forma essa sia.

La scelta di porre al centro una coppia, quindi un cuore relazionale, si fonda sulla consapevolezza che il soggetto umano è uno degli esseri viventi per natura fra i più vincolati a un lungo periodo di dipendenza e di necessità di cure, e che è altresì costitutivamente un essere relazionale: nessun infante può crescere nell'assenza relazionale e nel vuoto di cure, così come nessun essere vivente può esistere se non in uno stato di relazionalità.

Pensando allora il processo pedagogico e *formativo* come l'accompagnamento di bambini e bambine in crescita alla assunzione della loro propria *forma*, il limite

inclusivo risulta l'auspicabile "superficie", la linea di contorno della forma, a cui tali bambini e bambine possano tendere nel loro percorso di individuazione e strutturazione identitaria, e a cui possano essere indirizzati da chi si impegni quotidianamente a trovare insieme a loro il sentiero più rispondente per dare compimento alla forma a cui sono promessi<sup>131</sup>, alla forma inscritta originariamente nella loro propria *immagine individualizzata dell'anima*<sup>132</sup>.

Si propone quindi una tensione formativa verso la costituzione ed assunzione di una superficie esterna che si configuri come uno spazio dialogico e mobile, capace di accoglienza e relazione con la diversità nonché confronto con l'alterità, capace di partecipazione all'incontro conflittuale tra opposti, capace di accettazione dell'incertezza derivante dalla domanda illimitata che sono l'indefinito e l'ignoto, capace di mantenere in dialogo l'abietto e il sublime, l'alto e il basso che gli appartiene, il pieno e il vuoto che lo costituisce, capace di fare i conti con la presenza dell'assenza che lo interpella e lo apre alla dinamica di impegno per la cura verso sé, gli altri e il mondo.

Ne consegue necessariamente e coerentemente che l'altro personaggio della coppia costituente il sistema centrale, quindi il personaggio che nella relazione risponde della funzione mentorale, debba essere impersonificato da un soggetto/oggetto il cui profilo rimandi e testimoni il limite inclusivo come forma di una umanità significativa, autentica e complessa, immagine di una presenza autenticamente compartecipe nella comprensione ed elaborazione della propria esperienza.

Il secondo sistema, dentro il quale concentricamente si pone il primo, è quello rappresentato dal luogo in cui si instaura la relazione pedagogica, il luogo d'iniziazione, quindi il limite inclusivo strutturante una comunità, una società, una collettività.

In quest'epoca in cui erigere muri, costruire demarcazioni spinose, impedire lo sbarco a chi rischia di morire in mare, dividere invece che unire, bombardare invece che dialogare, sembrano essere tendenze politiche tornate in auge in diverse parti del mondo, risulta urgente riflettere su quali differenze connotino la distanza tra un limite inclusivo e un limite esclusivo. Una società o una comunità che non riconosca a tutti

---

<sup>131</sup>Cfr. R. Fadda, Op. Cit.

<sup>132</sup>Cfr. J. Hillman, *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano 1997, p. 46

pari dignità di esistere e pari diritto di accesso alle risorse per sopravvivere ha bisogno di trincerarsi dietro macchinazioni capaci di decretare chi “stia dentro e chi fuori”, ha bisogno di un limite esclusivo a cui delegare la cernita tra chi appartiene e chi non appartiene alla norma, al sistema, alla razza, alla crescita economica, alla tradizione, all’eccellenza, allo standard di produzione. Una società la cui forma è quella di un *limite esclusivo* produce leggi uguali per disuguali, dimentica le distanze che si frappongono tra i primi e gli ultimi, crea feticci e illusioni per distrarre e impegnare la sua popolazione nella corsa al possesso e nella lotta fra poveri per accaparrare le scarse provvigioni a disposizione, crea nuove “*festività pagane*” (si veda il *BLACK FRIDAY*) che tutti si sentono di dover santificare, investe immensi capitali nei giochi di gladiatori che diano di che parlare e di che svagarsi: penso al vergognoso mercato del calcio, alle assurde gare in moto che portano a lutti nazionali, alle sale da gioco d’azzardo inventate appositamente per raggirare gli squattrinati in tempo di crisi, ai *talk show* in cui nessuno sa più conversare, alle vite in diretta dei *reality show* o di esecrabili *Influencers* che invitano all’omologazione, al disimpegno, al gioco al ribasso, alla nichilizzazione, alla banalizzazione dell’esistenza e alla sua trasformazione in sola apparenza virtuale.

Un *limite inclusivo* invece delinea e costituisce una società memore della natura finita, limitata e ferita degli esseri umani che la compongono, dà forma al territorio di una comunità che ha posto un segno tratteggiato e permeabile attorno a sé, che ha creato, come sua demarcazione, una zona valicabile e vulnerabile in costante trasformazione, che ha pensato questo spazio di transizione e attraversamento come necessario per ospitare le divergenze, perché messe in dialogo portino a novità imprevedute e ad arricchimenti inattesi.

Una società esclusiva accompagna al *limite esclusivo* i componenti che ritiene non idonei perché siano abbandonati e gettati fuori dal confine, perché vadano a riempire le fila dei nemici “*esclusi*” contro cui scagliarsi per difendere e fortificare l’identità dei “*meritevoli*”.

Una società inclusiva invece accompagna al *limite inclusivo* i suoi componenti (azione pedagogica) perché essi si riscoprano feriti, chiamati alla cura, alla memoria, alla partecipazione attiva per l’edificazione del proprio e collettivo orizzonte, riconoscendosi parti di una società globale che sono chiamati a rendere equa, democratica, rispettosa e a sua volta altrettanto inclusiva.

Il riferimento nel paragrafo precedente all'iniziazione, quindi ai riti di passaggio e agli spazi liminali in cui questi hanno avuto luogo per lungo tempo e in diverse parti del mondo presso società tribali<sup>133</sup>, ci introduce qui a un necessario approfondimento sulle funzioni che tali riti espletavano, le quali, attraverso la strutturazione delle sequenze rituali, l'uso di simboli e rappresentazioni, erano tradotte in significati trasmissibili e strutturanti l'identità dei singoli individui e della società intera.

I riti di passaggio assolvevano le funzioni di scandire le tappe della vita di un soggetto e celebrare il tempo e le mutazioni che esso portava nei componenti della tribù e nella natura che li sostentava. Attraverso i riti si definivano i confini della comunità, sia territoriali che etici: si rendeva manifesto cosa fosse ritenuto bene e cosa no, cosa fosse vitale e cosa mortifero, cosa propizio e cosa sfavorevole alla sopravvivenza, cosa venisse ritenuto norma e cosa scarto.

In questo modo i riti strutturavano tempo e spazio, quindi forma e contenuto identitari, del tessuto sociale tribale.

Van Gennep dividendo i riti nelle tre tipologie – riti di separazione, di margine, di aggregazione – mette in evidenza ulteriormente la dinamica di assimilazione o allontanamento – laddove non rigetto- dei componenti, che, a seconda dello stato (gravidanza, parto, malattia, fidanzamento, consacrazione, apprendistato), dell'età (nascita, adolescenza – quindi iniziazione-, morte) o del ruolo sociale (moglie, marito, bambino/bambina, regnante, sciamano, schiavo, cacciatore, prostituta sacra, straniero), necessitavano di transitare attraverso diverse rappresentazioni (per lo più sequenziali) della distanza o vicinanza alla norma quindi alla comunità. Un rito di aggregazione riconosceva la piena integrazione e l'appartenenza, un rito di margine imponeva una sosta sulla soglia tra il dentro e il fuori, un rito di separazione decretava l'allontanamento e l'espulsione.

Così i riti (o le fasi del rito) liminari, prevedevano che, per sancire una trasformazione, il soggetto dovesse abbandonare la società della norma per tornare ad abitare uno spazio e un tempo di indefinitezza. Lo spazio liminale in cui avveniva il rito iniziatico (tipico esempio di rito di passaggio liminale) era perciò un luogo di frontiera (spazio

---

<sup>133</sup> Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, (1981), Bollati Boringhieri, Torino, 2012; J. Frazer, *Il ramo d'oro*, (1968), Bollati Boringhieri, Torino, 2018.

terzo tra dentro e fuori), un luogo in cui, facendo riferimento agli studi di Kristeva<sup>134</sup>, si dava casa all'abietto, al rigettato dalla norma, allo scarto, alla sozzura, al terrifico, alla follia, all'indistinto. L'iniziando era separato dalla conformazione strutturata del familiare noto, per essere condotto a una esperienza di ricongiunzione con istanze pre-sociali, pre-identitarie, di fusione con la natura, di perdita del nome, di incestuosa ricongiunzione con la vita prenatale, in cui lo stato intrauterino di fluttuazione amniotica rendeva il soggetto tutt'uno con la madre. Nel rito iniziatico l'iniziando veniva seppellito, drogato, reso cieco, travestito, ricoperto, reinfetato dentro carcasse o pelli d'animale, era ricongiunto con il tutto, riportato nel grembo della Terra madre, introdotto alle pratiche di unione sessuale.

Lo spazio liminale<sup>135</sup> era il luogo dell'indistinto, del primordiale magmatico in cui vita e morte, sopravvivenza e sparizione si mescolavano, era il luogo in cui i soggetti perdevano una connotazione netta e, in forza di tale nuovo stato transitorio, potevano contemplare le loro potenzialità metamorfiche e prepararsi per nuove mutazioni.

L'esperienza iniziatica, considerata formativa e vivificante, necessaria alla sopravvivenza della tribù, si fondava però su a una dimensione di terrore, di paura, di mistero e spesso addirittura di rischio per la sopravvivenza degli iniziandi. La paura rinsaldava il tabù, lasciava nella carne dell'iniziando un segno indelebile determinante chi sarebbe dovuto essere dalla fine del rito fino alla fine dei suoi giorni. Il terrore rinforzava la demarcazione tra norma e trasgressione, tra vita e non vita, tra membri riconosciuti e paria.

L'origine dell'orrorifico per Kristeva risiede proprio nell'abietto dell'umano, per Freud invece il perturbante<sup>136</sup> trova la sua origine tra l'indecifrabilità dell'inconscio e il noto minaccioso riconosciuto dall'io, tra il familiare e il celato, tra la tensione alla ripetizione e la rimozione, tra il fantastico e il reale. In entrambi i casi gli autori rimandano a vissuti che hanno un legame stretto con gli stati fusionali tra madre e bambino, con separazioni mancate, con sentimenti oceanici tanto intensi da prevedere il rischio d'annegamento e la perdita definitiva dell'identità vitale.

---

<sup>134</sup> Cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Spirali edizioni, Milano, 1981.

<sup>135</sup> Cfr. A. Szakolczai, *Op. Cit.*

<sup>136</sup> S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013

La trasformazione e il divenire erano celebrati attraverso un'esperienza in cui si accostavano paura di annullamento, dolore di separazione e perdita, piacere fusionale ed estatico. Per tornare alla società come membri maturi e sapienti era necessario passare attraverso ciò che oggi chiameremmo

- la consapevolezza dell'ambivalenza della vita, la quale si determina solo in contrapposizione e dialogo con la morte<sup>137</sup>,
- il piacere che si staglia esistenzialmente come affermazione della felicità dell'essere nella storia<sup>138</sup>,
- il dolore come acuita percezione dell'esistere in forma di patimento e rivelazione<sup>139</sup>.

Come già asserito nel paragrafo precedente, il rito celebrava in fondo l'esperienza nella sua manifestazione plurale, complessa e ambivalente, attraverso la proposta delle diverse forme originarie del sentire e del significare il vissuto umano<sup>140</sup>.

I riti che allora venivano proposti non possono certo essere oggi menzionati senza sottolineare quali deprecabili barbarie spesso fossero messe in scena durante queste cerimonie. Il rito d'iniziazione col tempo è andato incontro a fenomeni di trasformazione, censura e civilizzazione, grazie ai quali la dimensione distruttiva perpetrata nei confronti dell'infanzia è andata dissolvendosi e sublimando in sole rappresentazioni teatralizzate, fino a scomparire definitivamente dalle tradizioni sociali. Delle celebrazioni di allora è rimasta traccia solo all'interno della trama fiabesca.

Ed è da questa e dalle funzioni che i riti espletavano che è possibile trarre elementi utili a definire il limite inclusivo.

Al secondo livello del nostro schema si trova, come abbiamo già detto, il luogo in cui la relazione iniziatica tra infanzia e presenza mentorale si intreccia perché possa sussistere una piena appropriazione dell'esperienza da parte dell'infanzia. Nello specifico, in questo caso, con *relazione iniziatica* si intende una relazione che funga da invito, da cominciamento ed avvio di un percorso di cocostruzione di un sentire

---

<sup>137</sup> Cfr. V. Jankélévitch, *Pensare la morte?*, Op. Cit.

<sup>138</sup> Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia*, Op. Cit.

<sup>139</sup> Cfr. S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano, 2002

<sup>140</sup> Si vedano le correlazioni esistenti tra esperienza e rito iniziatico sottolineate nel paragrafo 1.5.

comune, che apra alla condivisione di nuove comprensioni e di nuovi apprendimenti, che posri all'elaborazione di nuove rappresentazioni e nuove attribuzioni verso *la realtà enagita dall'interazione intersoggettiva*<sup>141</sup>.

La relazione iniziatica mantiene così in essere l'adempimento delle originarie funzioni a cui i riti davano forma - celebrare il divenire e la metamorfica natura dell'umano, contribuire alla strutturazione identitaria e alla assunzione di responsabilità nei confronti della propria esperienza-, senza in nessuno modo riproporre dinamiche di controllo, dominazione, sopruso, coercizione e violenza nei confronti dell'infanzia, riproponendo invece le caratteristiche liminali di separatezza e sospensione, di transitorietà e metamorfosi, tipiche dei riti di margine.

Il secondo livello risulta quindi il limite inclusivo di una società non necessariamente laddove esso coincida con un reale servizio educativo posto ai margini, nelle periferie topografiche o sociali di un gruppo, ma ovunque si instauri una relazione educativa che sia capace di cura del limite e promotrice di progettazione esistenziale, si capace di elaborare uno sguardo inattuale verso gli accadimenti della storia e le problematicità contingenti, così da alimentare *la creatività di una ragione demonica*<sup>142</sup> che tenda utopicamente ad altre possibilità per un mondo in cui siano coltivabili *le dimensioni (così inattuali) della libertà, della nobiltà e della lievità*<sup>143</sup>.

In riferimento al primo livello, e conseguentemente al secondo, qualche altra puntualizzazione va ora dedicata al personaggio che riveste la funzione mentorale all'interno della coppia collocata al centro del sistema del limite inclusivo.

Colui che abita amministra e presiede il limite inclusivo e la relazione iniziatica non può che essere certamente un mentore, il quale però può presentarsi nelle vesti di un adulto, di un altro bambino o bambina, o addirittura di un libro, di un personaggio letterario, e perfino, indirettamente, di un autore.

Va puntualizzato che per quanto l'infanzia sia relazionale e richiedente, per quanto bisognosa di cure e dipendente dalle risposte e dagli stimoli di adulti o altri pari

---

<sup>141</sup> "tra la percezione e l'azione sussiste una circolarità autopoietica che conduce alla generazione o "enazione" della realtà stessa, su cui si basa o da cui emerge la cognizione" p. 252 di D. Mario, *I processi di rispecchiamento nella relazione educativa e terapeutica*, in *Psicoterapia e Scienze Umane*, 2015, XLIX, 2: 243 -274

<sup>142</sup> Cfr. M.G. Contini, *Elogio dello Scarto e della Resistenza*, Clueb, Bologna, 2009, p. 25-46

<sup>143</sup> Cfr. *Ibidem*.

presenti, va riconosciuta e valorizzata altrettanto la sua necessità di trovarsi lontana da tutti, di sperimentarsi autonomamente, di ritrovarsi sola con se stessa e i propri pensieri, di perdersi nella natura e nel tempo sospeso della noia e della fatasticizzazione, di poter custodire segreti indicibili e scoperte misteriose, indivisibili per la loro portata intimamente e immensamente significatrice.

Affinché l'infanzia possa soddisfare infatti la propria necessità di incuriosirsi scoprendo, di esplorare e saggiare la realtà che la circonda per tentativi ed errori, di provare la palpitazione del rischio e del proibito, così come il languore del raccoglimento solingo in pertugi ventrali, si deve contemplare la possibilità della deviazione, della divergenza dalle raccomandazioni della nonna, si deve prendere in considerazione l'eventualità (auspicabile) che l'infanzia si "smarrisca" da sola nei sentieri boschivi dell'esperienza, e che scelga stradelli intricati e ululanti che diversamente noi adulti ci ritroveremmo a sconsigliare.

Qualora queste esperienze autonome identificative non risultassero possibili ci si augura quantomeno che l'infanzia possa incappare in libri: adatti e non adatti, enciclopedie dimenticate, feuilleton proibiti, libri da grandi lasciati a prender polvere, giornalini ereditati ed usurati, albi di figurine, albi illustrati, cataloghi di oggetti, riviste di viaggi, qualsiasi raccolta di pagine che possa disvelare all'infanzia un mondo da esplorare è ben accetto. Perché la lettura resterà sempre e comunque quell'azione capace di farci vivere il tempo lento dell'esperienza, il tempo della sedimentazione, dell'immaginazione, della partecipazione creativa, il tempo della solitudine che è il tempo dell'individuazione.

Ma perché il libro possa assolvere pienamente alla funzione mentorale e porsi come limite inclusivo deve essere un vero e proprio prodotto di elaborazione artistica. Ciò significa che l'opera letteraria deve aprirsi al lettore bambino come frontiera inesplorata, invito all'evasione e al sogno, dimensione altra in cui sia possibile pervenire a rispecchiamenti e identificazioni proteiformi, in cui la metafora, aprendo a sguardi interpretativi inattuali e resistenziali, permetta di interrogare la realtà e il vissuto in modo rinnovato, in cui la cifra del tragico caratterizzi il percorso di significazione del proprio esserci nel mondo, in cui *la poeticità della parola riconduca al dramma eterno dell'uomo che è tempo inarrestabile*<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Cfr. W. Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947, p XI - XXVI

Ma ancora non appare chiaro cosa accomuni la grande letteratura per l'infanzia, e cosa, al contrario, la diversifichi e distanzi da tutto quanto risulti mera produzione mediale per nutrire il mercato, assecondare le mode e favorire le dinamiche di controllo dell'immaginario e omologazione del gusto e del pensiero. Resta la domanda "quali libri offrire nel caso in cui una buona relazione basata su una forte alleanza educativa permetta il confronto e lo scambio?".

Facendo riferimento al nutrito osservatorio rivolto alla qualità della letteratura per l'infanzia, e seguendo quel ricco filone di studi che si è occupato di monitorare i processi di controllo, censura, banalizzazione e depauperamento dell'offerta culturale e artistica rivolta ai più piccoli, lo studio del limite inclusivo come costruito sovrapponibile al libro stesso mobilita e giustifica una riflessione quanto mai urgente attorno ai fenomeni di presenza e di assenza della categoria del *tragico* all'interno della letteratura per l'infanzia.

-Ma perché il tragico? - ci si potrebbe chiedere.

Il tragico perché è implicato nella ritraduzione artistica e poetica del tema della finitudine, del rapporto umano col tempo, nonché delle consonanze esistenti tra le diadi separazione/unione, individuazione/uniformazione, creatività/distruzione, significazione/nullificazione.

Il tragico perché è legato ad antiche origini mitologiche ritradotte nel tempo in una ricca iconologia e in una storia di rappresentazioni artistiche che parte da opere legate a festività rituali pre-elleniche fino a giungere ad opere del '900. Il tragico perché è categoria minacciata e sempre meno presente nel panorama dei prodotti editoriali. Il tragico perché è stata una categoria cara a Giovanni Maria Bertin<sup>145</sup>.

Per tutte queste ragioni il tragico risulta essere ulteriore indicatore da investigare e monitorare per orientarsi nella produzione letteraria e per rendersi consapevoli di quali processi culturali e quali dinamiche educative, oggi come ieri, prendano forma attorno al mondo dei più piccoli.

Quando si parla di tragico si fa riferimento innanzitutto alla sfera dei valori e a quali rapporti intercorrano tra essi. Nello specifico, tragico è *il conflitto* tra valori positivi di pari intensità la cui risoluzione preveda necessariamente l'eliminazione di uno dei

---

<sup>145</sup> Cfr. G. M. Bertin, *Disordine esistenziale e istanza della ragione : tragico e comico; violenza ed eros*, Cappelli, Bologna, 1981

due, quindi l'emergere di uno comporta l'estinzione dell'altro. Ne deriva che il tragico si presenti laddove una conflittualità insanabile conduca a sottostanti sensazioni di insopprimibile tristezza e inaggirabile ingiustizia, di impotente rassegnazione di fronte alla constatazione che immanenti forze sovra-umane connotino ontologicamente il mondo e l'esistenza, e che a esse non sia possibile opporre resistenza nel tentativo di imporvi una risoluzione.

Con la tristezza tragica emergono insieme sentimenti di pacificazione e accettazione, ma mai completamente risolti ed appagati: uno stato di consapevole inquietudine è il risultato di una coscienza pienamente tragica<sup>146</sup>, frutto della comprensione del proprio esser partecipe di istanze conflittuali non controllabili né sanabili pienamente.

A tal proposito va segnalato un primo indizio rilevante rintracciabile nelle parole di Scheler:

*Il tragico non sarebbe possibile in un mondo che partecipasse a un «ordine cosmico di natura etica», in un mondo cioè in cui le reattività delle forze e delle capacità insite nelle cose fossero commisurate al loro valore ed indirizzate secondo esigenze di unificazione, di svolgimento e di armonia scaturenti dai valori stessi; e sarebbe ugualmente impossibile in un mondo ove agissero delle forze che invece resistono, si oppongono e si sottraggono a quelle stesse esigenze secondo una legge necessaria.<sup>147</sup>*

Il tragico decade laddove si presenti una ipotesi risolutiva al conflitto, una pacificazione della tensione attraverso il pervenire a uno scioglimento per via di una necessità ordinatrice predeterminante.

Interpellando Jaspers si rinviene invece una ulteriore sostanziale differenziazione tra una coscienza che l'autore definisce *pre-tragica* e una coscienza pienamente *tragica*, ritenendo la prima previo stadio attraverso cui giungere alla seconda.

Nella *coscienza pre-tragica* l'autore fa rientrare una certa concezione esistenziale rintracciabile nella produzione universale mitologica che a divinità originarie attribuisce la ciclicità del divenire (nascita-morte-rinascita) e attraverso cui l'essere umano perviene alla consapevolezza della finitudine:

---

<sup>146</sup> Cfr. M. Scheler, *Il fenomeno del tragico*, in *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1970

<sup>147</sup> M. Scheler, *Op. cit.* p. 82

*La coscienza pretragica è chiusa e limitata in sé stessa. Contempla il dolore dell'uomo, la sua sventura e la sua morte, ed è incline alla più profonda afflizione non meno che al più alto giubilo. L'afflizione è data dalla coscienza dell'eterno avvicinarsi della vita, della morte e della rinascita, in una metamorfosi senza fine. Il dio che muore e poi ritorna, la festa delle stagioni come simbolo di questo morire e risorgere, è la realtà basilare di questo mondo. Le concezioni mitiche della dea madre, considerata come dispensatrice di vita e dea della morte, che genera, alimenta, cura, ama e fa maturare ogni cosa, e che poi tutte le richiama nel suo seno, facendole spietatamente morire, distruggendole in immani catastrofi, sono pressoché universali.*

*Ma non sono ancora la coscienza tragica, solo un'inquietante coscienza della fugacità. Essa è una coscienza essenzialmente estranea alla storia. Si ha sempre la stessa, immutabile realtà. Nulla è particolarmente importante, tutte le cose hanno la stessa rilevanza e, poiché si avvicinano sulla scena del mondo, esistono compiutamente e senza riserve per quello che sono.<sup>148</sup>*

Diversamente la *coscienza tragica* richiede l'implicazione della storicità di una azione, la quale, inserendosi sullo sfondo dell'eterno ricorso delle morti e delle nascite, determini l'irripetibilità e perciò l'essenzialità puntuale dell'evento. Solo così il conflitto irriducibile si manifesta all'uomo nella sua portata di frustrante fallimento inaggrabile, attraverso il quale egli attinge alla sua più vera essenza: nella catastrofe l'uomo riscopre trascendentalmente il suo più autentico io<sup>149</sup> e matura in sé l'anelito alla liberazione.

*Nella coscienza tragica l'anelito alla liberazione non è più solo anelito a essere salvati dalla miseria e dalla sventura, ma è anelito a essere redenti dalla concezione tragica della vita, così da trascenderla.*

*Ma si è così posti di fronte a un'alternativa radicale: vale a dire se si tratta di una liberazione nel tragico o di una liberazione dal tragico.*

*Nel primo caso il tragico sussiste, e l'uomo si libera sopportandolo e trasformandosi in esso; nel secondo caso la tragicità stessa viene come dissolta, cessa di esistere, è respinta nel passato: è stato necessario attraversarla, ma ormai è superata, abolita, la si conserva nel profondo dell'anima come il terreno fecondo della vita autentica, che ormai non è più tragica. Sia in seno al tragico, sia nel superamento del tragico, in ogni*

---

<sup>148</sup> K. Jaspers, *Del tragico*, SE, Milano 2008, p. 19

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 26-27

*caso l'uomo, dopo un così sconvolgente disordine, trova la sua liberazione. Non sprofonda nel buio o nel caos, ma, per così dire, trova il solido terreno di una certezza metafisica che lo appaga. Ma non è una certezza univoca. È stata conquistata solo accettando il pericolo di una disperazione totale. Disperazione che continua a come potenziale minaccia<sup>150</sup>.*

Sia che la liberazione avvenga attraverso l'assunzione del tragico, sia che avvenga per distanziamento, essa porta a trascendere orrori e miserie per attingere al fondo stesso delle cose.

Attraverso la fruizione dell'opera artistica dal tenore tragico lo spettatore, secondo Jaspers,

- a) *contempla la sua stessa necessità di resistere, qualunque cosa accada<sup>151</sup>.*  
Nell'elogio alla resistenza lo spettatore riafferma la dignità e la grandezza dell'umano tendente alla liberazione.
- b) *nella sconfitta che sta nell'imporsi del finito, contempla la realtà e la verità dell'infinito<sup>152</sup>.* Il soverchiante tutto che avvolge ogni cosa e a cui non è possibile opporre una replica riconduce all'ineluttabile necessità di soccombere in esso.
- c) *matura il senso dionisiaco della vita<sup>153</sup>, così come lo interpreta Nietzsche<sup>154</sup>.*  
Nella catastrofe lo spettatore riconosce il trionfo della vita che si conserva eterna nonostante ogni distruzione, e ritrova la sua forza suprema nell'annientamento, nel rischio e nella rovina, rappresentanti la perdita del suo *principium individuationis*.
- d) *perviene a una catarsi<sup>155</sup>.*

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 58

<sup>151</sup> *Ivi*, p.59

<sup>152</sup> *Ivi*, p.60

<sup>153</sup> *Ivi*, p.61

<sup>154</sup> Jaspers fa riferimento a La nascita della tragedia, in cui Nietzsche presenta il dionisiaco come estatico rapimento nel quale orrore ed ebbrezza della perdita d'individuazione, quindi dei costrutti sociali normanti, portano alla riduzione della distanza fra uomo e uomo fino all'oblio di sé e all'unità con l'intima essenza del mondo. Il dionisiaco è lo stato creativo dell'uomo non più artista ma opera d'arte, rivelazione del potere artistico dell'intera natura, massimo appagamento estatico dell'unità originaria. Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1994, p 21-63

<sup>155</sup> K. Jaspers, *Op. cit.* p.61

Lo spettatore si sente invaso dalla compassione per l'eroe e dal timore per se stesso, e, sperimentando questi sentimenti, ne viene liberato in uno stato di riconciliazione con la propria natura conflittuale.

Per quanto concerne il mondo dell'editoria per ragazzi risulta purtroppo evidente quanto oggi già difficilmente sia rintracciabile nei libri pensati per bambine e bambini la matrice di una rappresentazione anche solo *pretragica*, in termini jaspersiani: la rimozione delle rappresentazioni dei cosiddetti *temi difficili*<sup>156</sup>, la censura del grottesco, del lugubre, del mostruoso, dell'osceno, del macabro, dello spaventoso, e di tutto quanto porti in sé il segno del limite, della fine, l'impronta della minacciosa e incappucciata Signora mietitrice, sono sintomi di una società che si dirige verso il baratro della rinuncia alla complessità dell'esperienza, che sempre più spesso rifugge la ricerca e l'immersione nella sua problematicità come vie per pervenire a una sensificazione che ne restituisca il valore.

In favore di uno stile di sopravvivenza che permetta l'autoinganno, l'incetta di sensazioni epidermiche, il galleggiamento anonimo attraverso espedienti, l'inseguimento di vacue velleità impersonali e insapori, l'arroccamento su edulcorate semplificazioni da salottieri, viene a decadere il tragico.

Che il libro sia bello e carino, oppure "shabby"<sup>157</sup> se non "hipster"<sup>158</sup>, coloratissimo, "profumoso", "coccoloso", coinvolgente, trascinate, "sempre al top", esagerato, esuberante, "troppo vero": questi gli imperativi, queste le ambizioni e i desideri editoriali più inquietanti che stanno alla base dell'urgenza allarmante che deve mobilitare chi si ponga in osservazione della società occidentale malata di opulenza inebriante.

Allorquando la ricerca poetica ed artistica, persistendo, permettesse di far sopravvivere vere opere di letteratura per l'infanzia, troveremo la traccia controtendenza ed inattuale di trame che non sono state pensate per dare facili e rassicuranti risposte in cui incasellare e riordinare la vita, quanto piuttosto orditi

---

<sup>156</sup>Cfr. M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, FrancoAngeli, Milano, 2016

<sup>157</sup> Dicesi di uno stile d'arredo e design che prevede il recupero di oggetti e mobili evocanti l'atmosfera di un museo della civiltà contadina, però brendizzato e saturo di lucine, paillette, stucchi e vetriere delle più pregiate e costose. Stile che ammicca al ritorno della genuinità ed autenticità di un ideale bucolico non dimentico però di una borghesissima promozione del comfort, dell'inutile e quindi di quanto c'è di più inautentico.

<sup>158</sup> Alternativo, dall'ostentato gusto ricercato presentato come casuale.

immaginati per spingere oltre i passi del viandante lettore nel suo viaggio interminabile che è la raccolta di tutti i possibili sguardi con cui contemplare e immergersi nell'esistenza. Laddove autori inattuali dovessero perseverare nel loro intento resistenziale non troveremmo opere che mettono in scena tematiche in voga, emergenti trattazioni moraleggianti ed ideologizzate che provvedono a restringere gli orizzonti del possibile con ricette precotte; non troveremmo gli scarti della stereotipia e del banale, bensì trampolini per la fantasticazione, soglie che dischiudono mondi altri in cui l'avventura della scoperta è il grido di raccolta di tutti quanti si ritengano intimamente naviganti, pirati, esploratori, sognatori.

Quando poi al tragico fosse concesso di scampare alla censura potremmo forse assistere all'incontro tra bambini e intrecci che suscitano struggimento, che provocano quello sgomento e senso di smarrimento che permette di ricontattare la necessità umana di appartenenza a un senso universale dell'esistenza; potrebbe forse accadere che una certa inquietudine possa cogliere i lettori, portandoli ad interrogarsi sui costrutti inautentici di cui l'essere umano spesso si circonda e a disvelare così le apparenze ammaliatrici dietro cui si nascondono le putredini del vuoto di senso; potremmo assistere a catarsi rivelatrici; potrebbero nascere –chissà- delle questionanti Matilde, potrebbero insorgere delle taglienti e acute Alice, forse si risveglierebbero Mery imbronciate assopite e rese anestetizzate dall'incuria, e, perché no, potrebbe esplodere una rivolta di bimbi sperduti, questa volta propizia all'edificazione di un futuro più accogliente, meno disumano, ma reale oltre che sostenibile.

Allora ancora una volta l'appello che va diretto ad adulti, insegnanti, educatori, scrittori, illustratori, editori, e a chiunque abbia a cuore i libri e l'infanzia, è che sia tenuta alta la soglia di attenzione nei confronti della qualità delle opere che all'infanzia sono accostate, perché continuino ad esistere personaggi dionisiaci, testimoni della comune ed universale provenienza ed appartenenza al soffio panteistico e vitale di tutti gli esseri viventi; perché sopravvivano personaggi non classificabili, ambigui, ambivalenti, strani, inquietanti, non categorizzabili; perché persistano storie ctonie, mostruose, in cui sia dato spazio all'alterità, alla diversità, al conflitto inappianabile, all'indistinto informe che ricordi ai piccoli lettori che non sono soli, non sono i primi e non saranno gli ultimi a varcare le soglie della strana e inquieta avventura che è la vita nella sua limitatezza e nella sua irriducibilità.

Al dio a cui il tragico deve la sua origine vorrei dedicare ora alcune riflessioni: a Dioniso, la cui iconologia rimanda a più riprese alle caratteristiche delle presenze mentorali che abitano il limite inclusivo.

L'origine di questa divinità, secondo Untersteiner, risale a una modificazione del culto della Grande Madre, la quale rappresentava già la contraddizione e la coesistenza degli opposti: la Grande Madre come antecedente simbolico del tragico quindi, come grembo che dà la vita e riaccoglie in morte la molteplicità del singolo, altresì come luogo generativo e inclusivo dell'asimmetria, del frammentato ma anche del uniforme<sup>159</sup>.

Ma in età ellenica Dioniso diviene il dio del teatro ed è per celebrare la sua manifestazione che l'arte della finzione viene inventata. Il teatro infatti è, forse più di qualsiasi altra forma d'arte, rappresentativo della manifestazione dell'*evento*.

Il teatro studia, analizza e mette in scena l'evento interamente, nella sua fisicità e corporeità, celebra la sua unicità e irripetibilità, lo rende protagonista e insieme oggetto di revisione; l'evento è reso attore e insieme spettatore di se stesso<sup>160</sup>. Non a caso col teatro nasce la tragedia e la forza rivelatrice del tragico<sup>161</sup>.

Il teatro celebra la natura epifanica del dio che si presenta senza ricorrenza, senza preavvisi, che non è legato a una ciclicità né a luoghi privilegiati. Dioniso è il dio dell'evento.

Viaggiatore senza dimora che si manifesta in modo ambiguo e imprevedibile, egli accade e si rivela, ma non sempre è riconosciuto, ed è per questo detto da Detienne<sup>162</sup> lo *strano straniero*. Dioniso è infatti il dio *xenos*, che significa sia straniero greco proveniente da un'altra città limitrofa – si noti bene greco e non barbaro- che deve quindi attenersi ai riti specifici di purificazione e ospitalità, sia strano, irriconoscibile “*che non si adattava a nessuno degli dei greci*”<sup>163</sup>, dall'aspetto insolito. Tale sua natura di *xenos* è rappresentata dalla *maschera* con cui si rivela agli uomini.

---

<sup>159</sup> Cfr. M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1984, p. 37- 93; S. Natoli, *Op. Cit.* 2002, p. 48-65

<sup>160</sup> Così come l'esperienza umana, che è agita dall'individuo e osservata per essere resa consapevole di sé dalla coscienza.

<sup>161</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *Op. Cit.*, 2017, p 99-113

<sup>162</sup> Cfr. M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, La Terza, Bari, 1987, p. 18

<sup>163</sup> Ibidem

La maschera del dio è il simbolo della sua presenza assenza, il segno epifanico del dio che si rivela e si nasconde, che cela un volto da identificare e scoprire ma che sfugge all'essere carpito.

La maschera di Dioniso è l'immagine dell'Alterità più distante e insieme più vicina:

*Il volto che immoto guarda con occhi fissi, a cui non si sfugge, è il più rigido simbolo dell'essere presente. La maschera rappresenta qualche cosa che si incontra e a cui non si può sfuggire: perciò essa può venire applicata dall'uomo sul suo volto, per rappresentare l'apparizione divina. Ma la maschera presenta un altro aspetto: al posto della nuca ha il vuoto: essa «nulla possiede che oltrepassi l'impressione di un potente incontro - e, perciò, nemmeno una piena esistenza. Essa vale come simbolo e apparizione di ciò che è presente e, a un tempo, non è presente; la più immediata presenza e assoluta assenza in una sola forma. Così la maschera ci dice che l'apparizione di Dioniso, la quale si distingue da quella delle altre divinità perché tocca direttamente e con forza i nostri sensi, sta legata con l'infinito enigma del doppio aspetto delle cose e della loro contraddittorietà. Essa lo introduce potentemente, inevitabilmente nel presente, e nel medesimo tempo lo sottrae nella indicibile lontananza; e vicinanza, che è anche a un tempo rapimento. Gli ultimi segreti dell'esistenza e del non-essere guardano l'uomo con occhi spaventosi».*<sup>164</sup>

La maschera di Dioniso attrae e terrorizza, si presenta con la potenza della forma vuota e precaria carica tuttavia della molteplicità delle sue possibili manifestazioni, essa porta alla follia della coesistenza indefinibile dei contrari che inonda l'umano con la violenza incomprensibile dell'eternità e del tutto.

Dioniso allora diventa il dio dello straniamento portato in quanto c'è di più familiare; come scrive Vernant, egli

*è nel cuore stesso della vita, su questa terra, l'intrusione improvvisa di ciò che disorienta la nostra esistenza quotidiana, il corso normale delle cose, noi stessi: il travestimento, la mascherata, l'ebbrezza, il gioco, il teatro e infine la trance, il delirio*

---

<sup>164</sup> M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1984, p.198-199, in cui è citato W.Otto, *Dioniso, mito e culto*, Il melangolo, Genova, 2002, p.96-97

*estatico. [...] Dioniso insegna, o costringe, a divenire altri da ciò che si è normalmente, fare già in questa vita terrena, l'evasione verso una sconcertante estraneità.*<sup>165</sup>

In Dioniso la sua alterità non si limita ad opporsi all'umano come un mistero da cui sia necessario distanziarsi, ma piuttosto si presenta nella forma di un graduale straniamento e capovolgimento dell'ordine dato, capace di rendere ciò che è familiare assolutamente irriconoscibile, conducendo quindi a un rinnovamento dello sguardo così reso capace di cogliere le cose nella loro vera ed originale natura, e a riconoscere il valore dell'ordine nel disordine.<sup>166</sup>

*Non c'è rapporto dell'individuo con il tutto che non passi attraverso la società, attraverso quel primum sociale che è il momento orgiastico dionisiaco, dove legge e caos si danno convegno.*<sup>167</sup>

Considerando le corrispondenze esistenti tra il teatro e il rito<sup>168</sup>, vista la natura liminare in cui entrambe le pratiche sociali davano spazio alla ricongiunzione con l'universale, col pretragico e col tragico, e costituendo entrambi il bacino di rigenerazione e rinnovamento, di propulsione della costituzione sociale nonché il luogo della catarsi comunitaria, è possibile asserire che:

- il tragico sia la categoria tipica della letteratura per l'infanzia capace di assolvere alla funzione di mentore, di iniziatore, quando non di limite inclusivo stesso.
- il dionisiaco sia la categoria a cui sono riconducibili caratteristiche descrittive di personaggi sciamanici iniziatori. Viceversa, le caratteristiche tipiche connotative dello sciamanesimo (liminalità, marginalizzazione, contatto con l'aldilà, depersonalizzazione, delirio, follia, controllo della natura, mutaformismo e trasformismo, estasi, etc<sup>169</sup>) risultano rimandare alla presenza della categoria del dionisiaco quindi del tragico. Laddove compaiano maschere, specchi, dadi, trottole, bambini ricoperti (di gesso, di terra, di

---

<sup>165</sup> J. P. Vernant, *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna, 2013, p. 6

<sup>166</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, Feltrinelli, 1991, Milano, p. 17-32

<sup>167</sup> Ivi, p.32

<sup>168</sup> Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986

<sup>169</sup> Cfr. K.E. Muller, *Sciamanesimo. Guaritori, spiriti, rituali*. Bollati Boringhieri, Torino, 2001; M. Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni mediterranee, Roma, 1999

pellame), bambini smembrati e ricuciti, bambini bendati o ciechi<sup>170</sup>, immediatamente si potrà riconoscere la presenza del *dio bambino mascherato*, del dio dell'ebbrezza e della follia, celato sotto mentite spoglie di un personaggio sciamanico e quindi iniziatico.

Da sempre la letteratura per l'infanzia mette in scena dinamiche di separazione, in luttuose circostanze di perdita, che portano il protagonista bambino o la protagonista bambina a ritrovarsi nella solitudine: infanzie abbandonate, orfane, dimenticate, vessate, spinte a compiere un viaggio verso l'ignoto, infanzie esploratrici, viaggiatrici, migranti, volanti.

Lasciati, su un sentiero boschivo, con in spalla un fagotto carico di speranza che la via conduca alla riuscita, alla sopravvivenza, alla conquista della nuova identità, del loro nuovo nome, del loro nuovo odore, i piccoli personaggi spingono oltre i loro passi seguendo scie di sassolini, stelle segnaletiche, mappe del tesoro, mentori di passaggio, verso la scoperta della propria provenienza, verso la riconciliazione col debito (positivo o negativo) che li lega alla loro origine, passando attraverso quel necessario distacco e distanziamento dalle istanze genitoriali che li porterà a riconoscersi individui separati ed autonomi ma appartenenti a una storia, grazie alla quale potranno gettare germogli di ipotetici prosciugamenti futuribili.

Le migliori trame di letteratura per l'infanzia vedono scomparire le figure genitoriali entro la seconda pagina per permettere metaforicamente che il viaggio iniziatico e identificativo avvenga senza intralci e vincoli oppressivi, affinché sia lasciato alle spalle il carico di proiezioni, aspettative e richieste affettive provenienti dai genitori. Per questo motivo la letteratura per l'infanzia è sempre una *letteratura-casa-pertugio-rifugio* per l'infanzia esposta, vulnerabile, a rischio di annullamento, di scomparsa, di estinzione. Non solo. La letteratura per l'infanzia è da sempre necessariamente ospite di bambini che prima o dopo devono confrontarsi con l'assenza, con il vuoto, con la presenza del negativo, per approdare a possibili sviluppi dal segno differente. Essa è inesorabilmente ospite di bambini ritratti *in sospeso, metafore del divenire, del cambiamento, quindi della diversità*.

---

<sup>170</sup>per l'iconologia del dio bambino iniziatico, attentato dai Titani fare riferimento a G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1990

Il negativo e l'assenza abbiamo già detto essere cosostanziali all'esperienza vitale, così come la diversità essere il carattere di tutto ciò che si trasforma nel tempo. Pertanto, in un modo o in un altro, chi irreversibilmente e chi per circostanze transitorie, perché le metafore d'infanzia risultino rappresentazioni autentiche, i personaggi che a tali metafore sono ascrivibili devono essere prima o dopo in una qualche misura *personaggi esistenzialmente orfani*, che cercano di progettarsi nonostante la loro incerta *gettatezza*.

*L'orfano è uno che sta in mezzo e non si sa da dove venga. Sospeso, come ogni infante, fra il Paradiso dei non nati e l'oscurità del Nulla, l'orfano non ha nome ed è prigioniero di un perenne esilio. È come se all'orfano mancasse il rimando ad una possibile scena primaria, quella fondamentale da cui ha inizio la vita stessa. [...]*

*L'orfano è un bambino che si chiama da solo. L'enigma della sua esistenza è nell'ambiguità della sua Origine. Nell'Origine smarrita e perduta è inciso il marchio arcaico dell'Orfanità ed essa contiene in sé il segno indelebile della diversità. I malati, i deformati, i folli, i melanconici, sono quasi sempre ascrivibili alla categoria degli orfani. L'orfanità diviene così un contenitore rassicurante: gli orfani sono sempre gli altri.<sup>171</sup>*

Ma difficilmente la letteratura per l'infanzia si interessa a rassicurare i suoi lettori, a tenerli protetti in una casetta di marzapane, per cui, in modo così inequivocabile, ci ricorda coi suoi personaggi, quando ci rendessimo disponibili ad ascoltarli, che tutti un tempo siamo stati bambini, e, in quanto tali, abbiamo sperimentato e consolidato la traccia di quel rapporto primordiale di *amore/odio, distruzione/riparazione, fusione/separazione*<sup>172</sup> con l'origine della nostra esistenza, così come, una volta divenuti adulti, in diverse età e vicissitudini della vita, abbiamo dovuto certamente fronteggiare autonomamente i vuoti della solitudine, la morsa intestina delle domande sull'origine, le lacrime della separazione e della paura della perdita definitiva e annullante, il respiro ansimante di chi corre senza avere meta apparente, i ripiegamenti da rifiuto e allontanamento, i brividi dell'incertezza e della precarietà, i silenzi assordanti dell'orfanezza esistenziale. Siamo tutti figli, legati a una storia di intrecci di presenze-assenze, una storia di concatenate promesse di vita in sospeso fra un prima e un dopo, fra un "c'era una volta" e un "del domani non c'è certezza".

---

<sup>171</sup> M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, BUP, Bologna, 2009, p. 206-207

<sup>172</sup> Cfr. M. Klein, J. Reverie, *Amore, odio e riparazione*, Astrolabio, Roma, 1967

Ed è proprio questo gioco di equilibrismo che l'opera di letteratura per l'infanzia mette in scena quando interrogando la realtà riesce a ritradurla in metafore d'infanzia. La forma del desiderio in relazione con la temporalità, l'itinerario esistenziale pensato alla luce del suo compimento e della sua fine, le sorti degli umani pensate strettamente intrecciate alla possibilità di far sopravvivere ancora storie e racconti: tutto questo rappresenta il precipitato esistenziale delle storie d'infanzia, storie al limite, storie del limite.

E forse meglio di qualsiasi altra letteratura, quella ospitante l'infanzia può essere considerata rappresentazione autentica del primigenio ed universale tentativo di collocarsi come soggetti nella storia, perché

*l'infanzia esposta ineluttabilmente nel corpus del reale e nel corpus del testo, avventurosa nella propria dimensione inafferrabile e nascostamente intenta a salvaguardarne l'alterità, si presenta al cospetto della letteratura con tutto il suo carico di enigmatica complessità. E questo avvince la narrazione. I bambini partecipano alla sfera della negatività tanto quanto ogni altro essere umano e la affrontano come possono e come sanno, a seconda delle condizioni in cui si trovano a vivere e a sopravvivere, o a morire, ma sono bambini e l'ha portata di senso, reale e simbolico, che mettono al mondo mentre nascono, è quell'incalcolabile premio alla vita che solo l'infanzia possiede.<sup>173</sup>*

Allora in tempi di crisi storiche, passate o presenti, in periodi in cui l'umano si è ritratto e ha percepito e manifestato in vario modo i timori e le intuizioni del rischio di annullamento della propria sopravvivenza, risulta necessario andare ad interrogare e analizzare la produzione artistica letteraria per l'infanzia perché disposta, più di altre letterature, a dare volto e colore alle reazioni dell'umano attraverso quell'incalcolabile -e indifeso- premio alla vita che è l'infanzia. Così, sentimenti e sensazioni invisibili di tensioni nostalgiche ed utopiche, sintomi di ripiegamenti verso il passato, di fuga verso l'immaginario, slanci profetici verso orizzonti alternativamente pensabili assumono nella letteratura per l'infanzia una cangiante e prorompente portata sensificatoria.

---

<sup>173</sup> M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità Op. Cit.* p. 57

Cercando allora di carpire le coloriture, le ragioni, i profili di “*libri mentore*”, le origini e le evoluzioni storiche di “*libri limite inclusivo*”, di libri capaci di rappresentare così autenticamente *metafore d’infanzia* e *metafore di mentorato*, appare imprescindibile volgersi alla storia passata, e a libri di crisi -*krinô*-, per intuire e intercettare quanto possa aiutare a individuare possibilità interpretative la crisi che è il tempo presente, e fornire briciole o sassolini che fungano da direttrici per orientare il pensiero progettuale a favore di possibili futuri alternativi e sostenibili.

Date queste premesse, quale migliore limite investigare se non quello rappresentato dal periodo storico a cavallo di secolo tra la fine dell’800 e l’inizio del ‘900, laddove forse la più florida produzione di grandi classici di letteratura per l’infanzia di tutti i tempi ha avuto luogo?

Per interrogare le evoluzioni delle metafore del limite, per addentrarsi nella storia della letteratura per l’infanzia, nella storia delle idee e nella storia dell’infanzia stessa, per comprendere le traiettorie del pensiero utopico e nostalgico si è scelto di interpellare due autori che potessero essere presi come riferimento rappresentativo delle mutazioni storiche del cambio di secolo nel contesto isolano della Scozia prima vittoriana e poi edoardiana.

Lascio allora la parola a loro. Che Robert Louis Stevenson e James Matthew Barrie possano essere i buoni mentori da cui farci condurre lungo il prosieguo di questo percorso.

## ■ Capitolo Secondo

### Luly, avventuriero anti-vittoriano: profezia, nostalgia e poesia in R.L.S.



Figura 2 - Foto inviata a Cummy. Dal sito: <http://robert-louis-stevenson.org/early-years/>

*Writer of Boundaries*<sup>174</sup>, è l'appellativo che Ambrosini e Dury<sup>175</sup> hanno attribuito a Stevenson nel titolo della loro opera critica collettanea dedicata a quest'autore.

Come ben sottolineato nella loro introduzione infatti, Stevenson è stato certamente un uomo che dell'attraversamento dei confini ha fatto lo stile caratterizzante tanto la sua vita quanto la sua arte. Robert viaggiatore, instancabile reporter delle sue peregrinazioni nel vecchio e nuovo mondo, oltre le soglie tra Europa, America e Oceania. Robert osservatore della società, oltre i vincoli e le norme di classe, interessato al alto e al basso dell'umano, etnografo esploratore delle popolazioni nella loro plurale composizione sociale. Robert oltre i confini del visibile, oltre le quinte del teatro della mente, oltre l'idea dell'unica identità. Robert saggista, Robert reporter

---

<sup>174</sup> *Scrittore dei confini*

<sup>175</sup> Cfr. R. Ambrosini, R. Dury, *Robert Louis Stevenson: writer of boundaries*. University of Wisconsin Press, Madison, 2006

di viaggi, scrittore di racconti orrorifici da un penny, novellista, scrittore per l'infanzia, Tusitala eclettico e innovatore, romanziere e affabulatore.

I molti volti di Stevenson lo hanno reso a lungo uno scrittore non riconosciuto nella sua grandezza perché impossibile da incasellare e da etichettare: vittoriano, anti-vittoriano, escapista, modernista, post-colonialista. In ogni caso, il peggiore degli equivoci che i letterati riconoscono nei tentativi maldestri di categorizzare Stevenson è quello di confinarlo al limite tra la letteratura per l'infanzia e la scrittura popolare. Non è stato ancora possibile rintracciare un testo di critica accademica all'opera stevensoniana che riconosca l'appartenenza dello scrittore all'olimpico degli autori per l'infanzia come indice della sua finissima maestria artistica, della sua complessa capacità interpretativa, nonché della sua esemplare tensione verso l'inattuale. Il mondo accademico della letteratura tout court pare non considerare ancora la portata significatrice della diade infanzia-avventura che, secondo Faeti, risulta perno centrale attorno cui sembrerebbe strutturarsi l'intera poetica stevensoniana. A questi pochi e semplici elementi indiziari varrebbe la pena dedicare un'intera ricerca di dottorato, in questa sede ci si limiterà a renderli invito ad esplorazione ulteriore, sottolineando altresì che questi stessi elementi indiziari hanno suggerito la direzione investigativa e hanno attivato il desiderio di studiare ulteriormente questo grande autore scozzese.

Il seguente capitolo mira a rintracciare nelle opere e nella biografia di RLS indizi rimandanti al limite inclusivo. In particolare questa seconda fase della ricerca si pone l'obiettivo di individuare elementi che permettano di delineare in qual modo Stevenson abbia ritradotto artisticamente in metafore i cambiamenti incalzanti imposti dal suo tempo, nonché in qual modo essi abbiano interagito con la definizione delle sue rappresentazioni di infanzia e di mentorato.

## **2.1. Una gamba in meno e una schiera di Brownies nella testa**

1857, civico 17 di Heriot Row. Un bambino di sette anni si aggira per le scale e le stanze della grande casa arredata in stile georgiano. Fuori è buio. Il rumore dei passi del lampionaio annuncia l'oscurità su Edimburgo, a cui solo le intermittenti e fatue fiammelle delle lampade a gas oppongono resistenza.

Il vento sibila e sinuoso avvolge le pareti, striscia lungo i muri, spia dalle finestre. Dentro la casa due genitori stretti al caminetto leggono assorti, ignari che alle loro spalle, appena dietro lo schienale della poltrona vellutata, si erga un accampamento, crescano giungle e si dilatino mari, si aggirino fiere, pirati, diavoli e ubriacconi, cacciatori, assassini e cammellieri. Con in mano un moschetto di legno Robert scruta tra le poltrone divoratori d'uomini abbeverarsi allo specchio d'acqua in mezzo al salotto, striscia tra le fronde, trattiene il fiato e fronteggia la paura che, dalle finestre, possente e stridente, reclama il diritto d'entrare.

Poi tutte le presenze si dissolvono, la lanterna di Cummy<sup>176</sup> induce la loro frettolosa dipartita. Sottratto alla selva e scortato presso Thomas e Margaret<sup>177</sup> per il saluto della buona notte, Robert si prepara per un nuovo imbarco. Prende tutto quanto possa servire a un buon marinaio, pigiama, un pezzo di torta, qualche giocattolo. La voce di Cummy scioglierà ormeggi e sartieme della nave-letto e gonfierà le vele spiegate; la sua presenza manterrà lontane le ombre, le parole suadenti avvolgeranno il viaggiatore e la lievità musicale del narrare aprirà la via del sogno in cui al piccolo Luly sarà permesso di involarsi senza timore. Al risveglio il veliero si ritroverà ancorato nuovamente nel molo di camera.<sup>178</sup>

I suoni del buio, i silenzi cangianti, le visioni uditive del bambino sognante Stevenson, sono gli ingredienti basali in cui, già nel piacere del solitario gioco infantile, trovava le suggestioni da cui avrebbe tratto sceneggiature e ambientazioni, la materia sensibile su cui avrebbe modellato personaggi e intrecci.

Robert era un bambino visionario, esploratore sempre in cerca di anfratti nei giardini delle mete estive per la villeggiatura borghese verso le quali la famiglia si dirigeva periodicamente: buche, nascondigli, siepi, tunnel, rifugi in cui strisciare a contatto con la terra, in cui acquattarsi in ascolto di quanto gli era nascosto allo sguardo, intento ad origliare la vita che fuori dal suo pertugio continuava il suo corso senza di lui.

---

<sup>176</sup> Allison Cunningham, soprannominata Cummy, nutrice di Robert, professa il calvinismo dei *Covenanters*, gli esclusi della Chiesa nazionale presbiteriana, donna devota e rigida praticante che per accompagnare il bambino all'addormentamento si adoperava nella lettura della Bibbia, nella recita musicale dei Salmi, nonché nel racconto riccamente ispirato da diverse altre opere teologiche e storiche riguardanti le vicende della sua esule comunità religiosa. A lei i biografi attribuiscono la fonte di tante tematiche precocemente e spiccatamente presenti in Stevenson, quali la lotta tra bene e male, la giustizia, la dannazione, l'ambivalenza presente nell'uomo.

<sup>177</sup> Thomas Stevenson e Margaret Isabelle Balfour in Stevenson, padre e madre dell'autore

<sup>178</sup> Le suggestioni riportate e le immagini parafrasate sono tratte da molte delle poesie raccolte in *A child's garden of verse, 1885*, riportate nella trad. it a cura di R. Mussapi, *Il mio letto è una nave*, Feltrinelli Editore, Milano, 1997, descriventi la vita familiare e il gioco d'infanzia dell'autore.

Così senza guardare vedeva, esercitava la sua capacità creativa e immaginifica, dava vita a forme, temi, storie e volti; il suo pensiero diveniva un teatrino, simile a quello di cui era morbosamente appassionato, minuziosamente collezionista: il *Toy Theater*. Si trattava di una pubblicazione periodica per ragazzi, composta da stampe che, ritagliate e assemblate, davano corpo a un quadrilatero munito di palco, proscenio e quinte, in cui alloggiare personaggi e scenografie e così dare avvio al gioco narrativo, seguendo le storie che ogni nuova uscita raccontava o elaborandone di nuove originali.

*Nella vetrina di Leith Walk<sup>179</sup>, era in mostra durante tutto l'anno un TEATRINO PER RAGAZZI<sup>180</sup> allestito come se vi si stesse dando una rappresentazione, con uno «scenario di foresta», «briganti gozzoviglianti» nei declivi; e tutto intorno - quanto più care per me! - giacevano frammischiate le tavole a stampa riproducenti le commedie, con il loro carico di romanticismo.*

*Spesso e a lungo mi ci sono fermato davanti con le tasche vuote.*

*[...] E poi l'entrare nel negozio, il presentarsi come uno che ha intenzione di acquistare, e, sorvegliato da vicino, ottenere il permesso di disfare quei fascicoli di tavole e di divorare affannosamente quelle pagine piene di ribaldi gesticolanti, di combattimenti epilettici, di foreste intricate, di palazzi e di navi da guerra, di torve fortezze e di prigioni sotterranee - tutto questo costituiva per me una gioia inebriante. Quella bottega, che era scura e odorava di Bibbie, era una roccia calamitata per tutto ciò che aveva nome di ragazzo.<sup>181</sup>*

Un concentrato di desiderio sensoriale, un trattato d'erotica della lettura, righe magnetiche in cui odori, sensazioni sottili, il piacere del contatto con pagine vergini e mai scartate, gli sguardi furtivi e febbrili per impossessarsi delle immagini dell'ultimo numero arrivato, i brividi infantili di finzione e complotto innocente, concorrono a mettere in scena la passione morbosa del bambino Stevenson lettore, sognatore, già precoce scenografo e sceneggiatore, maniacale e minuzioso estimatore immerso nel mistero di un sacro territorio a cui è dovuto un timorato rispetto reverenziale.

---

<sup>179</sup> Una delle vie principali di Edimburgo, in cui aveva sede l'edicola a cui si riferisce l'autore

<sup>180</sup> Il maiuscolo è mio, utilizzato per dare evidenza al nome proprio della collana editoriale di cui il giovanissimo Stevenson era collezionista, dopo aver ricevuto in regalo dallo zio un primo numero il 13 novembre del '56 per il suo compleanno.

<sup>181</sup> R. L. Stevenson, *Memorie*, Editori Riuniti, Roma, 1997, p. 118. L'opera originale intitolata *Memories and Portrait* risale al 1887, e raccoglie un'ampia serie di articoli pubblicati in anni precedenti in diverse riviste, dedicati a memorie, personaggi, riflessioni sul passato – e sullo scorrere del tempo - dell'autore.

*L'edicola del Signor Smith* è il tempio che custodisce il tesoro ambito della fantasticazione in forma di stampe: Robert in quelle pagine colorate troverà personaggi che popoleranno per sempre il dietro le quinte della sua caleidoscopicamente.

Scrittore ormai noto e in via di affermazione (L'isola del tesoro era stata pubblicata in forma di romanzo nel 1883), nel 1884 scrive l'articolo da cui sono tratte le righe sopra riportate intitolato *A Penny Plain and Twopence Coloured* (Semplice un penny, colorato due pence) per una rivista di critica letteraria e d'arte (*The Magazine of Art* 7 ns, p 42, Apr 1884). Ormai adulto definisce il gioco con le scenografie dello Skelt<sup>182</sup> un'esperienza capace di strutturare un imprinting, di educare il suo gusto e la sua propensione per certe ambientazioni gotiche, grottesche e lugubri, per certi scenari esotici e marinareschi, per uomini in tricorno, giacchette merlate e bastoni con pomo bilanciato; quel teatrino e i personaggi che in esso prendevano vita rappresentano una sorgente narrativa a cui successivamente l'autore tornerà ad attingere copiosamente, una matrice unica per valore che riconoscerà in molte altre forme d'arte socialmente ritenute *alte*:

*Ho veramente l'impressione di avere imparato da quest'arte secca e laconica, rosa, fanfaronata, importuna e infantile, lo spirito stesso del divertimento della mia vita; di aver in essa incontrato l'ombra dei personaggi dei quali avrai letto e che avrei amato in un lontano futuro; di aver conosciuto il romanzo del Franco Cacciatore molto prima di sentir nominare Weber; di aver insomma acquisito una galleria di scene e di personaggi con i quali potrei costruire tutti i racconti romanzeschi, nel silenzioso Teatro del mio cervello. Mi sembra, insomma, di aver tratto da queste stampe un piacere duraturo e multiforme. E tu, lettore?<sup>183</sup>*

Quattro anni dopo l'uscita di questo articolo, pubblicato poi nella raccolta *Memories and Portrait*<sup>184</sup>, Stevenson riesce a far pubblicare *A chapter on Dreams*<sup>185</sup> (1888) per la rivista Scribner's Magazine: l'idea che porta alla creazione del testo, scritto l'anno

---

<sup>182</sup> Skelt è il nome di uno dei produttori che si avvicendarono nella storia editoriale di questa collana. Ad esso seguirono Webbs, Redington, Pollock, fino al declino definitivo dell'amata uscita periodica.

<sup>183</sup> R. L. Stevenson, *Memorie*, Op. Cit. p. 124

<sup>184</sup> *Memorie e Ritratti*, 1887

<sup>185</sup> *Un capitolo sui sogni*. Cfr R.L.Stevenson, *Lo stano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Mondadori, Milano, 1985, contenente inoltre *Il trafugatore di salme* e *Un capitolo sui sogni* con testo originale a fronte.

precedente (1887), nasce a seguito di una intervista<sup>186</sup> fatta all'autore sul suo metodo compositivo e creativo.

In queste pagine Stevenson tratteggia l'evoluzione del rapporto con il suo mondo onirico.

Se da piccolo il sogno e l'incubo popolavano spesso la sua mente di bambino con immagini diaboliche in cui gli ambienti e le vicende della vita – richiestiva - scolastica si mescolavano ai contenuti moraleggianti e orrorifici - superegoici e castranti - dei racconti spaventevoli<sup>187</sup> e religiosi<sup>188</sup> dei narratori che lo intrattenevano in ambiente familiare, ben diversa appare la carica terrificata che l'autore sperimenterà in età adolescenziale. Stevenson, che racconta questi scorci autobiografici riferendosi all'esperienza di un suo conoscente, scrive di uno studente dell'*Edinburgh College* che passò alcuni giorni in uno fumoso stato allucinatorio, per il quale *cominciò a sognare per intere sequenze e quindi a condurre una vita doppia – l'una diurna e l'altra notturna – l'una che aveva tutte le ragioni di credere vera, l'altra della quale non poteva in nessun modo dimostrare la falsità*<sup>189</sup>. Le immagini delle lezioni seguite al teatro anatomico si mescolano a quelle dei percorsi senza meta e vorticosi per i viottoli della città, scale scese e risalite più volte senza ragione, sette ore trascorse in una sola, albe che si susseguono, luci, smorfie, ghigni di mendicanti e di parodie di donne, fino all'approdo disperato presso un ambulatorio medico dove viene sedata la peregrinazione inarrestabile della sua mente strabordante, presa com'era, a quanto pare, da quello che verrebbe definito oggi un episodio psicotico, uno stato dissociativo in piena regola. L'articolo giunge così a "l'ultimo punto", nel quale l'autore parla di sé ormai adulto, scrittore da qualche tempo, con l'abitudine di accompagnarsi al sonno raccontandosi storie, esattamente come suo padre e la sua nutrice avevano fatto per lui durante l'infanzia. L'attività onirica ha assunto un nuovo senso, si trasforma in uno

---

<sup>186</sup> L'intervista appare sull' "Herald" di New York dell'8 settembre 1887 e sul "The Critic" di due giorni dopo. Siamo nel secondo periodo "Americano" dell'autore, in cui vive e viaggia principalmente nello stato di New York

<sup>187</sup> Faccio riferimento alle storie del padre, Mr. Thomas, abile narratore che si diletta nel racconto di "interminabili storie di pirati che lui stesso inventava, e raccontava a puntate un po' per sera, di banditi, di scorriere di frontiera e di tutto quel genere di letteratura posteriore a Walter Scott e Ainsworth e di romanzi di vecchio stampo che il figlio, fattosi adulto, cercò in tutti i modi di farsi perdonare come "sfoghi naturali" Cfr. R. Aldington, *Ritratto di un ribelle RLS*, Mursia, Milano, 1975, p. 21

<sup>188</sup> Il riferimento è chiaramente alla governante *Cummy* e ai suoi racconti dal contenuto religioso e morale

<sup>189</sup> Cfr R.L.Stevenson, *Lo stano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Op. Cit. p. 243

strumento utilizzabile consapevolmente senza timore, nella sicurezza della distanza controllante maturata negli anni verso i propri contenuti più irrazionali.

*Il teatro interno dell'uomo*, così lo chiama Stevenson, apre la sua attività produttiva mentre lui dorme profondamente e, in esso, una schiera di “*little people*” inizia autonomamente a mettersi in moto per dar vita a storie e sceneggiature delle più ricche e disparate. Se questi esserini, che chiama in seguito *Brownies*<sup>190</sup>, in un primo momento risultano *recitare sulla loro scena più come bambini che dovevano essere sgattaiolati in una casa che avevano trovato vuota*<sup>191</sup>, col tempo, l'esercizio e la pratica permettono “l'addestramento” di questi piccoli subalterni a una recitazione professionistica, adatta ad essere esibita davanti a un pubblico vasto. La pratica piacevole dell'avventura per l'avventura, o *dell'abbandonare un'avventura per un'altra al minimo sprazzo di fantasia*<sup>192</sup>, si trasforma in un lavoro, in ricerca ossessionata di temi da poter trascrivere e pubblicare.

Stevenson, in modo magistrale, racconta così di uno sdoppiamento netto nonché irreversibile: ciò che riescono a fare i “*little people*”<sup>193</sup> del *teatro interno* non riesce all'autore durante la veglia; la prosecuzione o lo scioglimento di un racconto *in fieri* resta ignoto, mantenuto segreto da questi marionettisti-registi immaginari, mentre allo scrittore ignaro viene lasciato il solo compito della forma, del linguaggio, della censura e del lavoro di penna.

*Quanto a me, sono tentato talora di pensare che non sia affatto un narratore di storie, ma una semplice creatura come qualsiasi formaggio o come qualsiasi forma di cacio, e un realista immerso nell'attualità contingente fino alle orecchie; così che, di conseguenza, l'intera mia produzione narrativa che è stata pubblicata sarebbe il prodotto specifico di qualche folletto, di qualche intimo demone, di qualche invisibile collaboratore che tengo rinchiuso in soffitta, mentre io mi prendo tutti gli elogi e lui solo una fetta della torta.*<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Questi esserini appartengono alla tradizione folklorica scozzese, per la quale erano folletti che durante la notte adempivano a lavori domestici in aiuto di giovani fanciulle in difficoltà.

<sup>191</sup> *Ivi.* p.248

<sup>192</sup> *Ivi.* p. 249

<sup>193</sup> Alquanto interessante l'appellativo inglese utilizzato dall'autore, “piccole persone” in cui immancabilmente troviamo il distillato di plurimi riferimenti che vanno dalle leggende della tradizione scozzese alle opere letterarie di grandi maestri come Jonathan Swift de *I viaggi di Gulliver*, 1726, dai lillipuziani personaggi miniaturizzati.

<sup>194</sup> R.L.Stevenson, *Lo stano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Op. Cit. p. 263

Il *teatro interno* di Stevenson sarebbe oggi probabilmente una camera oscura o uno studio di editing cinematografico, se il cagionevole autore fosse sopravvissuto all'arrivo dell'industria filmica. Certamente troviamo in queste abilissime macchinazioni metaforiche riferimenti evidenti al tema del doppio, al tema della censura vittoriana nei confronti della vita sotterranea pulsionale, al tema del disvelamento violento ed esplosivo dell'indicibile e inguardabile umano negato dalla paradossale morale isolana.

Il suo capolavoro inquietante, noto oggi nel mondo a lettori e non grazie alla figura mitopoietica del multiplo Jekyll-Hyde, è uscito da due anni e Stevenson, nel corso dell'articolo approfitta della sua recente ma già famosa opera per argomentare il particolare rapporto che intrattiene con il suo mondo onirico quando si tratta di dedicarsi alla scrittura orrorifica; rapporto che, radicato – probabilmente per delle ragioni – nella storia infantile e adolescenziale dell'autore, ha certo a che fare con la messa in scena del *perturbante* freudiano o con il potere terrificante dell'*abietto* teorizzato da Kristeva.<sup>195</sup>

Con la pungente lievità dell'ironia inglese Stevenson ammicca a una certa idea di filosofia dell'arte attraverso la rappresentazione di una totale scissione nella pratica di scrittura e nell'attribuzione dell'impulso creativo a un livello d'attività subconscia, non controllabile o influenzabile dall'io "vigile e diurno".

L'immagine di una azione generativa incontrollabile e sotterranea, notturna e pulsionale, compulsiva e quindi libidica, mi fa pensare immediatamente all'altra azione compartecipe nella costruzione del testo letterario, cioè la lettura.

Come insegnano Calvino<sup>196</sup> e Bichsel<sup>197</sup> ci si può riferire infatti alla lettura come a un'azione prettamente corporale: si pensi alla necessità astinenziale del possesso e del rapporto quasi feticistico con l'oggetto libro, alle sensazioni rievocate dall'odore delle pagine e dell'inchiostro, al saggiare tra le dita la grana e lo spessore della carta, l'elezione di una strofa, un verso, un passaggio o una pagina a propaggine memorabile del proprio sentire più autentico.

---

<sup>195</sup> Si sottolinea il collegamento esistente tra l'esperienza artistica affabulatrice e il contatto con l'inconscio, la riemersione del noto censurato, il piacere intriso di paura dell'evirazione, il ritorno all'indistinto mortifero ma originario. Nesso molto rilevante nella *poetica della nostalgia* tipicamente stevensoniana.

<sup>196</sup> Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano, 2016

<sup>197</sup> P. Bichsel, *Il lettore, il narrare*, Comma22, Bologna, 2012

*I lettori sono onnivori. I lettori sono coloro che durante determinate funzioni corporee (penso al bagno) non ce la fanno se non hanno da leggere, quelli che non si addormentano se non hanno da leggere, che non digeriscono se non hanno da leggere e quant'altro. Leggere, questa è la mia opinione, è un atto fisico. Quando leggo intensamente sento dei mutamenti fisici che, credo, non sono provocati dai contenuti dal processo stesso della lettura.*<sup>198</sup>

Come atto fisico la lettura coinvolge l'unità vivente, interpella tutti i livelli della coscienza, è esperienza somatica, sensibile, ingovernabile. Allo stesso modo la scrittura, e con sé qualsiasi altro atto inerente la partecipazione all'arte, è pensabile come azione totalizzante ed autonoma che dirige dove non previsto, processo fluviale che segue rigagnoli e pendenze nascoste all'occhio e alla ragione calcolatrice, atto che plasma il corpo, indolenzisce la muscolatura, si impone come un bisogno vitale.

L'arte prende il sopravvento, le parole conducono, richiamano, rapiscono e trascinano, le immagini e i libri scelgono i loro interlocutori.

La popolazione di *piccole persone*, bambini-folletti ammaestrati a fatica, attori multiformi, trasformisti per professione, figuranti e ombre intercambiabili richiama altre suggestive immagini che Stevenson propone tornando a raccontare di sé bambino in un articolo fortemente evocativo, in cui lo scritto autobiografico si mescola a una trattazione filosofica sul tempo, sulla Storia e sulle possibilità della memoria.

L'articolo a cui faccio riferimento rientra nella raccolta di *Memories and Portrait* del 1887, ma nasce, qualche mese prima della pubblicazione in raccolta, per la rivista *Scribner's Magazine*, con il titolo *The manse* (La casa parrocchiale).

L'appellativo eloquente introduce alla descrizione di un luogo e dell'uomo che lo abitava: rispettivamente la parrocchia di Colinton e il suo pastore Lewis Balfour, nonno materno di Robert di cui erediterà sia nome che cognome<sup>199</sup>. Spostandosi tra la rappresentazione del nonno e quella della sua canonica, Stevenson compie un esercizio degno del marchingegno temporale di H. G. Wells. Mentre torna con il ricordo agli stradelli e ai ruscelli della casa rurale sceglie le angolature da cui guardare

---

<sup>198</sup>Ivi, p. 23

<sup>199</sup> Il nome di battesimo di Robert è infatti *Robert Lewis Balfour Stevenson* che l'autore poi modificherà francesizzando Lewis con la versione nota Louis, mantenendo la -s sonora e non muta della tradizione francese.

le scenografie della sua memoria, sceglie l'età da calzare, la sua statura, il periodo dell'anno e i colori stagionali a cui fare riferimento.

Passa in rassegna il mulino incassato e tenebroso, col suo allegro concerto di ruota, diga e macina, indugia sul giardino e le alte siepi, si sofferma sul cimitero tra le cui pietre tombali aveva visto vorticare spiriti danzanti, attraversa le aiuole in fiore, i lauri e il grande tasso, per arrivare alla casa parrocchiale, enorme agli occhi del sé bambino, piena dei tanti cugini amati e dei loro giochi estivi.

Rivisita i sentimenti di ammirazione per il candido nonno pastore che dal pulpito magnetizzava a sé l'attenzione dei suoi ascoltatori, duro e opprimente uomo dallo sguardo accigliato e le abitudini rigorosamente routinarie. Ricorda un uomo cupo e coriaceo spesso silenzioso e ritirato, episodicamente tenero e affettuoso.

Avvia poi un esercizio di analisi dei tratti che li accomunano, delle somiglianze più evidenti, delle eredità casuali, delle affinità impercettibili quasi forzate, fino ad arrivare a scrivere:

*Per quanto faccia, non riesco a sentirmi unito con il reverendo dottore; tuttavia, anche mentre scrivo questa frase, è indubbio che egli si muove nel mio sangue, e mi sussurra delle parole, e siede da padrone nel centro vitale del mio essere.*

*Nel suo giardino, quando ci giocavo, ho imparato l'amore per i mulini - avevo forse un antenato mugnaio? - e una tenerezza per la vicinanza delle tombe, come di cose familiari e non prive di poesia - avevo forse un antenato becchino? Ma che dire del giardino dove egli stesso giocava? Qualche parte di me vi giocò nel XVIII secolo, e fece le corse sotto il verde viale a Pilrig; qualche parte di me vagabondò su per Leith Walk, che era ancora un luogo di campagna, sedé sui banchi della Scuola Superiore, e fu picchiata, forse, dal dottor Adam. La casa dove passare la mia gioventù non era ancora nella mente di nessuno; ma facemmo gite, durante le vacanze, fra i campi di grano nel posto dove essa è adesso, e mangiammo fragole e panna da un giardiniere lì vicino. Tutto questo io lo avevo dimenticato; e solo mio nonno ne conservava il ricordo e una volta lo fece rammentare a me.<sup>200</sup>*

Stevenson si addentra nel passato tramite un esercizio d'immedesimazione spaesante: la prima persona singolare a soggetto della frase si confonde tra lui e il nonno, fino a che quest'ultimo, che riconosce come parte viva di sé, diventa il personaggio

---

<sup>200</sup> R. L. Stevenson, *Memorie*, Op. Cit. p. 59

attraverso cui rivisita il passato della generazione che l'ha preceduto, quando la casa parrocchiale era solo un campo e una delle vie centrali della città era nient'altro che terra e sterpaglia.

La memoria rivive nel lascito riportato di voce in voce e il racconto del nonno diviene esperienza vissuta in prima persona plurale, patrimonio collettivizzato.

Stevenson affianca così il suo avo mentre cresce con lui fino al giorno del suo matrimonio:

*Ho dimenticato anche come crescemmo in età, e prendemmo gli ordini religiosi, e andammo alla nostra parrocchia di Ayrshire e ci innamorammo e sposammo una figlia del dottor Smith di Burns. [...]*

*E v'è una cosa più strana di tutto questo; poiché questo homunculus o parte dell'uomo che sono io, il quale passeggiava intorno al XVIII secolo con il dottor Balfour nella sua gioventù, era in procinto di incontrare altri homunculi o parti di uomini, nelle persone dei miei antenati.*

Ecco riapparire altre figure antropomorfe, miniature d'ominidi, ombre, caricature, presenze fantasmatiche, che possiamo azzardare di porre in concomitante analogia a fianco delle schiere di *little people* e di personaggi da *toy theater*. Stevenson approfitta di un ricordo affettivamente punteggiato per iniziare una peregrinazione storica, e, vagando nella cronologia della sua genealogia, pensa all'eredità che scorre nel suo sangue come a una concatenazione esponenzialmente infinita di generazioni di *homunculi* che sopravvivono in lui. Sembra allora che prodotti immaginari siano posti dall'autore nella stessa stanza della mente in cui alloggiano resoconti storici, aneddoti ritoccati, testimonianze parentali, leggende della tradizione, impersonificazioni che mescolano la fedeltà delle vicende a ricostruzioni fantasiose, personaggi e scenari inventati fusi a luoghi del passato ed esperienze sedimentate in livelli profondi quanto il genere umano rintracciabile per intero dentro un filamento di dna.

Conscio e inconscio, memoria e storia, esperienza personale ed esperienza collettiva trovano sede in uno stesso tessuto narrativo, frutto dell'attività creativa dell'autore:

*Ma le nostre avventure ancestrali sono al di là dell'aritmetica della fantasia; e il principale pregio delle lunghe genealogie è quello di poterci far seguire a ritroso le carriere dei nostri homunculi e rammentare così le nostre vite. I nostri anni coscienti*

*non sono che un momento nella storia degli elementi di cui siamo formati. Siete un impiegato di banca e vivete a Peckham? Non è stato sempre così. [...]*

*Risalendo via via nell'ancor più oscuro passato, i fili che mi reggono possono essere rintracciati con la fantasia nell'intimo di migliaia e milioni di progenitori: Picts che si radunarono intorno a Macbeth e al vecchio (e molto preferibile) sistema della discendenza per donne, fuggiaschi al cospetto delle legioni di Agricola, camminatori nelle lande della Pannonia, astronomi sugli altipiani caldei; e più lontano di tutto, quel volto è questo che la fantasia vede spuntare attraverso la biforcazione dei rami? Quale abitatore delle verdi cime degli alberi, quale divoratore di noci, conclude la mia genealogia? Probabile Arboreo con i suoi modi di vivere...*

Ancora prima di Freud e Benjamin, Stevenson tra l'87 e l'88 elabora insinuanti immagini che ammiccano a ipotesi in cui racconto, memoria, ricordo, eredità collettiva, subconscio, narrazione e produzione artistica si rincorrono dando corpo a una poetica che avrebbe precorso teorie in ambito letterario, filosofico, psicologico nonché sociale e politico. Quando Dilthey<sup>201</sup> prima e Benjamin<sup>202</sup> poi parleranno di Esperienza, il primo con più forte riferimento all' *Erlebnis*, il secondo rivisitando il tradizionale *Erfahrung*, non resteranno indifferenti<sup>203</sup> alla metaforiche visioni stevensoniane secondo le quali a tanti diversi omuncoli laboriosi, impegnati in facoltà diverse all'interno del teatro della mente, non solo è affidato il compito di elaborazione e tesaurizzazione dell'esperienza in memoria collettiva, ma anche quello di interagire con il vissuto esperienziale nella immediatezza del sentire e dell'elaborazione istintuale, preconscia.

Queste intense e concise pennellate biografiche raccontano per scorci di un autore capace di conversare con vivide e calde memorie d'infanzia, amplificando le sfumature di un sentire lontano, agrodolce, custodito come un forziere nella più intima delle isole del ricordo. Questa capacità risulta essere un tratto distintivo della scrittura stevensoniana, nella quale è possibile rintracciare, come una costante ricorsiva sempre

---

<sup>201</sup>Cfr. W. Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, op cit.

<sup>202</sup> Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, A cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2014

<sup>203</sup> Cfr. M. Wickman, *Stevenson, Benjamin, and the Decay of Experience.*, International Journal of scottish literature 2 (2007): p. 1-14.

presente tra le righe, una coloritura nostalgica<sup>204</sup>, una propensione alla rivisitazione, al languore per un vissuto trascorso, per un vissuto bambino.

Non si può certo dire che l'infanzia di Stevenson sia stata un periodo di immacolata spensieratezza, al contrario, fin da piccolo e ancora prima di nascere su di lui incombe un nuvolone d'apprensione per la sua sopravvivenza. La famiglia Balfour porta un gravoso fardello di morti perinatali, neonatali ed infantili. Robert nasce così insieme a un enorme carico di paure, sospiri ed aspettative.

Inoltre, tra le cose che Robert dimentica di menzionare nell'elenco dell'eredità materna<sup>205</sup> si trova la costituzione cagionevole e in particolare le problematiche respiratorie del pastore Lewis. Il nonno reverendo soffrì fortemente in gioventù di una "debolezza di petto" che lo portò a trasferirsi sull'Isola di Wight da cui tornò guarito, ma il morbo passò alla figlia Margaret che a sua volta trasmise la debolezza respiratoria al piccolo Robert. Sappiamo così dal diario di Margaret, principalmente dedicato ad annotazioni quasi giornalieri sul figlio, che Robert trascorre spesso settimane a letto con febbre, tosse, e vari tipi di affezioni polmonari e respiratorio per tutta la sua infanzia, e finanche successivamente, per tutta la sua esistenza il suo aspetto e la sua tempra risultarono deboli, fino alla morte che avvenne per tubercolosi emorragica, diagnosticata a San Francisco all'età di trent'anni.

Diversi sono i critici<sup>206</sup> che attribuiscono a questo tempo di reclusione forzata e separatezza bambina molte delle caratteristiche della poetica stevensoniana. In particolare sembra che la capacità di ascolto e di costruzione immaginifica a partire dai suoni e dalle voci, come tentativo di compensare l'impossibilità di una partecipazione o di una fruizione visiva della vita fuori dalla stanza da letto, abbiano iniziato a strutturarsi proprio negli anni dell'infanzia.

È lo stesso Stevenson ormai adulto a raccontare di quei giorni attraverso alcune poesie della raccolta di versi intitolata *A child's garden of verse*<sup>207</sup> di cui riporto il testo di

---

<sup>204</sup>Cfr. A. Faeti, Video lezione: *Salgari dopo Stevenson, dopo Melville, dopo Conrad* : 18 aprile 2011, Bologna Casa Saraceni, Bologna : BOMA video, 2011; Cfr. A. Faeti, Video Lezione 17: *Robert Louis Stevenson, Forse il doppio di Jim ha una gamba di legno* : 28 febbraio 2017, Bologna Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, Bologna : BOMA video, 2017; Cfr. A. Faeti, Video Lezione 7: *Robert Louis Stevenson, L'isola del tesoro*, 4 dicembre 2018, Bologna Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, Bologna : BOMA video, 2018.

<sup>205</sup> Si veda lo scritto sopra menzionato dedicato a "la casa parrocchiale".

<sup>206</sup> Cfr. R. Mussapi (2008), Ambrosini (2001), Della Valle (2013), Valint (2015)

<sup>207</sup> R.L.Stevenson, *A child's garden of verse, 1885*, trad .it R. Mussapi, *Il mio letto è una nave*, Feltrinelli Editore, Milano, 1997

*The land of counterpane* (La terra del copriletto) e la prima strofa di *The little land* (La piccola terra):

*The land of counterpane*<sup>208</sup>

*When I was sick and lay a-bed  
I had two pillows at my head,  
And all my toys beside me lay  
To keep me happy all the day*

*And sometimes for an hour or so  
I watched my leaden soldiers go,  
With different uniforms and drills,  
Among the bed-clothes, through the  
hills;*

*And sometimes sent my ship in fleets  
All up and down among the sheets;  
Or brought my trees and houses out,  
And planted cities all about.*

*I was the giant great and still  
That sits upon the pillow-hill,  
And sees before him, dale and plain,  
The pleasant land of counterpane.*

*Quando ero malato e quasi sempre a  
letto,  
con due cuscini stavo un po' più eretto,  
e tenevo tutti i giocattoli intorno  
per far passare in qualche modo il  
giorno.*

*E a volte stavo anche un'ora a guardare  
I miei soldatini di piombo là a marciare  
Con diversi uniformi e bandierine  
Tra le lenzuola, lungo le colline,*

*e urlavo alla flotta a squarciagola  
di salpare tra le onde e le lenzuola,  
o piantavo con cura le mie piante  
e edificavo una città distante;*

*ero insomma il gigante grosso e regale  
assiso sulla collina del guanciale  
che vede la pianura e il vallonetto,  
l'amena Terra del copriletto.*

---

<sup>208</sup> Ivi, p.38-39

*When at home alone I sit  
And am very tired of it,  
I have just to shut my eyes  
To go sailing through the skies-  
To go sailing far away  
To the pleasant Land of Play;  
To the fairy land afar  
Where the Little People are;  
Where the clover-tops are trees,  
And the rain-pools are the seas,  
And the leaves like little ships  
Sail about on tiny trips;  
And above the daisy tree  
Through the grasses,  
High o'erhead the Bumble Bee  
Hums and passes.*

*Quando sono a casa da solo  
E mi annoi, mi consolo:  
chiudo gli occhi e sto salpando  
verso i cieli, navigando,  
navigando verso il mare  
del Paese da Giocare,  
là, nei luoghi assai lontani  
dove vivon solo nani,  
dove i fiori sono peri  
e le pozze oceani veri  
e le foglie son velieri  
pieni di filibustieri,  
dove passano volando  
calabroni che ronzando  
fan tremar le cime ardite  
delle immense margherite.*

Un bambino solo, la noia protratta dalla imposta staticità, la malattia dell'emarginazione, uno sguardo nuovo sulla quotidianità trasformata dalla fantasia, un viaggio sognante ad occhi socchiusi per trovarsi nella Paese del Gioco, dove ancora una volta radunare *Little people* pronti a popolare qualsivoglia impresa.

“Piccole persone” e sguardo (o udito) dei piccoli stanno al centro di un pensiero che, prima di originare dal moto di ribellione, fuga e divergenza dalla puritana società vittoriana e dall'austero clima calvinista, prima di involarsi oltre le barriere imposte dal decoro formale borghese, nasce dalla costante compagnia del marchio della malattia, dalla marginalizzazione dovuta alla necessità di ricerca periodica di un luogo salubre, appartato, ritirato, che lenisca le costringenti richieste di un corpo sempre maggiormente segnato dalla minaccia e dal rischio di una fine precoce.

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 110-111

Questo stato di *dropout*<sup>210</sup> segnerà tutta la produzione di Stevenson portandolo ad elaborare una spiccata sensibilità critica nei confronti del tempo, del cambiamento, della ciclicità del divenire, della improduttività, e del valore della vita attribuibile a un'esistenza "genuinamente" forte e vivace, vissuta con tensione avventurosa<sup>211</sup>.

Al pirata da una gamba sola d'altronde, anche se senza stampella, non manca certo di che fruire per restare in piedi e scrutare l'orizzonte lontano. Perché in fondo, *chi la vita non la può vivere deve raccontarsela*<sup>212</sup>e Stevenson della sua ferita - fisica ed esistenziale - si fa carico, trasformando un ostacolo in un arco di wilsoniana<sup>213</sup> memoria.

---

<sup>210</sup> Cfr. F. de Giovanni, *R.L. Stevenson, critico dell'età vittoriana* in R.L. Stevenson, *In difesa dell'illuminazione a gas*, Mimesis, Milano, 2013

<sup>211</sup> Cfr. R. L. Stevenson, *Memorie*, *Op. Cit.* p.63

<sup>212</sup> P. Bichsel, *Op. Cit.* p. 48

<sup>213</sup> Cfr. E. Wilson, *La ferita e l'arco*, Garzanti, Milano, 2001

## 2.2. L'avventura, isola d'infanzia

*Salvezza*<sup>214</sup>

*Vivere cinque ore?  
Vivere cinque età?...  
Benedetto il sopore  
che mi addormenterà...*

*Ho goduto il risveglio  
dell'anima leggiara:  
Meglio dormire, meglio  
prima della mia sera.*

*Poi che non ha ritorno  
il riso mattutino.  
La Bellezza del giorno  
è tutta nel mattino.*

Il titolo di questa poesia di Gozzano è densamente programmatico: come salvarsi? In cosa sperare?

Guido scrive questo componimento nel 1911 e già questo dato sarebbe sufficiente a evidenziare qual sapor tanatologico sia possibile rintracciare in questi versi dedicati all'infanzia.

Prende avvio in questo paragrafo una trattazione che avrà culmine e compimento nel successivo capitolo, dedicato a J.M. Barrie, quando dall'aria scozzese del diciannovesimo secolo passeremo alla stessa del ventesimo. A cavallo di secolo, nell'arco di una trentina d'anni (1880-1914) abbiamo modo di fotografare infatti definitive ed evidenti trasformazioni che nascono da sentori quotidiani e si traducono in variazioni di sfumature labili, che la letteratura per l'infanzia però è stata in grado

---

<sup>214</sup> G. Gozzano, *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano, 1995, p.129

di catturare nelle metafore letterarie d'infanzia per mano di grandi autori. Così è per Stevenson e Barrie le cui opere dedicate all'infanzia risultano il distillato in cui è raccolta la loro testimonianza delle mutazioni inarrestabili che il loro tempo vide deflagrare.

Robert, in quanto anti-vittoriano, sentinella del passato, autore e pensatore contro tendenza, ma pienamente ancorato al diciannovesimo secolo, si sarebbe limitato ad apprezzare probabilmente l'ultima strofa gozzaniana, e con lei avrebbe certamente accolto con gioia la figura del *Fanciullino*<sup>215</sup> pascoliano suo parente, ma a quanto so non ebbe mai la fortuna di imbattersi in queste nostre produzioni peninsulari.

Alludendo all'opera pascoliana si intende introdurre quello che si potrebbe definire il cuore della poetica e della filosofia stevensoniana che proprio dal legame con l'infanzia e dalla nostalgia<sup>216</sup> per una dimensione aurorale che rischia di essere dimenticata prende avvio.

Si propone di seguito una lettura parallela di due introduzioni a testi notevolmente differenti per contenuto, forma e periodo di scrittura, ma potenzialmente capaci di far accedere, se accostati, a ulteriori possibilità interpretative: la prima è la nota d'apertura al testo di *Memories and portrait* del 1887 e la seconda è l'invito alla lettura dedicato *Al compratore incerto di Treasure Island* del 1883.

*Questo volume di appunti, pur così legati, sarà meglio leggerlo dal principio anziché sfogliarlo a caso. Le pagine sono in qualche modo unite da un significato comune: le memorie d'infanzia e di gioventù, i ritratti di quelli che sono andati prima di noi nella battaglia della vita - se si considerano nel loro insieme - vengono a formare un volto che «ho amato in un'epoca lontana e ho perduto molto tempo fa», il volto di quello che io fui una volta. A questo risultato sono giunto per caso; accingendomi al lavoro non avevo alcuna intenzione di essere autobiografico: fui solo mosso a scrivere dal fascino di memorie care e dal rimpianto per ciò che non può tornare più. Allorché proprio il*

---

<sup>215</sup> Si rimanda al capitolo intitolato *Il Puer e il Fanciullino* di A. Faeti in *I tesori nelle isole non trovate*, Edizioni Junior, Reggio Emilia, 2018, p. 203

<sup>216</sup> A. C. Colley, *Robert Louis Stevenson and the Idea of Recollection*. *Victorian Literature and Culture* 25, no. 2 (1997): 203-23. <http://www.jstor.org/stable/25058385>.

*mio giovane volto (che è volto di morte anch'esso) cominciò ad apparire nel pozzo per una sorta di incantesimo, io fui il primo a stupirmi del caso.*<sup>217</sup>

*Se storie marinare  
dai marinari accenti,  
venture tristi e amare,  
e caldo, e gelo, e venti,  
golette e prigionieri,  
o il seppellito oro,  
oppure i bucanieri  
dell'isola, e il tesoro:  
le leggende che i vecchi  
narrano con fatica  
alla maniera antica;  
se tutto piace ancora  
al saggio giovanetto  
come successe allora  
che a me dieder diletto,  
orsù, incominciate!*

*Ma se la gioventù  
studiosa che additate  
non vuole sognar più,  
e ha scordato ormai  
gli antichi e dolci amori,  
e Kingston, Ballantyne,  
il prode pieno d'ardore,  
e Cooper, che chiamate  
"delle selve e dei flutti":*

---

<sup>217</sup> R.L. Stevenson, 1997, Op. Cit. p.3

*non vi preoccupate!  
Ma possa io con tutti  
gli amici miei pirati  
dividere la fossa  
che tiene sotterrati  
in un pugno di ossa  
coloro che han vissuto  
tra loro fantasticando;  
e in fondo hanno goduto,  
così, sempre sognando.*<sup>218</sup>

Nel primo scritto Stevenson racconta di una epifania inquietante e insieme riconciliante, quale è in fondo il pervenire a un forte sentimento di *nosthos*, a cui queste righe sono un inno. Stevenson si affaccia al pozzo della memoria e vede comparire il suo volto giovane -immagine dei suoi molti sé passati-, consapevole che si tratta di un volto di morte, di un trascorso ormai sepolto, che in quanto tale assume il valore e il tepore del caldo ricongiungimento attivante il desiderio di rivisitazione di quanto non può più tornare. *Treasure Island*, si apre, invece, con un astuto invito al lettore degno del miglior mercante da bazar che espone la sua merce con fare seducente, ma Stevenson non è disposto a compromessi o negoziazioni, e se l'avventura dovesse risultare morta o ormai nessun lettore volesse avere più nulla a che spartire con essa, lui non sarebbe certo più disposto a continuare ad aggirarsi su questa Terra. Stevenson non accetta un mondo senza pirati, perché non accetta un mondo senza avventura, fantasticazione e sogno, un mondo in cui non ci sia più spazio per la irridente ambiguità di Long John.

Cosa lega quindi questi due brani? Possiamo ipotizzare una sovrapposizione tra il fascino per i volti del passato e il richiamo irresistibile dell'avventura, tra i lineamenti della passata gioventù (l'infanzia) e quelli del pirata zoppo, tra la rivisitazione intimistica e nostalgica e la propulsione esplorativa verso l'ignoto e il futuro.

Stevenson risulta così autore sulla soglia tra il già e il non ancora, tra il definito e l'indefinito, scrittore del limite e sul limite tra il mortifero e il vivificante, immerso

---

<sup>218</sup> R.L. Stevenson, *L'isola del tesoro*, trad. it. B.M. Talice, BUR ragazzi, Milano, 2010

nel chiaroscuro della mescolanza indistinta tra passato e quanto attende di essere svelato oltre la soglia del presente noto. Un pirata zoppo gentiluomo che si sporge dal parapetto con un lungo cannocchiale.

*Il chiaroscuro non è forse l'illuminazione ambigua dell'andatura avventurosa? Attratta dalla certezza incerta dell'avvenire e della morte, l'avventura, come abbiamo visto, è in pari tempo aperta e chiusa: è quindi socchiusa, come quella forma informe, quella forma senza forma che si chiama vita umana; infatti la vita umana, chiusa com'è dalla morte, rimane socchiusa per l'aggiornamento indefinito della morte. Per chi è dentro, l'immanenza significa serietà, assenza di forma, cinto del destino, certezza di morire; ma per il giocatore l'esistenza permane aperta, e le forme, figlie del libero arbitrio, alleviano la compattezza della fatalità. Aperta o chiusa, chiara o scura, la vita appare così quando si è insieme dentro e fuori.<sup>219</sup>*

Le forme informi che si stagliano alla luce sfocata dell'avventura sono le stesse rievocate dalle strade di Edimburgo nelle pagine che Stevenson dedica alla *Difesa dell'illuminazione a gas*<sup>220</sup>.

Questo saggio dal sapore fortemente malinconico appartiene al primo periodo d'attività dell'autore, allora interamente dedito alla produzione saggistica e giornalistica.

Scritto nel 1878, si tratta di un tentativo di resistenza all'avanzata del modernismo, della reazione impotente di un uomo che vede svanire il mondo in cui ha sempre vissuto e teme – anzi in un certo modo prevede - che il progresso del genere umano non abbia nulla a che fare con le innovazioni della tecnica, dell'industria e del mercato.

L'autore che nello scritto si riferisce a se stesso con l'appellativo de “*il conservatore*”, decanta la storia dell'oscurità e dei mezzi che nel tempo l'uomo ha adottato per contrastarla, passando in rassegna fortune e svantaggi di ciascuno di questi, fino a pervenire all'invenzione del lampione a gas:

---

<sup>219</sup> V. Jankélévitch, *L'avventura, la noia, la serietà*, Marietti, Genova, 1991, p. 37

<sup>220</sup> Articolo contenuto nella raccolta *Verginibus puerisque* 1881, trad. it nella raccolta R.L. Stevenson, *In difesa dell'illuminazione a gas*, a cura di F. de Giovanni, Mimesis, Milano, 2013 , p. 118

*Quando per la prima volta il gas si diffuse nelle città, espandendone la mappa oltre il crepuscolo per gli uccelli dall'occhio attento, cominciò, e con sfarzo adeguato, una nuova era di socialità e piaceri condivisi, che diventarono presto un diritto naturale. [...] Era piacevole vedere l'uomo emulare la puntualità dei corpi celesti e sebbene non si raggiungesse la perfezione assoluta e di tanto in tanto qualcuno fosse colpito alla testa dalla scala di un addetto frettoloso, pure si lodava il suo zelo con un proverbio che fu insegnato ai bambini: Dio benedica il lampionaio!*<sup>221</sup>

Il *Lampionaio* (personaggio che potrebbe comparire in una fiaba celtica come il più piccolo tra i fratelli, capace di distribuire stelle nelle notti più buie, per poi raccoglierle al dileguarsi della tenebra e riporle nel suo vaso magico, rubato a chissà quale divinità silvana) è destinato a scomparire e con lui il tepore domestico della tremula illuminazione ormai superata:

*Ma il conservatore, pur lodando il progresso, è sempre timoroso delle innovazioni. Sua è la mano sollevata a consigliare cautela, suo è il segnale che suggerisce di avanzare lentamente. Nella parola elettricità risuona ora una nota di pericolo. A Parigi, all'ingresso del Passage des Princes, giusto davanti al porticato dell'Opera, e a Rue Drouot presso gli uffici di Le Figaro, un nuovo tipo di astro urbano splende ogni notte, orribile, innaturale, sgradevole all'occhio - una illuminazione da incubo! Una luce come questa dovrebbe diffondersi solo sugli omicidi e sui crimini pubblici, o lungo i corridoi dei manicomi, orrore che si aggiunge a orrore. Guardarlo anche solo una volta significa innamorarsi del gas, che che spande un caldo chiarore domestico, congeniale alla cena.*<sup>222</sup>

Il timore di Stevenson nasce di fronte agli effetti dell'industrializzazione e del capitalismo inglese, osservabili negli squilibri sociali, nelle assenti politiche normanti il lavoro e nella vita cittadina in rapida evoluzione: le trasformazioni che l'espansione metropolitana sta portando alle conformazioni sociali e civiche si stanno radicando e dirigendo verso i primi processi di alienazione che la modernità vedrà poi proliferare. Stevenson da parte sua non può che trovarsi tra quelli che alzano la mano per raccomandare cautela, lui che in *Apologia degli sfaccendati*, un anno prima, si era

---

<sup>221</sup> Ivi. P. 119

<sup>222</sup> Ivi. P. 121

levato a difesa di *coloro che sono soddisfatti del poco che hanno e che nel frattempo vogliono restare a guardare e a godersela*<sup>223</sup>. Il giovane scozzese si prodiga infatti in una dirompente critica contro il culto della operosità e industriosità borghese andando a minare i pilastri dell'ideologia puritana fondata sul *vangelo del lavoro*.

Così facendo si espone in affermazioni dal taglio decisamente rivoluzionario, contrastanti il sistema di valori in auge nella società degli utilitarismi, perpetrati a discapito della dignità della vita umana che va sfumando e degradandosi al ritmo delle macchine, della competizione, delle scadenze di produzione, delle richieste del mercato e della corsa al soddisfacimento degli standard imposti dall'ideale delle conoscenze misurabili e retributive. Nessuna scuola educa alla vita, o al buon senso, né tanto meno si interessa a far sperimentare la necessità esistenziale del saper degustare il tempo vuoto in cui poter pervenire al piacere del lato poetico dell'esperienza, al senso profondo del riconoscersi parte del fluire degli eventi e del divenire dell'universo, all'intimo imperativo di adempimento del *dovere della felicità* attraverso cui poter seminare *nel mondo anonimi benefici* potenzialmente rivoluzionari: l'ozio non consiste nel mero far nulla, ma piuttosto *nel fare tante cose che non sono previste dalle formule dogmatiche della classe dirigente*, la quale certamente non contempla *la scuola favorita di Dickens e Balzac*, capace di sfornare Professori *nella Scienza degli Aspetti della Vita*, tra le istituzioni consigliabili per la formazione di giovani inglesi rampolli ambiziosi.

Da giovane studente prodigioso ma incostante che aveva deluso le aspettative di carriera dei genitori abbandonando le facoltà di ingegneria prima e di giurisprudenza poi, che aveva deciso di dedicarsi definitivamente al mestiere di scrittore e alla vita da squattrinato bohemien creando una profonda frattura nel rapporto con l'autorità paterna, Stevenson inneggia al perdere tempo degli sfaccendati, che trovano tempo per prendersi cura di sé e della loro vita all'aria aperta, da cui traggono gli insegnamenti iscritti nella grande Enciclopedia dell'esperienza per divenire esseri umani liberi e felici: *“Non ci interessa sapere se possano provare la quarantasettesima proporzione, fanno di meglio: dimostrano praticamente il grande Teorema della Vivibilità della Vita”*<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> Ivi. P. 27

<sup>224</sup> Ivi. P. 35

Un mese dopo l'uscita dell'articolo *In difesa dell'illuminazione a gas*, Stevenson scrive un altro articolo per la stessa rivista (*London, Maggio 1878*) intitolato *El Dorado*. L'articolo, decisamente breve rispetto agli standard dell'autore, ha un tono perentorio e lapidario, e il suo contenuto ci riporta alle domande che sono state rivolte in apertura di paragrafo alla poesia di Gozzano: come salvarsi? In cosa sperare? A quale città dorata ambire per la propria esistenza? Stevenson propone una via contemplativa simile a quella che poi riproporrà nell'*Apologia degli sfaccendati*: ci può salvare solo *ciò che rende le donne belle e i fossili interessanti*, cioè il desiderio e la curiosità. Solo attraverso queste due lenti è possibile per l'essere umano volgere uno sguardo meravigliato e affascinato verso l'alterità delle cose e delle persone, solo attraverso questi due motori può garantirsi perseveranza serena nel procedere lungo le sue imprese. Ma il desiderio e la curiosità insieme devono restare insoddisfatti per alimentare costantemente la speranza nel raggiungimento di una agognata *El Dorado* inesplorata:

*Oh braccia affaticate dei mortali! Oh piedi mai stanchi che si dirigono non si sa dove! Credete che presto, molto presto, giungerete su qualche cima bene in vista e un po' oltre, contro il sole che tramonta, scorgerete le guglie di El Dorado. Quanto poco conoscete la vostra felicità: viaggiare pieni di speranza è meglio che arrivare alla meta e il vero successo sta piuttosto nell'avanzare faticosamente.*<sup>225</sup>

Accostando le parti che sono state prese in esame finora è possibile intravedere gli elementi essenziali di una filosofia del vivere fondata sul sentimento di nostalgia per un passato emblematico, custode di una certa idea domestica di comunità, in cui i volti dei soggetti si incontrano e sono resi riconoscibili, sul far della sera, dalla calda e tremula luce di un'illuminazione precaria, ancora legata a un mestiere destinato all'oblio.

Stevenson di fronte all'avvio dei processi sociali di depersonalizzazione, individualismo e alienazione, portati dalla modernità, resta virtuosamente vincolato a un tempo indefinito ormai trascorso dal quale trae da un lato lo slancio per valorizzare il vuoto e il tempo improduttivo come principi cardine per un'esistenza a misura d'uomo, e dall'altro la propulsione per riconoscere nel viaggio la vera forma di

---

<sup>225</sup> Ivi p. 65

speranza, la quale ad ogni passo si riaccende di desiderio e curiosità. Manca un ultimo ingrediente per completare la ricetta dell'avventura, un ingrediente centrale nella poetica stevensoniana e di grande interesse per noi studiosi di educazione: l'infanzia. A *Il gioco dei bambini*<sup>226</sup> Stevenson dedica un articolo pubblicato sul *Cornhill Magazine* alcuni mesi dopo la pubblicazione degli articoli sopramenzionati (Settembre 1878).

In queste pagine emerge una rappresentazione nitida e nient'affatto edulcorata dell'infanzia osservata dall'autore con una certa oggettività analitica. Stevenson riconosce nei bambini una assoluta incompletezza, che li rende incapaci di percezioni precise o di riflessioni complete e pertinenti, ma proprio a questa naturale incompletezza, legata alla loro recente venuta al mondo, attribuisce un valore inestimabile: quell'età della vita è l'unica autenticamente capace di meraviglia e di curiosità dilagante per l'inutile, l'unica capace di trasfigurare completamente la realtà e le sue forme in nome del gioco e dell'impeto libidico. L'infanzia che descrive Stevenson risulta una entità completamente autonoma e disinteressata al mondo adulto, distaccata dalle mode, dalle manifestazioni di valore inautentico a cui i grandi sono così avidamente avvinghiati o da cui sono ossessivamente posseduti; ai bambini interessa *l'arte per l'arte*, il gioco per il gioco, e solo in nome di questo valutano l'importanza e l'eccezionalità di un oggetto, di un particolare, o della presenza di un adulto.

Stevenson riconosce all'infanzia il privilegio di saper *fare ancora incantesimi*, di reinventare cioè il mondo conducendolo all'interno del racconto (in-canto), all'interno della finzione, della fantasticazione imperante, per la quale *non si può nemmeno andare a passeggio se non si interpreta un personaggio*. Stevenson, restando coerente a una adesione realista ed evitando una rappresentazione stucchevolmente angelicata o eterea, trova spazio per parlare di dolore al quale anche il bambino, in quanto essere vivente, è soggetto nonostante la sua assidua permanenza nel mondo del sogno.

In ottica stevensoniana la *Salvezza*, che Gozzano intravede nelle ore mattutine dell'esistenza e nella bellezza del rinnovamento portato dall'infanzia risulta comprensibilmente apprezzabile nei limiti di una tensione verso il *Fanciullino* che

---

<sup>226</sup> Ivi. p. 87

alberga in ciascuno di noi Diversamente, seppur con garbo, Stevenson avrebbe probabilmente preso le distanze dall'alone mortifero che si leva dietro al passaggio del *Puer Aeternus* a cui la poesia pare ispirarsi spandendo quel sentore di torbido sopore senza ritorno.

L'avventura a cui invita la poetica stevensoniana assume allora il massimo della sua forza espressiva quando compaiono rappresentazioni d'infanzia che verso l'isola del tutto si mettono in viaggio, affrontando le intemperie del minaccioso mare del nulla che le terre del tutto circonda.

*Le evasioni che ci procura l'avventura ci servono a rendere patetica, drammatica, appassionante un'esistenza che le fatalità economiche sociali, così come le settorializzazioni della vita urbana, amministrano in misura eccessiva. Introducendo nell'esistenza la tensione patetica e la fantasia, l'avventura ci rammenta la fluidità delle barriere sociali: eguaglia l'inferiore al superiore, avvicina ciò che è diverso, sopprime le distanze, sconvolge le gerarchie, ammorbidisce una giustizia troppo rigida; grazie all'avventura, le pastorelle diverranno spose di ambasciatori. [...]*

*L'avventura sbarazza il terreno al centro del reale per oasi di fervore e intensità; ridà vita all'istante picaresco, esalta la deliziosa mancanza di coesione dell'esistenza.<sup>227</sup>*

La *Nostalgia* che Robert prova per quanto non può più tornare è la coloritura dell'aspirazione a una certa forma di *esperienza*<sup>228</sup>, che sembra solo nella dimensione trascesa della letteratura, nello spazio finzionale della narrazione, trovi un suo compimento, dove il sentimento profondo e puntiforme dell'assenza di tempo si fonde con il sentimento del tempo sedimentato dei vissuti narrabili intrecciati in una tradizione tramandabile, dove la totipotenza del fantastico fanciullesco è compagna del rischio di negazione e del brivido di morte, dove i valori e le forme si confondono in una ambiguità mimetica che permette improvvisi ribaltamenti di punti di vista e imprevedibili comparizioni di bucanieri tagliagole che nessuno in fondo vorrebbe impiccare per il loro celato spirito da naviganti *gentlemen*.

---

<sup>227</sup> V. Jankéléitch, 1991, *Op.cit.* p. 35

<sup>228</sup> la medesima in cui, anni dopo, lo stesso Benjamin troverà elementi che andranno a comporre le basi della sua impalcatura filosofica

Anni dopo la morte di Stevenson il filosofo Walter Benjamin trarrà ispirazione<sup>229</sup> dalla scrittura dell'autore scozzese, menzionandolo nelle sue trattazioni come uno dei pochi narratori che possano definirsi tali:

*Così considerato, il narratore entra fra i maestri e i saggi.*

*Egli "ha consiglio" –non, come il proverbio, per certi casi, ma, come il saggio, per molti. Poiché gli è dato riferirsi a un'intera vita. (Una vita, del resto, che comprende in sé non solo la propria esperienza, ma non poco di quella degli altri. Nel narratore anche ciò che ha appreso per sentito dire si assimila a ciò che è più suo). Il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo. Il narratore è l'uomo che potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita alla fiamma misurata del suo racconto. Di qui deriva l'incomparabile atmosfera che – in Leskov come in Hauff, in Poe come in Stevenson – circonda il narratore. Il narratore è la figura in cui il giusto incontr se stesso.<sup>230</sup>*

È inoltre possibile riscontrare forti assonanze tra la poetica della nostalgia stevensoniana e il concetto di *Erfahrung* benjaminiano per il quale l'infanzia e il ricordo non assumono il significato di un ripiegamento conservativo e mortifero, il tentativo di riornare a una dimensione enfatizzata e solipsisticamente perfetta, bensì una ricerca e tensione creativa del presente verso quanto *non deve essere dimenticato e non deve smettere di essere sperato*.

*Il riferimento al carattere distruttivo dell'Erfahrung ha per il nostro discorso una rilevanza ulteriore. per bene, infatti, il carattere distruttivo è profondamente legato alla natura del ricordo [...] "La memoria è essenzialmente conservatrice, il ricordo è distruttivo"*

*Nell'esperienza come Erfahrung è rinvenibile il nucleo di quella relazione "erotica", promossa dal ricordo, che lega l'infanzia alla storia e alla temporalità. Erotica nel senso che questa relazione è intrisa di una profonda affettività, non sempre consapevole, che è allo stesso tempo creatrice e distruttiva.*

*L'infanzia è sempre un altrove, ma questo altrove non va cercato nel mondo di ieri né in quello di un domani sperato. La vera dimensione dell'infanzia corrisponde a uno*

---

<sup>229</sup> Cfr. M. Wickman, *Op. Cit.*

<sup>230</sup> W. Benjamin, p. 86

*strato più profondo del presente, dove si cela l'originario rapporto erotico tra ciò che è stato dimenticato e ciò che non possiamo smettere di sperare.*

*L'Erfahrung segnala dunque questa relazione erotica tra vicino e lontano, tra l'aura e la sua caduta, tra ricordo singolare ed esistenza collettiva, tra distruzione dei modelli (anche educativi) e tradizione culturale.<sup>231</sup>*

Possiamo allora riconoscere nel profilo di questo scrittore girovago, malato, delirante, frequentatore assiduo dell'onirico, sempre sulla soglia, con lo sguardo immerso nel ricordo e il passo teso verso l'altrove, l'aura shamanica di una presenza mentorale. Con le parole di Robert ci dirigiamo alla chiusura di queste pagine, interpellando il finale delle peregrinazioni di David Balfour, che, come asserito da Faeti<sup>232</sup>, rappresenta forse il manifesto della tensione avventurosa stevensoniana: il congedo dall'amico, i passi trascinati verso la conclusione del viaggio, e, tra gli urti della folla, il sorgere dell'inquietudine nel pensarsi arrivato, nel credere alla pacificazione di una fine placida e conclusiva...il richiamo dell'avventura come un canto sirenico irresistibile tormenta chi ha vissuto sulla soglia e ha saggiato l'esperienza autentica nella sua incertezza...

*“Ebbene...addio,” disse Alan e mi stese la mano sinistra. “Addio,” gli risposi, gli strinsi forte la mano e m'avviai giù per la collina. Non ci eravamo mai guardati negli occhi e neppure in questo doloroso momento io mi volsi per dare un ultimo sguardo all'amico che lascio per sempre: no, non ebbi la forza di farlo ma tirai, invece, dritto verso la città, pur sentendomi talmente solo e sperduto che avrei voluto buttarmi a terra, col volto nell'erica, per piangere e gridare come un piccolo bambino.*

*Era quasi mezzogiorno quando io passai accanto alla West Kirk ed al Mercato Grande, spingendomi sempre più nell'interno della capitale. la mastodontica altezza dei palazzi, talvolta di dieci o quindici piani, gli stretti ingressi ad arco che vomitavano di continuo passanti e passanti, le preziose mercanzie nelle vetrine dei bottegai, quel traffico rumoroso e continuo, gli odori disgustosi e le vesti meravigliose, tutte queste cose nuove e strane, più cento altri particolari troppo minuti per essere rammentati, mi causarono un tale stato di intontimento e di stupore, che non fui più capace di reagire contro la folla e mi lasciai trascinare come un relitto in balia delle onde spumose...e tuttavia un*

---

<sup>231</sup> W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, Op. Cit. p. 27

<sup>232</sup> Cfr. A. Faeti, Video lezione: *Salgari dopo Stevenson, dopo Melville, dopo Conrad* : 18 aprile 2011, Bologna Casa Saraceni, Bologna : BOMA video, 2011

*pensiero continuava a battermi fisso nel cervello... Alan... il colle “Riposati e Ringrazia”...*

*Benchè tutte quelle novità e quelle sorprese mi tenessero in uno stato di continua meraviglia sentivo solo un gran freddo dentro al cuore, simile al rimorso per un'azione cattiva.*

*La mano della Provvidenza mi condusse, attraverso questa impetuosa marea, fino alle porte della banca della British Linen Company.<sup>233</sup>*

---

<sup>233</sup> R. L. Stevenson, *Il ragazzo rapito*. Traduzione di A. M. Ciriello, Garzanti, Milano, 2003, p. 266-267

**J. M. Barrie e M'Connachie:  
l'oscura ambivalenza dell'altrove.**



Figura 3 James Matthew Barrie e il piccolo Micheal Llewelyn Davies

*I particularly liked your quotation from Aristotle - "melancholy men of all others are the most witty" - that is bang on! I suppose one has to admit that Uncle Jim was melancholy ... though I repeat I saw so much more that was the reverse of melancholy in him during the 20 years that I knew him more less intimately.*

*Extract from a letter from Nico Llewelyn Davies to Andrew Birkin, 24 November 1975<sup>234</sup>*

---

<sup>234</sup> Ho apprezzato particolarmente la sua citazione di Aristotele "gli uomini melanconici fra tutti gli altri sono i più acuti"- perché è assolutamente vera! Penso si potrebbe affermare che lo Zio Jim fosse melanconico...sebbene, lo ripeto, vidi in lui molto più spesso esattamente l'opposto della melanconia durante i vent'anni in cui lo conobbi più o meno intimamente.

Estratto da una lettera di Nico Llewelyn Davies a Andrew Birkin (autore della ricerca biografica raccolta in "J.M. Barrie and the lost boys") del 24 Novembre 1975

**Figura 3**, fonte: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2164380/Meet-real-Peter-Pan-Long-lost-photo-album-shows-snaps-author-J-M-Barrie-boys-inspired-classic-novel.html>

Di James Matthew Barrie tanto si è scritto e tanto si è detto, anche se, ad oggi, ancora pochissimi, al di fuori del rione dei rari appassionati lettori e di alcuni studiosi di letteratura, sanno chi egli sia effettivamente.

Sebbene globalmente Peter Pan abbia colonizzato l'immaginario collettivo con la sua effigie da demonietto delle brughiere, ancora oscura risulta ai più tanto la sua origine scozzese nella persona del genio volante *zio Jim* quanto la sua profonda complessità interpretativa di personaggio mezzo bambino e mezzo uccello.

Dell'autore è ormai nota –quantomeno agli studiosi- la luttuosa storia d'infanzia, così come la strettissima e difficoltosa relazione con la madre Margaret Ogilvy<sup>235</sup>. Si conosce il difficile rapporto di fascinazione e controllo che instaurò con diverse donne che divennero insostituibili –momentaneamente- in diversi periodi della sua vita<sup>236</sup>. È noto il fallimento del suo unico matrimonio che non portò figli<sup>237</sup>, e altrettanto noto è il rapporto unico che instaurò con la famiglia Llewelyn Davies e in particolare con i cinque fratelli di cui, dopo la morte dei genitori, Barrie divenne il tutore<sup>238</sup>.

È noto, ma sempre parzialmente, lo sguardo unico con cui ebbe ad osservare l'infanzia riuscendo a coglierne sfumature invisibili, riuscendo poi a dipingerne in modo inusitato la costitutiva e ambigua alterità.

La storia di James Matthew Barrie e quella del legame con il più famoso dei suoi personaggi letterari, Peter Pan, sono state studiate da vari specialisti, per lo più inglesi<sup>239</sup> ma non solo<sup>240</sup>; ed è proprio a partire da questi studi che si è potuto elaborare la seguente indagine interpretativa.

---

<sup>235</sup> Si rimanda alle diverse biografie e allo scritto autobiografico dedicato alla madre, dai quali è possibile evincere in qual modo venne a morire il fratello maggiore David, e come questo lutto ebbe a determinare la vita di Barrie, la sua relazione con la madre Margaret Ogilvy, nonché tutta la sua produzione letteraria. Cfr. J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy e Ai cinque*, Traduzione di F. Tranquilli; I luoghi della scrittura, San Benedetto del Tronto, 2014. Cfr. J. Dunbar, *J. M. Barrie. The man behind the image*. Collins, London, 1970. Cfr. L. Chaney, *Hide-and-Seek with Angels: A Life of J. M. Barrie*. Arrow, 2006.

<sup>236</sup> Dalle biografie e dal suo epistolario emerge che Barrie si legò in modo quasi morboso, ma mai ambiguo, a molte donne che divennero per lui insostituibili riferimenti in diversi periodi della sua: oltre a sua madre Margaret e a sua moglie Mary Ansell, vanno menzionate ovviamente Sylvia Llewlyn Davis, Cynthia Asquith (la sua più importante e significativa segretaria), e altre diverse attrici che fecero parte delle compagnie con cui lavorò, tra cui Ms Patrick Campbell.

<sup>237</sup> Si rimanda ai testi biografici sopramenzionati

<sup>238</sup> Cfr. A. Birkin, *J. M. Barrie and the lost boys*. Yale University Press, New Haven, 2003.

<sup>239</sup> Oltre ai testi finora menzionati in nota si segnalano J. Rose, *The case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*, University of Pennsylvania Press, 1993; H.Carpenter, *Secret Gardens: The Golden Age of Children's Literature*. Houghton Mifflin, Boston, 1985

<sup>240</sup> Cfr. M. Bernardi, *Le due voci di J.M. Barrie e di M'Connachie: il bambino che non voleva crescere, i giovani e uno studente dal sangue giallo* in *Il cassetto segreto*, Unicopli, Milano, 2011; A. Faeti, *Da qualche parte sulla riva del Tamigi* in *Hamelin*, n°3, Bologna; G. Manganelli, *Peter Pan amore mio*, e L.

Questa terza fase della ricerca mira a portare alla luce le possibili correlazioni tra i due autori scelti. Il percorso si presenta come un sentiero conoscitivo e interpretativo prettamente condotto fuori pista, costruito seguendo alcune orme lasciate da esploratori transitati tangenzialmente nella stessa impervia zona, definito via via recuperando lungo il cammino indizi rivelatori, scie che rinviassero a loro volta a nuove supposizioni e a ulteriori ricerche.

Se molto di Barrie è stato detto ci si prefigge da subito di non indugiare in ripetizioni e cercare di mostrare i risultati di questa peregrinazione frutto di alcuni incontri fondamentali, di alcune intuizioni, e di imprevedibili sorprese tipiche del perdersi e del ritrovarsi ricercando.

Il primo elemento da cui prende avvio questo sentiero nasce dalla fine.

Il primo testo con cui dare inizio a un percorso conoscitivo di Barrie e la sua poetica è sempre certamente la sua opera più importante e rappresentativa, e proprio in essa è possibile rintracciare moltissimi velati riferimenti a Robert Louis: Peter Pan, o più precisamente, il secondo dei testi editi che lo compongono integralmente, cioè *Peter e Wendy*, uscito in forma di libro nel 1911, a seguito del precedente *Peter Pan nei giardini di Kensington* del 1905, è un vero e proprio inno all'avventura in cui sono riconoscibili in vari punti riferimenti e citazioni velate alla poetica stevensoniana:

*La signora Darling venne a conoscenza di Peter la prima volta mentre stava riordinando le menti dei suoi bambini. La sera, dopo che i suoi bambini si sono addormentati, ogni buona mamma ha l'abitudine di frugare nelle loro menti, e mettere in ordine le cose per il giorno dopo, riponendo nei loro posti i molti oggetti che sono andati qua e là durante il giorno. Se tu potessi rimanere sveglio (ma naturalmente non è possibile) vedresti la tua mamma fare così, e ti interesserebbe stare a guardarla attentamente. È proprio come se li ordinasse nei cassetti.*

*Non so se tu abbia mai visto la pianta della mente di una persona. [...]*

*Ci sono linee a zig zag, come quelle che segnano la tua temperatura su un grafico, e queste sono forse strade nell'isola; perché il Paese che non c'è è sempre più o meno un'isola, con sorprendenti macchie di colore qua e là, e banchi di corallo e navi al largo,*

---

Scarlini, *Non essere: le avventure di Peter Pan nel paese del mai più*, entrambi in J.M. Barrie, *Peter Pan*, Einaudi, Torino, 2015; L. Scarlini, *Racconto crudele della giovinezza*, in *Coraggio ragazzi!*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

*e selvagge tane isolate, e gli gnomi che perlopiù fanno i sarti, e caverne attraverso le quali scorre un fiume, e i principi con sei fratelli maggiori, e una capanna che va in rovina, e una piccolissima vecchia con il naso a uncino. Se tutto fosse qui, sarebbe disegnare quella pianta; ma c'è anche il primo giorno di scuola, catechismo, genitori, la Vasca, ricami, assassini, impiccagioni, verbi che reggono il dativo, il giorno del budino al cioccolato, i primi calzoni, contare fino a cento, tre pence per strapparsi un dente da sé, e così via; e tutte queste cose sono parte dell'isola oppure un'altra pianta che si mostra attraverso quest'altra, e tutto fa una certa confusione, anche perché non c'è niente che stia fermo.*

*Naturalmente ci sono molti generi di Paese che non c'è.*

*Quello di John, per esempio, aveva una laguna, e sopra voli di fenicotteri sui quali lui sparava, mentre quello di Michael, che era molto piccolo, aveva un fenicottero, e sopra di esso volavano le lagune. John viveva in una barca rovesciata sulla spiaggia, Michael in una capanna indiana, e Wendy in una casa fatta di foglie molto ben cucite insieme.*

Quando la ricerca ebbe inizio non era possibile prevedere che *Peter Pan* sarebbe risultato essere la ritraduzione più alta, il compimento di una poetica che si era evoluta nel tempo e che aveva radici tanto lontane quanto lo sono una manciata di isole samoane.

Si sapeva con certezza che la sua origine fosse remota quanto le esperienze luttuose di un bambino di sei anni, o le sue *odissee* giocate nel giardino di una casa di Dumfries<sup>241</sup> vicino alle scuole secondarie frequentate allora...si sapeva che tutto questo non sarebbe mai diventato *Peter Pan* se non fosse stato per quella settimana di naufragio e avventura con *i cinque*<sup>242</sup> tra i boschi e le rive della *Black Lake*

---

<sup>241</sup> "When the shades of night began to fall, certain young mathematicians shed their triangles, crept up walls and down trees, and became pirates in a sort of *Odyssey* that was long afterwards to become the play of *Peter Pan*. For our escapades in a certain Dumfries garden, which is enchanted land to me, were certainly the genesis of that nefarious work. We lived in the tree-tops, on coconuts attached thereto, and that were in a bad condition; we were buccaneers and I kept the log-book of our depredations, an eerie journal, without a triangle in it to mar the beauty of its page".

"Quando le ombre della notte iniziavano a calare, alcuni giovani matematici lasciavano da parte i loro triangoli, si arrampicavano furtive sopra ai muretti e strisciavano giù dagli alberi, e diventavano pirati in una sorta di *Odisea* che sarebbe più avanti diventata il copione di *Peter Pan*. Perché le nostre scappatelle in un certo giardino di Dumfries, che era una terra incantato per me, furono certamente la genesi di quell'efferato lavoro. Abitavamo tra le cime degli alberi, tra le noci di cocco che vi erano attaccate, e che erano in pessime condizioni; eravamo bucanieri e tenevo un diario di bordo delle nostre scorrerie, un diario inquietante, senza traccia di un solo triangolo in esso per rimarcare la bellezza della sua pagina" (traduzione mia). Tratto da *The Freedom of Dumfries*, contenuto nella raccolta *Complete Works of J.M. Barrie*, Delphi Classics, Hastings, East Sussex, 2015

<sup>242</sup> I fratelli Davies

*Island*<sup>243</sup>...ma non voglio soffermarmi ulteriormente su quello che sarà trattato come ultimo approdo di questo cammino.

Non volendo rovinare il finale al lettore si lascerà Peter alle sue avventure, per interpellarlo solo quando saranno state rese evidenti quali connessioni possiamo ipotizzare abbiano creato quel legame tra RLS e JMB dentro al quale rintracciare influenze, trasfusioni letterarie, eredità raccolte, lasciti tesaurizzati, ritraduzioni ed evoluzioni di poetiche.

Così sorge ora la necessità di trovare un altro inizio.

---

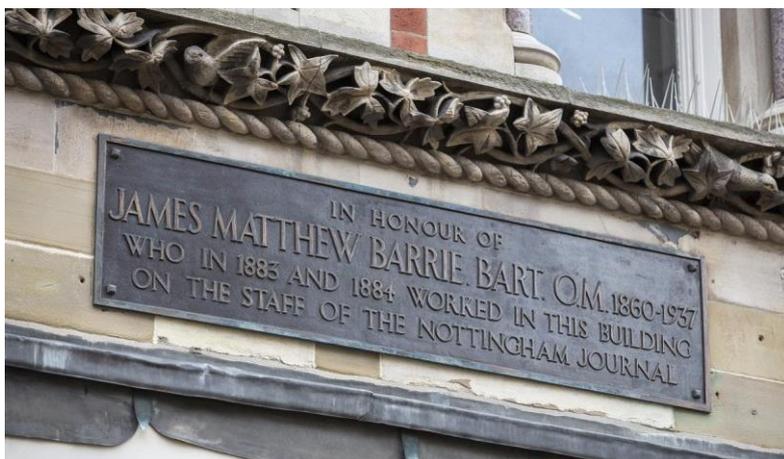
<sup>243</sup> Cfr. Peter LlewlynDavies, *The boy Castaways of Black Lake Island*, 2 copie manoscritte, 1901, una contenuta nella Beinecke Library di Yale, l'altra lasciata da Peter Davis sull'autobus. Reperibile sul sito [www.jmbarrie.co.uk](http://www.jmbarrie.co.uk). Cfr. J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy e Ai cinque*, Traduzione di F. Tranquilli; I luoghi della scrittura, San Benedetto del Tronto, 2014

### 3.1. RLS e JMB: una connessione possibile

Ci spostiamo quindi a Nottingham, dove troviamo un Barrie ventenne che cerca di mantenersi lavorando giorno e notte, sepolto da bozze, fogli e commissioni tipografiche.

Il giovane ragazzo imberbe nel 1883 si prodiga nella sua prima esperienza lavorativa come *tutto-fare* letterario ed editorialista per il *Nottingham Journal*, nel quale rimane a lavorare per un anno intero.

Dopo aver appreso il mestiere e aver cominciato ad orientarsi nell'ambiente giornalistico decide di tentare la via dello scrittore *free-lance* di articoli prettamente umoristici che pubblica per diversi periodici popolari della caotica Londra, dove si trasferisce e prende casa proprio dirimpetto all'abitazione di George



Bernard Shaw (di cui divenne assiduo frequentatore ed amico).

Certo la sua scrittura e il suo metodo di lavoro vennero fortemente influenzati da quei fagocitanti anni di giornalismo, in cui, per poter sopravvivere, doveva riuscire a scrivere una mole enorme di pagine: a quei tempi il suo standard si aggirava intorno ai due articoli al giorno, pur trovando il tempo per sperimentazioni letterarie in forma di romanzi e opere teatrali<sup>244</sup>.

Nel 1892, a distanza di sette anni, il trentaduenne James conta all'attivo sei libri pubblicati e un primo copione prodotto in teatro che aveva riscosso un buon successo<sup>245</sup>, solo allora decide di lasciare l'occupazione giornalistica per dedicarsi definitivamente e a tempo pieno alla scrittura di romanzi e opere teatrali.

---

<sup>244</sup> L. Brockett, O. G. Brockett, *J. M. Barrie and the journalist at his elbow*, Quarterly Journal of Speech Volume 44, 1958 - Issue 4; Pages 413-422, Published online: 05 Jun 2009

<sup>245</sup> In ordine di pubblicazione i sei testi menzionati sono *Better Dead* (1887), *Auld Licht Idylls* (1888), *When a Man's Single* (1888), *A Window in Thrums* (1889), *An Edinburgh Eleven: Pencil Portrait of College Life* (1889), *The Little Minister* (1891). L'opera teatrale a cui si fa riferimento è invece *Ibsen's Ghost* (o *Toole Up-to-Date*) (1891).

È proprio tra uno di questi sei libri che troviamo il primo indizio utile all'indagine: si tratta del testo, risalente al 1889, *An Edinburgh Eleven: Pencil Portrait of College Life*<sup>246</sup>, una raccolta di undici saggi dedicati a undici personalità che Barrie ritenne di voler celebrare per la rilevanza che ebbero nella sua formazione di giovane scrittore. Molti dei destinatari delle sue considerazioni e delle sue memorie trascritte sono professori che ha incontrato al college, altri sono personaggi pubblici della città: artisti, reverendi, esploratori, e scrittori, tra i quali Robert Louis Stevenson.

Il capitolo dedicato all'ormai famoso scrittore connazionale appena dieci anni più grande di lui è la prima traccia pubblica del legame tra i due affabulatori.

Questo saggio è però di difficile collocazione all'interno di un libro in cui l'intento dell'autore pare essere quello di presentare la formazione ideale di una ipotetica squadra di cricket<sup>247</sup>, composta da personaggi intellettuali e umanamente significativi della propria città d'adozione. Il tenore infatti dello scritto dedicato a Stevenson fa trapelare sentimenti certamente contrastanti, ma sbilanciati per lo più verso il negativo, forieri di una critica pungente quando non addirittura denigratoria.

Per quanto non stupirebbe scoprire che molto di quanto emerge dallo scritto potrebbe essere stato influenzato dalla critica di tendenza di allora, che in modo altalenante e discorde riconosce a Stevenson chi la genialità, chi la stoltezza, chi l'insuperabile capacità narrativa, chi la sminuente dedizione a libretti di avventura buoni solo all'intrattenimento di ragazzetti<sup>248</sup>, la lettura del saggio lascia perplessi per la difficile decifrazione delle scelte protrate da chi lo scrisse.

Non sapremo mai in quale misura Barrie si fa portavoce di un sentire comune<sup>249</sup>, ma certo è percepibile nelle sue parole quale ambivalente tensione nutra nei confronti di

---

<sup>246</sup> Del testo inedito in Italia è riportato in appendice integralmente il capitolo dedicato a RLS tratto dalla sua versione originale – J.M. Barrie, *An Edinburgh Eleven: Pencil Portrait of College Life*, Lovell, Coryell & Company, New York, 1892 –, insieme a una traduzione da me redatta, da cui sono tratte le citazioni usate lungo la dissertazione di questo capitolo.

<sup>247</sup> Il numero undici rinvia alla numero dei componenti di una squadra di cricket, di cui lo scrittore era fin da ragazzo un fervido appassionato.

<sup>248</sup> L'assurdità legata a tale critica sta nell'attestazione verificabile della diffusione dei testi di Stevenson non certo prettamente presso un pubblico giovanile, quanto piuttosto tra adulti eruditi. Come i migliori robivecchi della storia i bambini si impossessarono dei libri di Stevenson perché a un certo punto rigettato dai più grandi, o certo perché qualche adulto illuminato comprese la portata delle opportunità insite nell'incontro tra i più piccoli e testi di tale levatura artistica.

<sup>249</sup> Dote e difetto che gli vennero peraltro spesso attribuiti, visto il fiuto con cui intercettava i gusti e le necessità del suo pubblico e la sottile ironia con cui talvolta riusciva a deridere le contraddizioni sociali del suo tempo.

questo enigmatico scrittore, amato e ripudiato, innalzato e sminuito, celebrato e rimproverato senza riserve.

Barrie è allora un giovane scrittore che inizia a cavalcare il panorama editoriale e a collezionare i primi riconoscimenti sociali. Stevenson è invece un scrittore famoso, affermato, con alle spalle opere immense quali *L'isola del tesoro*, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, *Il fanciullo rapito* solo per citarne alcune. Difficilmente si spiega allora cosa porta il giovane Barrie a collocare il “fratello maggiore” nelle pagine del suo album di figurine di eletti, senza sottrarsi però dallo scagliare impertinenti accuse di inconcludenza, di codardia, di incapacità artistica, di indifferenza nei confronti della sorte degli uomini e di deplorabile tendenza alla fuga dalla realtà.

Emerge un conflitto. Conoscendo quale levatura artistica Barrie raggiunse e quali furono le colonne portanti della sua poetica, in controluce è possibile saggiare in questo testo la forma di un desiderio in sospeso, la brama per uno stile e per contenuti armoniosamente e intimamente consonanti, ma rigidamente rigettati perché temuti, sacrificati per la sopravvivenza<sup>250</sup>, rimproverati perché considerati poco seri dai vari volti che possono assumere le castranti istanze superegoiche: il buon costume, la società dei letterati, una madre severa.

Vi sono infatti in queste pagine diverse affermazioni che, sapendo in quali strade si sarebbe dipanato il percorso artistico di Barrie, sembrano piuttosto dirette a se stesso più che all'ormai samoano di adozione.

Questo è infatti il brano del saggio forse più rappresentativo di quanto appena asserito:

*La chiave di tutti gli scritti di Mr Stevenson è la sua indifferenza, per quanto riguarda i romanzi finora scritti, verso gli affari della vita e della morte, ai quali le anime dei suoi libri sono principalmente dedicate. Che l'uomo abbia un'anima immortale non lo interessa neanche un po' come artista: cosa accadrà all'uomo lo turba così poco quanto da dove egli venga.*

*Egli è certamente un caldo e geniale scrittore, eppure lo è in modo così strano da farlo sembrare quasi non umano. La sua filosofia è che non siamo altro che uccellini dal*

---

<sup>250</sup> Barrie riconobbe in età adulta come a soli sei anni ebbe a sacrificare la sua personalità per rendersi amabile agli occhi di una madre distante e luttuosa, e, da grande trasformista quale divenne, assunse i panni e il peso di un'ombra fantasmatica impavida che fischiettava con le mani in tasca e le gambe larghe.

cuore lieve. Questo è il nostro momento di esistere, lasciateci giocare l'inebriante gioco della vita nella bellezza e nell'arte prima che cadiamo morti dall'albero. Noi tutti sappiamo che è solo nei suoi libri che Mr Stevenson può vivere questa vita. Il suo grido grido è alle armi, le lance scintillano nel sole, potete vedere la coraggiosa nave solcare le onde con gioia, la bandiera nera, il guizzo del rosso che si spande attorno al fianco della montagna.

*Ahimè! **Il Tamburino sta sul suo letto a suonare il tamburo**<sup>251</sup>.*

*È un'immagine patetica, meno aderente alla realtà ora, fa piacere saperlo, di quanto non sia stato recentemente. Una teoria comune è che Mr Stevenson sogni una vita ideale per scappare dalle sue stesse sofferenze. Questa attenuante supplichevole e sentimentale gli si adatta bene. Ciò che è degno di nota, comunque, è che il grottesco, lo strano, tenga in pugno la sua anima; la sua mente seguirà sempre, per natura, solo ciò che gli appare un groviglio colorato.*

***L'effetto finale è che risulti principalmente pittoresco, e, coloro che vogliono più dell'arte per il solo gusto dell'arte, non ne saranno comunque mai soddisfatti. Per quanto siano affascinanti i suoi versi, spontanei nella perfezione dell'arte, non portano il lettore di un solo passo oltre. I bambini di cui canta così dolcemente sono cherubini senz'anima.***

Non è forse percepibile nelle frasi sottolineate la presenza del bambino volante? Non sono forse parole che potrebbero essere utilizzate per descrivere in modo perfettamente esaustivo i tratti principali di una poetica silente e già presente in potenza nel giovane critico?

Nelle frasi invece riportate in grassetto sono rinvenibili attacchi a doppia lama.

Eterodiretti quanto autoinflitti, questi affondi riportano a sentori di escapismo salvifico (**Noi tutti sappiamo che è solo nei suoi libri che Mr Stevenson può vivere questa vita**), rimandano ad amare consapevolezze di impotenza, di desiderio frustrato, di convivenza con vincoli così stretti da impedire la vera avventura (**Il Tamburino sta sul suo letto a suonare il tamburo**), danno volto a timori atavici di mancati riconoscimenti, di indesiderabilità e inadeguatezza (**L'effetto finale è che**

---

<sup>251</sup> Il riferimento spietato è alla malattia di Stevenson che lo tiene spesso relegato a letto, unico luogo da cui può immaginare le sue avventure. Il Tamburino, soldato di prima linea che incita la carica, rappresentato a suonare da un letto risulta l'attribuzione di inadeguatezza di un povero malato recluso e incapace per sua sorte a rappresentare le sfaccettature più significative dell'esistenza e dell'avventura.

**risulti principalmente pittoresco/ Per quanto siano affascinanti i suoi versi, spontanei nella perfezione dell'arte, non portano il lettore di un solo passo oltre).**

Non sarà forse lo stesso Barrie a dare vita, nelle pagine del suo Peter, a metafore custodenti deflagranti immagini di un'esistenza negata? Non sarà forse la scrittura l'unico degli spazi in cui gli sarà concesso un tentativo di fuga salvifica? Non sarà forse quello lo spazio del volo inebriante e delle rivalse a fil di spada, dell'avventura per l'avventura, della fantasticazione dilagante al limite del delirio, quando in vita non riuscì mai a restare distante e a mancare una visita del tetto materno per un periodo più lungo di una settimana?

Non sono forse la frivolezza, l'incapacità di rappresentare in profondità l'umano, l'inadeguatezza a dare volto ai sentimenti e ai profili psicologici dei suoi personaggi, quanto di più fastidioso gli venga attribuito dalla critica di allora?

Nonostante il giovane Barrie emerga come un intransigente e severissimo giudice, ostinatamente determinato ma chiaramente acerbo, ancora all'inizio del percorso di maturazione di una propria consapevolezza, si evince da queste pagine di quale finissima capacità analitica fosse dotato già allora.

Vi sono infatti nel suo scritto elementi di critica che, anche se utilizzati in modo inappropriato (cioè per screditare), dimostrano quanto Barrie fosse vicino a comprendere il senso più alto della cifra di complessità artistica insita nello scrivere di Stevenson.

*Degli autori viventi, nessuno forse però affascina i lettori più di Mr. Stevenson, che suona le parole come se fossero uno strumento musicale. Ma seguire la musica è certamente meno difficile che collocare il musicista.*

*Mentre leggevo "L'isola del tesoro" venni rapito, lasciando spegnere il fuoco durante l'inverno senza accorgermi che mi stavo congelando*

*Mr Stevenson non deve essere etichettato come romanziere. Egli vaga per strade secondarie della letteratura senza mai avere una meta fissa. Troppo divergente per essere classificato con gli altri ragazzi.*

*Egli sperimenta troppo a lungo; quasi da sembrare ancora un ragazzino che si chiede che cosa diventerà da grande.*

*Con il candore di Cowley ci dice che vuole scrivere qualcosa grazie al quale possa essere ricordato per sempre. I suoi tentativi in questa direzione hanno avuto la foggia di esperimenti in differenti campi, in cui si è cimentato ogni volta fischiando. Essendosi spinto così lontano senza perdere se stesso, ogni volta si volta indietro e prova a prendere un'altra strada.*

*Sebbene tutti i suoi libri siano ovviamente frutto della stessa mano, nessuno scrittore vivente è arrivato così vicino alla fama da lidi così lontani e differenti. Dov'è l'uomo che fra noi potrebbe scrivere ancora *Virginibus Puerisque*, il più delizioso volume da leggere in amaca mai cantato in prosa? Le sue poesie sono tanto raffinate quanto artificiali. *Jekyll e Hyde* è il più grande trionfo esistente nella letteratura natalizia di genere morboso. "Viaggio nelle Cèvennes in compagnia di un asino" si colloca secondo solo a "In viaggio nell'entroterra". *Kidnapped* è il principale libro per ragazzi della sua generazione.*

*Recentemente non ha fatto niente di così bello quanto *Virginibus Puerisque*, sebbene la maggior parte dei suoi saggi siano come giardini in cui crescono sporadicamente alcune erbacce. Strani per argomento e per i modi in cui sono trattati, essi sono i migliori saggi strettamente letterari di oggi, e il loro miscuglio di tenerezza e umorismo fanno pensare a Charles Lamb.*

Leggendo e rileggendo questo saggio non verrebbe certo in mente si tratti dell'inizio di un duraturo rapporto di stima ed amicizia, il che è invece attestato dal secondo indizio che permette alla trattazione di procedere oltre: lo scambio epistolare.

Le lettere di Stevenson sono state raccolte nel 1896 dal suo strettissimo amico Sidney Colvin nei due volumi intitolati *The letters of Robert Louis Stevenson, to his family and friends*<sup>252</sup>, e in essi sono pubblicate illuminanti missive indirizzate a moltissimi personaggi del panorama letterario ed artistico di allora di cui RLS ebbe spesso a divenire amico di penna: da Henry James a Charles Baxter, Edmund Gosse, Andrew Lang, Arthur Conan Doyle, William Butler Yeats, solo per citarne alcuni, e chiaramente anche JMB.

Le lettere di quest'ultimo sono raccolte da Viola Meynell in una edizione del 1942, intitolata *Letters of JMB*<sup>253</sup>, che risulta incompleta: mancano infatti diverse lettere che non vennero mai editate, tra le quali purtroppo quelle in risposta a RLS.

Da quanto è però rinvenibile dalla metà dello scambio finora reperita<sup>254</sup> fu Stevenson a scrivere per primo.

In una lettera bizzarra quanto il suo autore, dalle isole Samoa Robert esprime tutto il suo interesse verso il lavoro dell'emergente Barrie, riconoscendo in lui diversi tratti che li accomunano, dovuti, ipotizza, alla condivisa indole di veri *scotty scots*, scozzesissimi scozzesi.

Le lettere di RLS sono in tutto dieci, scritte tra il Febbraio '92 e l'Agosto '94, e da queste si può evincere un crescente sentimento di amicizia, ne risulta un sincero e schietto scambio di opinioni letterarie, consigli di scrittura, consigli di lettura, che via via trasformandosi in una condivisione delle vite familiari. La relazione epistolare assume coloriture sempre più fraterne e amorevolmente premurose. Dalle lettere sembra che i due si intrattenessero spesso in battute e scambi legate a vicende materne, essendo entrambi strettamente legati alle loro Margaret (Margaret Stevenson e

---

<sup>252</sup> R.L.Stevenson, *The letters of Robert Louis Stevenson, to his family and friends*. A cura di S. Colvin. Vol. 1 e 2. Charles Scribner's sons, New York, 1899

<sup>253</sup> J.M.Barrie, *Letters of J. M. Barrie*. a cura di V. Meynell, Peter Davies, London, 1942

<sup>254</sup> Purtroppo le lettere di Barrie a RLS non sono di facile reperibilità, solo alcune di queste sono state individuate presso la Beinecke Library della Yale University da cui è stata ottenuta la possibilità di una prossima scannerizzazione dei materiali, i quali sono originali scritti a mano e risulteranno certo di difficile decifrazione. Sono però in attesa della pubblicazione di una nuova ricerca del Professor Michael Shaw dell'Università di Glasgow, con cui sono in contatto, che proprio in questo ultimo semestre si è dedicato ad analizzare scambi epistolari tra vari autori scozzesi vittoriani ed edoardiani, tra cui RLS e JMB, su cui abbiamo avuto modo di confrontarci. Vi saranno quindi certamente futuri sviluppi.

Margaret Ogilvy), e che proprio Barrie, cogliendo l'omonimia, abbia portato il contenuto dello scambio epistolare a un livello più intimo e personale.

In una lettera che Stevenson scrive a Henry James nel Dicembre '92 leggiamo della crescente ammirazione di Stevenson per il giovane uomo:

*Sbrigati a scrivere un altro libro di storie. Mi trovo costretto ormai a leggere solo due dei miei contemporanei, tu e Barrie! Oh, e Kipling certo – tu, Barrie e Kipling siete ora le mie tre muse. Anche se verso Kipling, come sai, ci sono da fare alcune riserve. E tu e Barrie non scrivete abbastanza! [...]*

*Barrie è una bellezza, hai letto *The little minister* o *The window in thrums*? C'è sostanza in questo giovane uomo, ma deve stare attento a non risultare troppo divertente. C'è un genio in lui, ma ha un giornalista al suo fianco, lì sta il rischio.<sup>255</sup>*

La crescente stima e fraterna amicizia tra i due porta Stevenson a ripetuti inviti a Vailima, dove con un periodo di riposo anche i polmoni di Barrie, allora infetti da una forma di polmonite, avrebbero tratto garantito giovamento. Da parte sua Barrie propone una gita madri-figli nelle sue terre natie del Kirriemuir, sempre più trasportato affettivamente nei confronti del mentore scrittore e viaggiatore che lui avrebbe sempre voluto essere. Purtroppo nessuna delle due ipotesi di incontro ebbe mai a realizzarsi...e Stevenson nella sua ultima lettera a Barrie sembra quasi prevederlo:

*Te lo dico francamente, faresti bene a venire qui presto. Sono ormai tristemente giunto alla fine; e cosa potrei essere se tu continui a perdere tempo, tremo a pensarci.<sup>256</sup>*

Non pare rilevante ora soffermarsi oltre sulle lettere dei due autori mancando espliciti riferimenti alla parte forse più interessante a sostegno delle ipotesi di partenza.

Si passi allora al terzo indizio, rinvenibile tra gli scritti che seguono la prematura morte di Stevenson, quindi tra le opere commemorative a lui dedicate.

---

<sup>255</sup> Traduzione mia di R.L.Stevenson, *The letters of Robert Louis Stevenson, to his family and friends*. Op. Cit. Vol. 2. P. 330-331

<sup>256</sup> Traduzione mia di R.L.Stevenson, *The letters of Robert Louis Stevenson, to his family and friends*. Op. Cit. Vol. 2. P. 416



*Presto diranno addio alla loro giovinezza  
Li riconosco appena, sono diventati così vecchi  
Ma lui mi è salito in braccio  
O mi ha tirato la giacca per farmi giocare.*

*Mi ha incoraggiato con risate e scherzi,  
abbiamo appeso margherite ad un filo (fatto una collana di margherite),  
abbiamo fatto fare la passerella alla romice,  
abbiamo sposato lumache senza l'anello.*

*'Sono vecchia', ansimo, 'per fare questi giochi,  
Tua madre dovrebbe smettere di giocare,  
'Sei bella e anziana', mi risponde piangendo,  
'è così che voglio farti saltare.*

*"Di quei giochi ne ha fatto dei libri  
Tutte le madri vennero a guardarci giocare  
Io feci finta di non vederle,  
ma sapevo bene che cosa dicevano!*

*"A volte lo lasciavo andare per un gioco  
Da nord a sud, da est e ovest,  
ma dopo non molto, tornava presto a casa,  
perché era qui che meglio giocava.*

*E quando doveva attraversare il mare  
Non voleva farmi rattristare,  
sopportava coraggiosamente il suo destino per me,  
io ho cercato di fare lo stesso per lui.*

*"Dietro il suo viso il suo dolore era profondo,  
dietro la grata sua madre era triste,  
sapevamo che non ci saremmo più rivisti,  
Lo capì facilmente anche lei.*

*A lungo ho aspettato con ciglio tremante,  
Ma non ho mai più visto Louis da allora  
L' avida isola ha tenuto la sua presa,  
Il freddo oceano ci separa.*

*“È morto, lui superiore a tutti gli altri,  
Oh, che dolore, la madre è rimasta sola.  
È morto, colui che ammiravo più di tutti,  
Oh, potessi riaverlo indietro!”*

*Il suo petto è vecchio, non si solleva,  
I suoi singhiozzi senza lacrime soffocano nell'angoscia  
Dio posò le dita sui suoi occhi  
e le sue lacrime iniziarono a parlare.*

*Ora fuori le luci si spengono una ad una,  
la gente si dirige verso la chiesa,  
Ora tutte le foreste sono inghiottite dalla nebbia,  
Venti perduti sibilano nell'oscurità.*

*Una stella cadente attraversò il cielo  
Incendiò la triste cima del Pala  
E vi lasciò una luce permanente,  
Con la quale la madre vigila sui suoi defunti.*

*(altura delle isole Samoa)*

*“Il ragazzo era mio!” Alta si erge,  
Non più oppressa da vani rimorsi,  
Di nuovo i suoi occhi sono limpidi; le sue braccia  
Sono fieramente incrociate sul suo petto.*

Un canto di congedo davvero toccante.

Nonostante la tentazione di lasciare alla sola eloquenza, alla solennità e profondità di questi versi il compito di guidarci all'interno dell'opera, è importante sottolineare alcuni elementi per una migliore comprensione dei riferimenti.

Colpisce in primo luogo la scelta di rappresentare la terra natia attraverso un personaggio materno, non certo per la sua originalità, ma in forza della specificità del significato che il materno assume alla luce della biografia di Barrie, il quale ancora una volta rende vivida la presenza pervasiva, dilagante e inghiottitrice del dolore di una madre per l'allontanamento e la separazione dal proprio figlio.

La poesia appare però, più che solo un canto memoriale nazionale per la perdita di uno dei suoi più illustri scrittori (posto da Barrie accanto a Scott e Burns), o un pensiero di vicinanza compassionevole al dolore della madre Margaret Stevenson per la scomparsa del figlio unico, un intimo saluto personale di Barrie a colui che fu per lui un fratello, un maestro, una guida:

*È morto, colui che ammiravo più di tutti,*

*Oh, potessi riaverlo indietro!*

Anche la prima quartina richiama nell'ultimo verso un elemento di forte intimità: l'ultima lettera di Stevenson inviata a Barrie e precedentemente menzionata, fu ricevuta pochi giorni prima della scrittura di questo poetico epitaffio e proprio da questa Barrie riprende le parole dell'amico, sopra riportate in italiano, per renderlo presente tra i suoi versi: *I am sair failed a'ready* (Sono ormai tristemente giunto alla fine) diventa *'And oh, she's sairly failed the day'* (E oh, così tristemente giunge alla fine la giornata). Per questo infatti *"sapevamo che non ci saremmo più rivisti"*.

Ma per ulteriormente cogliere il significato di alcuni tra questi versi è necessario presentare il quarto indizio.

Esattamente un anno dopo la scrittura di *Scotland's Lament*, nel 1896 Barrie scrive un libro intitolato *Margaret Ogilvy*, interamente dedicato alla madre venuta a mancare poco tempo prima.

Ma il testo non è certo soltanto una biografia, quanto piuttosto un'autobiografia che ci permette di conoscere da vicino l'infanzia dell'autore e le peculiarità –potremmo

dire quasi patologiche- del suo rapporto così stretto con la madre. In questo libro stupendo, dall'intimismo diaristico, ricco di contenuti presentati con la leggerezza tipica delle elaborazioni più profondamente domestiche, Barrie inserisce un capitolo intitolato

• **RLS** •<sup>258</sup>.

*Queste iniziali familiari sono, credo, le più amate della letteratura di oggi; di certo sono quelle a cui io sono più affezionato, eppure ci fu un tempo in cui mia madre non poteva tollerarle. Diceva "Quello Stevenson!" con un ghigno, e ghignare non è mai stato il suo forte. Al pensiero di lui quasi le si induriva il viso, il che sembra incredibile; poi si cuciva le labbra, incrociava le braccia, e rispondeva con un rigido 'oh' se qualcuno menzionava quel nome molesto. [...]*

*Il grande scrittore sapeva cosa mia madre pensasse di lui, e scriveva: "Ieri mi sono fischiate le orecchie: senza dubbio mi ha di nuovo insultato". Ma più lei ne parlava male, più lui ne era divertito; mia madre lo veniva a sapere e diceva "Che mascazone!" Se volete conoscere il suo imperdonabile delitto, era questo: scriveva libri migliori dei miei.*

Inizia così quel numero di pagine che rappresentano forse l'apice delle manifestazioni esplicite della natura del legame e delle influenze che Stevenson ebbe su Barrie.

Lo scritto continua infatti con descrizioni dense del più alto humor inglese tipico di Jamie, in cui si raccontano le peripezie per l'arduo compito a lui affidato: trovare una via per avvicinare la madre alle letture stevensoniane che lei non si sogna neppure di riporre in libreria nel rassettare la casa. Così trova il modo di fargli trovare *Il Signore di Ballantrae* in ogni dove, sul comodino di camera, tra i panni da lavare, persino nascosto sotto la copertina di un libro di Carlyle che era intenta a leggere in quei giorni. Il momento in cui la madre cede alla fascinazione di Stevenson avviene nel segreto della sua camera, in modo concitato, con un orecchio teso a percepire rumori di figli in avvicinamento, e quando James entra nella stanza lei prontamente nasconde il testo sotto il grembiule. Così le parti si invertono, la madre si porta di nascosto il libro in camera e Barrie glielo sottrae quando lo trova incustodito. Margaret non lo riconoscerà mai, ma Stevenson l'ha definitivamente rapita.

---

<sup>258</sup> Tutti i riferimenti successivi al capitolo dedicato a RLS sono tratti da J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy e Ai cinque*, Traduzione di F. Tranquilli; I luoghi della scrittura, San Benedetto del Tronto, 2014, p. 108 - 118

*Ho dimenticato gran parte dei nostri incontri, ma un episodio lo ricordo con chiarezza. Era scesa per starmi accanto mentre scrivevo e talvolta, quando alzavo lo sguardo, i suoi occhi non erano rivolti a me ma allo scaffale dove si trovava, invitante, il Signore di Ballantrae.*

*I libri di Stevenson non vanno tenuti nello scaffale, bensì fra le mani. Anche quando li metti giù, dovresti lasciarli sul tavolo per il tuo prossimo. Siccome sono i libri più socievoli che siano stati composti nella nostra epoca, soffrono di solitudine lassù in alto, in fila austera. Credo che vi puntino gli occhi addosso appena entrate nella stanza, e così siete attratti a ricambiare lo sguardo; tirate giù un volume con lo stesso impulso che vi spinge a liberare un cane dalla catena. E il risultato non è diverso: un momento dopo state già giocando insieme. Quale altro scrittore di oggi vi conquista così? Insomma, quel libro aveva rivolto a mia madre lo sguardo che a una festa significa “Invitami a ballare!”.*

Margaret cede all’invito e si lascia andare ad una lettura pubblica, con il solo manifesto intento di poter saggiare e così dimostrare con prove evidenti che gli scritti del suo Jamie sono di gran lunga superiori a quelli di questo “manigoldo”.

*“Il Signore di Ballantrae non è il migliore!”. Immaginate la felicità di mia madre nel sapere da fonte attendibile che c'erano almeno tre libri più belli che l'aspettavano sullo stesso scaffale. Lei non conosceva ancora Alan Breck, che era ansioso di saltare giù quanto lo stesso Mr Belly. Anche John Silver era lì: applicandosi la gamba di legno per non farla aspettare nemmeno un attimo, ruggì “Vogliamo scommettere?” quando mia madre mi disse, per rassicurarmi, che lei le storie di pirati non le poteva soffrire. Che cosa si prova, a non conoscere questi Signori? È come non essersi mai innamorati! Eppure sono qui, in casa nostra! È come avere la certezza che ti innamorerai domani mattina.*

La storia tra Margaret e i libri di Stevenson continua fino all’incontro con il vero amore: *L’isola del tesoro*, letto senza sosta, anche durante la notte, tenendolo proteso verso il focolare per non perdere tempo prezioso ad alzarsi e ad accendere la luce, spiando la pagina tra le dita di chi provasse a coprirle gli occhi per richiamarla dall’affabulazione.

*Dopo quella volta, credo, RLS l'affascinò quanto il ragazzo nel barile. Non era lui stesso un ragazzo che si arrampicava nel barile a rubare le mele, mentre noi altri monelli gironzolavamo sotto, aspettando di morderne una?*

*Era lo spirito dell'infanzia che tirava le gonne del nostro mondo vecchio, obbligandolo a tornare indietro per giocare. Immagino che questo mia madre lo avvertisse, come moltissime altre persone. Anche lei, sulle prime, doveva essere un po' spaventata all'idea di ritrovarsi a saltare la corda che questo abilissimo ragazzo faceva girare. Ma ben presto gli diede la mano e fuggì con lui nei prati, né trovarono una parola di scuse per lo scrittore lasciato indietro.*

*Nemmeno alla fine lei ammise, almeno a parole, che il suo stile surclassava quello del figlio.*

*“Lui e io siamo come la seta e la tela di sacco”, le spiegavo, ma lei replicava con ostinazione: “Be’, allora preferisco il sacco”.*

*“Ma se fosse stato tuo figlio?”*

*“Non lo è.”*

*“Ti sarebbe piaciuto?”*

*“Non posso negare che un posto per lui l'avrei trovato.”*

*Eppure a volte lo insultava chiamandolo demonio (e lui ne fu divertito quando seppe il motivo). Accadeva quando arrivavano da Vailima delle lettere spesse col sigillo rosso e una croce blu, con l'invito a viaggiare fin laggiù.*

*(Le indicazioni erano: “Imbarcati a San Francisco, e una volta arrivato casa mia è la seconda a sinistra.”).*

*Persino Londra per lei era così remota che spesso per partire ci impiegavo sette giorni (i primi sei per farla abituare all'idea). Quelle lettere la terrorizzavano: non vedeva il dito di Jim Hawkins che mi invitava ad attraversare gli oceani, ma John Silver che agitava minaccioso la gruccia.*

Alla luce di questo estratto così denso di rimandi sembra prendere forma un disegno interpretativo alquanto eloquente.

Vi è, racchiusa tra queste poche righe, forse la più completa e grandiosa delle definizioni dell'intera poetica stevensoniana.

Barrie attribuisce a Stevenson lo spirito della fanciullezza che sprona il vecchio mondo, così obnubilato dai cambiamenti incalzanti e dagli stravolgimenti sociali vorticosi, a non dimenticare la potenza creativa e rivoluzionaria insita nella leggerezza

calviniana<sup>259</sup> del gioco e della fantasticazione, e facendolo riconosce il valore dalla portata trasformativa del contenuto nostalgico che ha sempre contraddistinto la poetica del suo amato mentore.

Rileggendo *Scotland's Lament*, comprendiamo solo ora lo spessore di senso racchiuso in versi come

- *Ma lui mi è salito in braccio / O mi ha tirato la giacca per farmi giocare;*
- *'Sono vecchia', ansimo, 'per fare questi giochi, / Tua madre dovrebbe smettere di giocare, / 'Sei bella e anziana', mi risponde piangendo, / 'è così che voglio farti saltare';*
- *"Di quei giochi ne ha fatto dei libri.*

*"Imbarcati a San Francisco, e una volta arrivato casa mia è la seconda a sinistra."*

Diversi sono gli inviti dell'isolano amico ad allontanarsi da casa e raggiungerlo per curarsi, ma Barrie non può recidere quel vincolo materno, non sarebbe mai riuscito probabilmente nonostante il desiderio lo spinga intimamente a involarsi sugli oceani.

Non a caso penso decise di collocare la sua *Isola del mai – Neverland* - ne *"la seconda a destra, e poi dritto fino al mattino"*. Trovò così forse un modo personale di eternizzare l'amato RLS, che avrebbe in questo modo vissuto per sempre di rimpetto alla sua più autentica e controversa creatura. O forse *L'isola del MAI* si erse come intimo rimpianto per non essersi MAI spinto verso quell'arcipelago polinesiano.

O si condensò probabilmente come immagine del desiderio negato, della pulsione soffocata, della separazione mai sancita, della gestazione davvero mai compiuta.

Resta assodato che la destra fosse la mano a cui attribuiva la capacità di sollevarlo da terra e portarlo lontano nei mari della scrittura, la sinistra invece più spesso indugiava in pensieri sinistri appunto, ed era per lui la mano dell'ordinaria e ordinata cupa realtà che lo tratteneva.

Emergono tra le tante similitudini che determinarono la relazione fraterna tra JMB e RLS altrettante differenze sostanziali che proprio grazie all'accostamento con le prime risultano ora maggiormente visibili e comprensibili.

Entrambi uomini "devianti", non certo racchiudibili in ordinarie categorie precostituite, entrambi feriti, emarginati – o accantonati- dalle famiglie in una certa

---

<sup>259</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993

misura, entrambi scrittori transfughi, capaci di valorizzare l'età infantile e riconoscere in essa unicità irripetibili, peculiarità difficilmente emulabili; per entrambi il partire risultava una necessità tanto quanto il restare fedeli al proprio immaginario.

Se però Stevenson riesce a incarnare, nonché a rappresentare nei suoi libri, una cifra di diversione sempre inserita dentro un contesto di realismo, sempre dialogante con la storia<sup>260</sup>, fortemente interessato a disvelare le trasformazioni intraviste come minacciose per la sopravvivenza di un'esistenza comunitaria e sociale tutelante pari dignità e autenticità dei singoli soggetti<sup>261</sup>; la diversione per Barrie rimane, nella sua biografia e nella sua opera letteraria, fortemente ambigua nonché drammaticamente radicale.

*L'avventura per l'avventura* diviene in Peter infatti il manifesto del gioco solipsistico e autocentrato, perpetrabile solo nella negazione del compromesso con la promiscuità del divenire e del crescere, la rappresentazione dell'anelito a una separazione anestetizzata, in cui il dolore non esista né limiti o vincoli intralcino le possibilità infinite di essere: l'unico modo per sopravvivere parrebbe essere quello di accettare la maledizione dell'ala di Pan, la condanna cioè a permanere per sempre nell'indistinto TUTTO<sup>262</sup>.

Diversamente per Stevenson l'avventura assume la connotazione di uno stato esistenziale, in cui la nostalgia risulta l'altra sana faccia dell'utopia: insieme rappresentano quel necessario *El Dorado* che tiene viva la speranza di mantenersi in viaggio, di conservare il dinamismo del desiderio e della curiosità, che scuote dai torpori e porta sempre a un'impertinente e scomoda interrogazione su quanto di autentico permanga a fundamenta dell'esistenza. L'avventura in Stevenson ha forti risonanze con l'attraversamento del limite inclusivo: porta a dirigersi verso isole in cui claudicanti emarginati gaglioffi fanno ancora prendersi cura del limite di bambini dall'udito fino, sempre immersi nella complessità dei retroscena dell'esperienza, sempre a rischio di essere scoperti dentro a un barile di mele da cui disvelare le inconsistenze delle corse al potere. Attraverso i suoi libri mentori, Stevenson,

---

<sup>260</sup> Si pensi a romanzi come *La Freccia nera*, *Kidnapped*, *Catriona*, esempi emblematici di romanzi storici e insieme d'avventura. Si pensi i suoi scritti di vaiggio e alla sua produzione saggistica.

<sup>261</sup> Si vedano le opere post-colonialiste e anti-imperialiste frutto dei suoi ultimi anni di vita nelle Isole Samoa, quali *Il saccheggiatore di relitti*, *L'isola delle voci*, *La spiaggia di Falesà*, per non parlare poi della florida produzione saggistica di matrice fortemente anti-vittoriana

<sup>262</sup> Pan dal greco significa "tutto"

rivelandosi così a sua volta mentore, spinge in quei territori separati, in cui venire a conoscenza delle ambivalenze dell'essere, e da cui ripartire per nuovi viaggi con un sonante gruzzoletto di dobloni d'oro in tasca e una esperienza narrabile nel cuore.

L'escapismo in *Barrie* ha invece l'agrodolce sapore di iniziazioni mai concluse, l'odore pungente di zone liminali mai lasciate per ricongiungersi alla comunità dei viventi, ha l'inquietante sembianza di un tentativo disperato da parte di una puerile anima dantesca di sottrarsi inutilmente alla condanna infernale dell'eterna avventura. Robert sente attorno a sé le minacce addotte dall'avanzata inarrestabile della modernità e profeticamente guarda nostalgicamente a quello che il futuro porterà al patibolo: l'esperienza.

Penso James in parte raccolga il testimone dell'amico, ma probabilmente per la sua così peculiare esperienza biografica, o forse perché immerso in quelle tendenze artistiche moderniste che vanno via via ad eliminare le esigenze di strutture temporali e sintattiche nel testo e nelle rappresentazioni, o forse ancora perché influenzato dai sentimenti di timore per il futuro che aleggiano nella società inglese in quegli anni precedenti al primo conflitto mondiale, nella sua poetica la nostalgia diviene forma di una fuga verso un *altrove*<sup>263</sup> da cui non fare più ritorno, rifiuto del limite dell'esperienza a costo dell'esperienza stessa, negazione della progettazione di un *altrimenti*<sup>264</sup> in nome dell'eterna mortifera spensierata giovinezza.

---

<sup>263</sup> A. Tagliapietra, *Nostalgia e utopia. Due forme dell'ideologia moderna*, in *H-ermes. Journal of Communication* n°8 (2016), p. 19-38

<sup>264</sup> *Ibidem*.

## Conclusioni

*S'annuncia col profumo, come una cortigiana,  
L'Isola Non-Trovata... Ma, se il pilota avanza,*

*rapida si dilegua come parvenza vana,  
si tinge dell'azzurro color di lontananza...*<sup>265</sup>

Ci si interroga oggi a proposito della morte dell'avventura<sup>266</sup>.

Ma può in fondo scomparire l'avventura?

Penso di sì e probabilmente la sua fine, in un apocalittico scenario, rappresenterebbe la profezia culminante dell'imminente estinzione del genere umano.

Stevenson in un capitolo geniale di *Kidnapped - Il fanciullo rapito*- fa naufragare il suo protagonista fuggitivo su di un' isola, che nulla ha delle comodità *robinsoniane*: David non condivide niente con il Jim che lo ha preceduto in esperienze isolate; non vi è rappresentato su quell'isola alcuno smarrimento esplorativo e curioso, nessuna sfrigorante e spavalda opposizione a malevoli piani di minacciosi bruti armati, solo assenza. La più divorante e tormentosa assenza. Il vuoto.

David si trova su un'isola brulla e disabitata, senza cibo né acqua, lentamente logorato dalla salsedine e dalle piogge, preso dai crampi per la fame, deluso in ogni tentativo di provvedere a se stesso, senza navi all'orizzonte.

David ha già perdonato tutti i suoi persecutori, pronto a congedarsi dalla vita per stenti, quando passa all'orizzonte una nave di pescatori che ignorano le sue grida, la speranza si riaccende per ripiombare nell'oscurità fino a che un secondo passaggio di questi stranieri, con cui avviene uno scambio di poche parole in comune gridate, riesce a far comprendere al ragazzo che l'isola su cui si trova è in realtà alternativamente isola e penisola a seconda delle maree.

---

<sup>265</sup> Ultimi versi di *La più Bella!* Tratta da G. Gozzano, Op. Cit. p. 246-247

<sup>266</sup> Cfr. *L'odore acerbo. Per una fenomenologia dell'avventura*. In A. Faeti, *I tesori nelle isole non trovate*. Junior Edizioni, Bergamo, 2018.

Il viaggio può continuare, l'avventura può sussistere, torna ad apparire all'orizzonte *L'isola Non-Trovata* di Gozzano per cui dispiegare le vele a che si gonfino dei venti del desiderio.

Non esiste avventura senza isola d'assenza e solitudine, ma neppure senza istmo che ricongiunga alla realtà della terra ferma, riapra alla relazionalità, riaccenda il desiderio progettuale.

*L'Isola che non c'era*<sup>267</sup> su cui è naufragato David e *l'Isola del Mai* su cui abita Peter sono le due *metafore del limite* da cui emergono come sintomi le differenze che le separano, immagini delle trasformazioni che hanno segnato l'epoca di passaggio tra i due secoli.

Nella distanza tra queste due isola prende forma la prerogativa inficiante della modernità, ovvero la falsa speranza e necessità dell'accelerazione, che porta alla tensione asintotica verso l'istante senza tempo, la negazione quindi dello spazio e l'affermazione dell'utopia come isolata e involuta pacificazione raggiunta una volta e PER SEMPRE.

Quando l'utopia perde le coloriture dell'esperienza complessa, tragica, limitata, dialogica, diveniente, ambisce a isolamenti mortiferi, permette di immaginare società perfette fondate sulla appartenenza a ceppi puri, considera la pluralità una minaccia, e motiva roghi di libri nelle piazze.

I libri, testimoni del limite inclusivo, non possono esistere in questa cupa città di folle utopia. E Peter infatti non sa leggere, né mantiene memoria delle sue avventure.

Quando invece l'utopia mantiene la forma di un'*Isola Non-Trovata*, può sussistere ancora la speranza del viaggio verso *orizzonti altri*, può sopravvivere la fiducia nell'*impegno* dei naviganti a favore della conoscenza e a favore della scoperta di nuovi modi per la coesistenza, per mantenere la comune rotta verso quella stessa *Isola Non-Trovata* in cui crescono i frutti sempre più rari della dignità, del rispetto reciproco, dell'equità.

Al termine di questo percorso si può così asserire che la categoria interpretativa ossimorica del limite inclusivo abbia dato accesso a un sentiero ermeneutico attraverso cui è stato possibile mettere in evidenza la portata delle trasformazioni

---

<sup>267</sup> Cfr. *L'isola che non c'era* in G. Fink, *Nel segno di Proteo*, Guaraldilab, Rimini, 2015.

letterarie dialoganti con l'orizzonte storico di appartenenza degli autori presi in esame: Robert Louis Stevenson, avventuriero della nostalgia, James Matthew Barrie, eterno e volante.

Attraverso le metafore con cui questi due autori hanno rappresentato la loro idea di infanzia, e con cui hanno dato volto a figure mentorali custodi di quel limite inclusivo che possiamo definire le loro grandi opere, sono emerse similitudini e differenze significative derivanti certamente dalle loro distinte personalità, ma altrettanto rappresentanti le reazioni e i sentimenti insiti nelle società del tempo di cui fecero parte.

Si può inoltre affermare che la metafora del limite inclusivo, essendo metafora pedagogica e insieme metafora letteraria, risulta un indicatore utile ad entrare nel merito non solo di un'analisi della qualità della letteratura per l'infanzia tout court, ma anche nel merito della natura di un pensiero pedagogico dialogante con la realtà: in entrambi i casi il limite inclusivo risulta costruito utile a verificare che persista un processo di accompagnamento dell'infanzia alla consapevolezza e appropriazione della propria esperienza nella sua complessità ed autenticità, che sia incentivato il contatto con la propria ferita di esseri viventi quindi limitati e finiti, che sia promosso uno sguardo tragico e antidogmatico nei confronti dell'esistenza, che sia testimoniata la cura come via per rendere possibile una tensione progettuale ed utopica verso un futuro accogliente e possibile per tutti.

Ci si interroga oggi a proposito della morte dell'avventura.

Mi chiedo se questo percorso possa ritenersi strenuo inno alla sua sopravvivenza, e se, in quanto tale, possa risultare un ultimo appello a mantenere viva la speranza che l'essere umano possa ancora pensare di mettersi in viaggio senza delega dell'orientamento a un qualche marchingegno, possa concedersi di salpare e mollare gli ormeggi rinunciando al vano tentativo di combattere l'incertezza dell'esistere, possa ancora contemplare lo smarrimento come prerogativa del navigare, sappia ancora scegliere di affidare a giovani lettori libri che fungano da limite inclusivo, perché, come buoni compagni di viaggio, accompagnino i futuri timonieri nell'arduo compito della decifrazione dei venti e della navigazione nei mari dell'esistenza.

## Allegati

- *Robert Louis Stevenson*

Tratto da *An Edinburgh Eleven: Pencil Portrait of College Life* (1889)

### X.

#### ROBERT LOUIS STEVENSON.

SOME men of letters, not necessarily the greatest, have an indescribable charm to which we give our hearts. Thackeray is the young man's first love. Of living authors, none perhaps bewitches the reader more than Mr. Stevenson, who plays upon words as if they were a musical instrument. To follow the music is less difficult than to place the musician. A friend of mine, who, like Mr. Grant Allen, reviews 365 books a year, and 366 in leap years, recently arranged the novelists of to-day in order of merit. Meredith, of course, he wrote first, and then there was a fall to Hardy. "Haggard," he explained, "I dropped from the Eiffel Tower; but what can I do with Stevenson? I can't put him before 'Lorna Doone.'" So Mr. Stevenson puzzles the critics, fascinating them until they are willing to judge him by the great

work he is to write by and by when the little books are finished. Over "Treasure Island" I let my fire die in winter without knowing that I was freezing. But the creator of Alan Breck has now published nearly twenty volumes. It is so much easier to finish the little works than to begin the great one, for which we are all taking notes.

Mr. Stevenson is not to be labelled novelist. He wanders the byways of literature without any fixed address. Too much of a truant to be classified with the other boys, he is only a writer of fiction in the sense that he was once an Edinburgh University student because now and again he looked in at his classes when he happened to be that way. A literary man without a fixed occupation amazes Mr. Henry James, a master in the school of fiction which tells, in three volumes, how Hiram K. Wilding trod on the skirt of Alice M. Sparkins without anything's coming of it. Mr. James analyzes Mr. Stevenson with immense cleverness, but without summing up. That "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" should be by the author of "Treasure

Island," "Virginibus Puerisque" by the author of "The New Arabian Nights," "A Child's Garden of Verses" by the author of "Prince Otto," are to him the three degrees of comparison of wonder, though for my own part I marvel more that the author of "Daisy Miller" should be Mr. Stevenson's eulogist. One conceives Mr. James a boy in velveteens looking fearfully at Stevenson playing at pirates.

There is nothing in Mr. Stevenson's sometimes writing essays, sometimes romances, and anon poems to mark him versatile beyond other authors. One dreads his continuing to do so, with so many books at his back, lest it means weakness rather than strength. He experiments too long; he is still a boy wondering what he is going to be. With Cowley's candor he tells us that he wants to write something by which he may be forever known. His attempts in this direction have been in the nature of trying different ways, and he always starts off whistling. Having gone so far without losing himself, he turns back to try another road. Does his heart fail him, despite his jaunty bear-

ing, or is it because there is no hurry? Though all his books are obviously by the same hand, no living writer has come so near fame from so many different sides. Where is the man among us who could write another "Virginibus Puerisque," the most delightful volume for the hammock ever sung in prose? The poems are as exquisite as they are artificial. "Jekyll and Hyde" is the greatest triumph extant in Christmas literature of the morbid kind. The donkey on the Cevennes (how Mr. Stevenson belabored him!) only stands second to the "Inland Voyage." "Kidnapped" is the outstanding boy's book of its generation. "The Black Arrow" alone, to my thinking, is second class. We shall all be doleful if a marksman who can pepper his target with inners does not reach the bull's-eye. But it is quite time the great work was begun. The sun sinks while the climber walks round his mountain, looking for the best way up.

Hard necessity has kept some great writers from doing their best work, but Mr. Stevenson is at last so firmly established that if he con-

tinues to be versatile it will only be from choice. He has attained a popularity such as is, as a rule, only accorded to classic authors or to charlatans. For this he has America to thank rather than Britain, for the Americans buy his books, the only honor a writer's admirers are slow to pay him. Mr. Stevenson's reputation in the United States is creditable to that country, which has given him a position here in which only a few saw him when he left. Unfortunately, with popularity has come publicity. All day the reporters sit on his garden wall.

No man has written in a finer spirit of the profession of letters than Mr. Stevenson, but this gossip vulgarizes it. The adulation of the American public and of a little band of clever literary dandies in London, great in criticism, of whom he has become the darling, has made Mr. Stevenson complacent, and he always tended perhaps to be a thought too fond of his velvet coat. There is danger in the delight with which his every scrap is now received. A few years ago, when he was his own severest and

sanest critic, he stopped the publication of a book after it was in proof—a brave act. He has lost this courage, or he would have rewritten “The Black Arrow.” There is deterioration in the essays he has been contributing to an American magazine, graceful and suggestive though they are. The most charming of living stylists, Mr. Stevenson is self-conscious in all his books now and again, but hitherto it has been the self-consciousness of an artist with severe critics at his shoulder. It has become self-satisfaction. The critics have put a giant’s robe on him, and he has not flung it off. He dismisses “Tom Jones” with a simper. Personally Thackeray “scarce appeals to us as the ideal gentleman; if there were nothing else [what else is there?], perpetual nosing after snobbery at least suggests the snob.” From Mr. Stevenson one would not have expected the revival of this silly charge, which makes a cabbage of every man who writes about cabbages. I shall say no more of these ill-considered papers, though the sneers at Fielding call for indignant remonstrance, beyond expressing a

hope that they lie buried between magazine covers. Mr. Stevenson has reached the critical point in his career, and one would like to see him back at Bournemouth, writing within high walls. We want that big book; we think he is capable of it, and so we cannot afford to let him drift into the seaweed. About the writer with whom his name is so often absurdly linked we feel differently. It is as foolish to rail at Mr. Rider Haggard's complacency as it would be to blame Christopher Sly for so quickly believing that he was born a lord.

The key-note of all Mr. Stevenson's writings is his indifference, so far as his books are concerned, to the affairs of life and death on which their minds are chiefly set. Whether man has an immortal soul interests him as an artist not a whit: what is to come of man troubles him as little as where man came from. He is a warm, genial writer, yet this is so strange as to seem inhuman. His philosophy is that we are but as the light-hearted birds. This is our moment of being; let us play the intoxicating game of life beautifully, artistically, before we fall dead

from the tree. We all know it is only in his books that Mr. Stevenson can live this life. The cry is to arms; spears glisten in the sun; see the brave bark riding joyously on the waves, the black flag, the dash of red color twisting round a mountain-side. Alas! the drummer lies on a couch beating his drum. It is a pathetic picture, less true to fact now, one rejoices to know, than it was recently. A common theory is that Mr. Stevenson dreams an ideal life to escape from his own sufferings. This sentimental plea suits very well. The noticeable thing, however, is that the grotesque, the uncanny, holds his soul; his brain will only follow a colored clew. The result is that he is chiefly picturesque, and, to those who want more than art for art's sake, never satisfying. Fascinating as his verses are, artless in the perfection of art, they take no reader a step forward. The children of whom he sings so sweetly are cherubs without souls. It is not in poetry that Mr. Stevenson will give the great book to the world, nor will it, I think, be in the form of essays. Of late he has done nothing quite so

fine as "Virginibus Puerisque," though most of his essays are gardens in which grow few weeds. Quaint in matter as in treatment, they are the best strictly literary essays of the day, and their mixture of tenderness with humor suggests Charles Lamb. Some think Mr. Stevenson's essays equal to Lamb's, or greater. To that I say, no. The name of Lamb will for many a year bring proud tears to English eyes. Here was a man, weak like the rest of us, who kept his sorrows to himself. Life to him was not among the trees. He had loved and lost. Grief laid a heavy hand on his brave brow. Dark were his nights; horrid shadows in the house; sudden terrors; the heart stops beating waiting for a footstep. At that door comes Tragedy, knocking at all hours. Was Lamb dismayed? The tragedy of his life was not drear to him. It was wound round those who were dearest to him; it let him know that life has a glory even at its saddest, that humor and pathos clasp hands, that loved ones are drawn nearer, and the soul strengthened in the presence of anguish, pain, and death. When Lamb

sat down to write, he did not pull down his blind on all that is greatest, if most awful, in human life. He was gentle, kindly; but he did not play at pretending that there is no cemetery round the corner. In Mr. Stevenson's exquisite essays one looks in vain for the great heart that palpitates through the pages of Charles Lamb.

The great work, if we are not to be disappointed, will be fiction. Mr. Stevenson is said to feel this himself, and, as I understand, "Harry Shovel" will be his biggest bid for fame. It is to be, broadly speaking, a nineteenth-century "Peregrine Pickle," dashed with Meredith, and this in the teeth of many admirers who maintain that the best of the author is Scottish. Mr. Stevenson, however, knows what he is about. Critics have said enthusiastically—for it is difficult to write of Mr. Stevenson without enthusiasm—that Alan Breck is as good as anything in Scott. Alan Breck is certainly a masterpiece, quite worthy of the greatest of all story-tellers, who, nevertheless, it should be remembered, created these rich side

characters by the score, another before dinner-time. English critics have taken Alan to their hearts, and appreciate him thoroughly; the reason, no doubt, being that he is the character whom England acknowledges as the Scottish type. The Highlands, which are Scotland to the same extent as Northumberland is England, present such a character to this day, but no deep knowledge of Mr. Stevenson's native country was required to reproduce him. An artistic Englishman or American could have done it. Scottish religion, I think, Mr. Stevenson has never understood, except as the outsider misunderstands it. He thinks it hard because there are no colored windows. "The color of Scotland has entered into him altogether," says Mr. James, who, we gather, conceives in Edinburgh Castle a place where tartans glisten in the sun, while rocks re-echo bagpipes. Mr. James is right in a way. It is the tartan, the claymore, the cry that the heather is on fire, that are Scotland to Mr. Stevenson. But the Scotland of our day is not a country rich in color; a sombre gray prevails. Thus, though

Mr. Stevenson's best romance is Scottish, that is only, I think, because of his extraordinary aptitude for the picturesque. Give him any period in any country that is romantic, and he will soon steep himself in the kind of knowledge he can best turn to account. Adventures suit him best, the ladies being left behind; and so long as he is in fettle it matters little whether the scene be Scotland or Spain. The great thing is that he should now give to one ambitious book the time in which he has hitherto written half a dozen small ones. He will have to take existence a little more seriously—to weave broad-cloth instead of lace.

- **Robert Louis Stevenson**

Tratto da *An Edinburgh Eleven: Pencil Portrait of College Life* (1889)<sup>268</sup>

Alcuni uomini di lettere, non necessariamente tra i più grandi, sono dotati di un indescrivibile fascino dal quale sono attratti i nostri cuori. Thackeray per esempio è il primo amore di tutti i giovani uomini.

Degli autori viventi, nessuno forse però affascina i lettori più di Mr. Stevenson, che suona le parole come se fossero uno strumento musicale. Ma seguire la musica è certamente meno difficile che collocare il musicista. Un mio amico, che, come Mr. Grant Allen, revisiona 365 libri all'anno, e 366 negli anni bisestili, recentemente ha cercato di mettere gli scrittori di romanzi di oggi in ordine di merito. Meredith, ovviamente, lo scrisse al primo posto, a cui seguì una cascata verso Hardy. “Sciupato”, spiegò, “lo lasciai cadere dalla torre Eiffel; ma cosa avrei potuto fare con Stevenson? Non posso metterlo certo prima di “Lorna Doone”. Quindi Mr. Stevenson lascia perplessi anche i critici, disposti a farsi affascinare perché in attesa della sua *grande* opera, sul punto di essere scritta, una volta abbandonati i suoi piccoli libri<sup>269</sup>.

Mentre leggevo *L'isola del tesoro* venni rapito, lasciando spegnere il fuoco durante l'inverno senza accorgermi che mi stavo congelando. Ma il creatore di Alan Breck ha ora pubblicato quasi venti volumi. È molto più facile finire tanti piccoli libri piuttosto che iniziarne uno grande, che sia davvero degno di nota.

Mr Stevenson non deve essere etichettato come romanziere. Egli vaga per strade secondarie della letteratura senza mai avere una meta fissa. Troppo divergente per essere classificato con gli altri ragazzi, egli è uno scrittore di romanzi allo stesso modo in cui un tempo fu uno studente dell'Università di Edimburgo, che di quando in quando frequentava le lezioni perché capitato accidentalmente da quelle parti. Un letterato senza una occupazione fissa stupisce enormemente Mr Henry James, maestro nella scuola del romanzare, capace di raccontare in tre volumi come Hiram K. Wildings

---

<sup>268</sup> Il titolo dell'opera potrebbe essere tradotta in “ Un undicina di edimburghesi: ritratto a matita di vita di college”. Il testo contiene undici capitoli ciascuno dedicato a un professore o scrittore in fiore per la giovane vita intellettuale dell'autore. Qui riportata la traduzione da me svolta con il supporto e la revisione della Professoressa Marta Mattei.

<sup>269</sup> Barrie si riferisce ovviamente alla massiccia produzione di racconti brevi di Stevenson.

calpestasse la gonna di Alice M. Sparkins senza che null'altro accadesse. Mr James analizza Mr Stevenson con immensa abilità, ma senza arrivare a trarne nulla.

Che “*Dottor Jekyll e Mr Hyde*” sia dello stesso autore di “*Treasure island*”, che “*Virginibus Puerisque*” venga della stessa mano di “*The New Arabian nights*”, che “*A child's Garden of verses*” sia dello stesso autore di “*Prince Otto*”, sono per lui le tre gradazioni di comparazione della meraviglia, sebbene da parte mia mi meravigli di più che l'autore di “*Daisy Miller*” sia l'estimatore più fervente di Mr Stevenson. Possiamo pensare a Mr James come a un ragazzino in calzoni di velluto che osserva timorosamente Stevenson mentre gioca ai pirati.

Non c'è niente in Stevenson, che a volte scrive saggi, talvolta romanzi, e di tanto in tanto poesie, che lo renda più versatile rispetto ad altri autori. Si teme piuttosto che continui a fare così, con così tanti libri alle sue spalle, per paura che una esigua produzione significhi per lui debolezza piuttosto che forza. Egli sperimenta troppo a lungo; quasi da sembrare ancora un ragazzino che si chiede che cosa diventerà da grande.

Con il candore di Cowley ci dice che vuole scrivere qualcosa grazie al quale possa essere ricordato per sempre. I suoi tentativi in questa direzione hanno avuto la foggia di esperimenti in differenti campi, in cui si è cimentato ogni volta fischiettando. Essendosi spinto così lontano senza perdere se stesso, ogni volta si volta indietro e prova a prendere un'altra strada. È il suo cuore a venir meno, nonostante il suo portamento elegante, o è perché secondo lui non ci sia alcuna fretta? Sebbene tutti i suoi libri siano ovviamente frutto della stessa mano, nessuno scrittore vivente è arrivato così vicino alla fama da lidi così lontani e differenti. Dov'è l'uomo che fra noi potrebbe scrivere ancora *Virginibus Puerisque*, il più delizioso volume da leggere in amaca mai cantato in prosa? Le sue poesie sono tanto raffinate quanto artificiali. *Jekyll e Hyde* è il più grande trionfo esistente nella letteratura natalizia di genere morboso. *Viaggio nelle Cèvennes in compagnia di un asino* si colloca secondo solo a *In viaggio nell'entroterra*. *Kidnapped* è il principale libro per ragazzi della sua generazione. Solo *La freccia nera* a mio parere risulta di seconda classe.

Saremmo quindi tutti rattristati se un tiratore in grado di colpire il suo obiettivo al primo colpo, non riuscisse mai a raggiungere il centro del bersaglio. Ma è ora che la

grande Opera venga iniziata. Il sole annega mentre l'arrampicatore cammina attorno alla sua montagna cercando la strada migliore per salire.

La più dura necessità ha impedito ad alcuni grandi scrittori di scrivere la loro opera migliore, ma Mr Stevenson è finalmente così saldamente determinato che se continuasse ad essere versatile lo sarebbe solo per scelta. Ha raggiunto ormai una tale popolarità che, di solito, è accordata solo ai classici o ai ciarlatani. E per questo deve sicuramente ringraziare l'America piuttosto che l'Inghilterra, perché gli americani comprano i suoi libri, e l'unico onore degli ammiratori di uno scrittore è che sono lenti a pagarlo.

La reputazione di Mr Stevenson negli Stati Uniti è un merito per quel Paese che gli ha dato una posizione che qui solo pochi gli attribuivano quando partì. Sfortunatamente con la popolarità è arrivata la pubblicità. Tutti i giorni i reporter si siedono sul muro del suo giardino.

Nessun uomo ha scritto della professione del letterato in modo più sopraffino di Mr Stevenson, ma questa chiacchiera<sup>270</sup> lo volgarizza. L'adulazione del pubblico americano e quella di una piccola banda di intelligenti letterati dandy di Londra, affermati nella critica e dei quali è diventato il favorito, ha reso Mr Stevenson ulteriormente compiaciuto, quando già di suo ha sempre avuto la tendenza forse ad essere un po' troppo innamorato del suo cappotto di velluto. C'è del pericoloso nella delizia con cui viene accolto ogni suo pezzo di carta. Alcuni anni fa, quando lui stesso era il suo più severo e più equo critico, fermò la pubblicazione di un libro dopo che di questo ne erano già state fatte le bozze - un atto davvero coraggioso. Deve aver evidentemente perso il suo coraggio, o avrebbe dovuto altrimenti certamente riscrivere *La freccia nera*. C'è deterioramento nei suoi saggi scritti come contributi per una rivista americana, sebbene siano pieni di grazia e molto suggestivi.

Il più affascinante degli stilisti viventi, Mr Stevenson è occasionalmente consapevole di sé in tutti i suoi libri, ma finora si è trattato della consapevolezza di un artista con una nutrita critica alle spalle. È diventata quindi autocompiacimento. La critica ha posto su di lui la toga di un gigante, e lui non l'ha certo rigettata via. Ha rigettato

---

<sup>270</sup> In inglese l'utilizzo di "gossip" potrebbe rimandare anche a un riferimento velato all'opera critica di Stevenson "A gossip on romance" uscita qualche mese prima.

piuttosto *Tom Jones* con una sola smorfia. Ha detto che Thackeray “*ci convince poco come gentleman ideale; e se non c'è nient'altro di interessante [cos'altro potrebbe esserci?], il continuo annusare lo snobismo suggerisce almeno che dietro alla penna si trovi uno snob*”. Da Mr Stevenson non ci si sarebbe aspettato la rinascita di questa sciocca accusa che rende un cavolo ogni uomo che scriva di cavoli. Non dirò altro di questi sconsiderevoli articoli, sebbene i sorrisi beffardi verso Fielding suscitino in me una rimostranza indignata, e la speranza che questi restino sepolti tra le copertine delle riviste.

Mr Stevenson ha raggiunto un punto cruciale nella sua carriera, e tutti lo vorrebbero vedere tornare a Bournemouth, a scrivere all'interno delle sue alte mura.

Noi vogliamo questo grande libro, pensiamo che ne sia capace, e non possiamo permetterci di lasciarlo deviare tra le alghe. A proposito dello scrittore a cui il suo nome è così spesso assurdamente legato abbiamo sentimenti e pareri discordanti. Penso sia sciocco inveire contro la soddisfazione di Mr Rider Haggard dal momento che dovrebbe essere biasimato Christopher Sly per la stolta prontezza con cui crebbe che il buon Haggard fosse di stirpe nobile.

La chiave di tutti gli scritti di Mr Stevenson è la sua indifferenza, per quanto riguarda i romanzi finora scritti, verso gli affari della vita e della morte, ai quali le anime dei suoi libri sono principalmente dedicate. Che l'uomo abbia un'anima immortale non lo interessa neanche un po' come artista: cosa accadrà all'uomo lo turba così poco quanto da dove egli venga. Egli è certamente un caldo e geniale scrittore, eppure lo è in modo così strano da farlo sembrare quasi non umano. La sua filosofia è che non siamo altro che uccellini dal cuore lieve. Questo è il nostro momento di esistere, lasciateci giocare l'inebriante gioco della vita nella bellezza e nell'arte prima che cadiamo morti dall'albero. Noi tutti sappiamo che è solo nei suoi libri che Mr Stevenson può vivere questa vita. Il suo grido è alle armi, le lance scintillano nel sole, potete vedere la coraggiosa nave solcare le onde con gioia, la bandiera nera, il guizzo del rosso che si spande attorno al fianco della montagna. Ahimè! Il Tamburino sta sul suo letto a suonare il tamburo<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> Il riferimento spietato è alla malattia di Stevenson che lo tiene spesso relegato a letto, unico luogo da cui può immaginare le sue avventure. Il Tamburino, soldato di prima linea che incita la carica,

È un'immagine patetica, meno aderente alla realtà ora, fa piacere saperlo, di quanto non sia stato recentemente. Una teoria comune è che Mr Stevenson sogni una vita ideale per scappare dalle sue stesse sofferenze. Questa attenuante supplichevole e sentimentale gli si adatta bene. Ciò che è degno di nota, comunque, è che il grottesco, lo strano, tenga in pugno la sua anima; la sua mente seguirà sempre per natura solo un groviglio colorato.

L'effetto finale è che risulti principalmente pittoresco, e, coloro che vogliono più dell'arte per il solo gusto dell'arte, non ne saranno comunque mai soddisfatti. Per quanto siano affascinanti i suoi versi, spontanei nella perfezione dell'arte, non portano il lettore di un solo passo oltre. I bambini di cui canta così dolcemente sono cherubini senz'anima.

Non è nella poesia che Mr Stevenson darà al mondo la sua grande Opera, né sarà, io penso nella forma di un saggio.

Recentemente non ha fatto niente di così bello quanto *Virginibus Puerisque*, sebbene la maggior parte dei suoi saggi siano come giardini in cui crescono sporadicamente alcune erbacce. Strani per argomento e per i modi in cui sono trattati, essi sono i migliori saggi strettamente letterari di oggi, e il loro miscuglio di tenerezza e umorismo fanno pensare a Charles Lamb. Qualcuno pensa addirittura che i saggi di Mr Stevenson siano pari a quelli di Lamb, se non migliori. Su questo non sono certo d'accordo. Il nome di Lamb per molti anni ancora porterà lacrime orgogliose agli occhi degli inglesi. In lui c'era un uomo, debole come tutti noi, che teneva i suoi dolori per sé. La vita per lui non era tra gli alberi. Aveva amato e perduto. Il dolore aveva posato una mano pesante sulla sua fronte coraggiosa. Scure erano le sue notti, orribili le ombre nella sua casa, improvvisi terrori e il cuore che d'un tratto smette di battere aspettando il suono di un passo. Alla sua porta giungeva la tragedia, bussando a tutte le ore. Era forse per questo Lamb un uomo sgomento? La Tragedia della sua vita non era per lui sconcertante. E la Tragedia, che era avvolta attorno a coloro che gli erano più cari, gli fece capire che la vita ha una sua gloria nei momenti più tristi, che lo humor e il pathos si tengono stretti per mano, che le persone ci sono rese più vicine e l'anima si rafforza alla presenza dell'angoscia, del dolore e della morte. Quando Lamb si sedeva a scrivere, non abbassava il sipario su quanto c'è di più grande anche se

---

rappresentato a suonare da un letto risulta l'attribuzione di inadeguatezza di un povero malato recluso e incapace per sua sorte a rappresentare le sfaccettature più significative dell'esistenza e dell'avventura.

terribile, nella vita umana. Era gentile, lieve, ma non giocava a far finta che non ci fosse un cimitero dietro l'angolo. Negli squisiti saggi di Mr Stevenson si cerca invano lo stesso grande cuore che palpita attraverso le pagine di Charles Lamb.

La sua grande opera, sperando di non essere delusi, sarà quindi un romanzo. Mr Stevenson si dice che lo senta egli stesso, e, da quanto ho capito, "*Harry Shovel*" sarà il suo più grande sfidante per la fama. Dovrà essere, a grande richiesta, un "*Peregrine Pickle*" del XIX secolo, in competizione con Meredith, e questo tra i denti di molti ammiratori che sostengono che il migliore degli autori sia ovviamente scozzese.

Mr Stevenson, comunque, sa a cosa si trova di fronte. Diversi critici hanno detto entusiasticamente -perché è difficile scrivere di Mr Stevenson senza entusiasmo- che Alan Breck è tanto buono quanto una qualsiasi cosa in Scott. Alan Breck è certamente un capolavoro, certo degno del più grande di tutti i narratori, tuttavia, dovrebbe essere ricordato perché è uno di questi innumerevoli ricchissimi personaggi secondari, dei quali ne è sicuramente appena stato prodotto un altro, nel tempo di attesa prima della cena.

I critici inglesi hanno posto Alan nei loro cuori, e lo hanno apprezzato totalmente; la ragione senza dubbio sta nel fatto che sia il personaggio in cui l'Inghilterra riconosce il tipo scozzese. Le Highlands, che sono Scozia nella stessa misura in cui Northumberland è Inghilterra, presentano le stesse caratteristiche ancora oggi ma per rappresentarle non è richiesta una profonda conoscenza del paese nativo di Mr. Stevenson. Un artista inglese o americano potrebbe tranquillamente averlo fatto. La religione scozzese, penso Mr Stevenson non l'abbia mai capita, se non nel modo in cui un forestiero potrebbe fraintenderla. Pensa sia dura perché non vi fanno uso di finestre colorate. "*I colori della Scozia sono entrati tutti insieme dentro di lui*" dice Mr James, che, sentiamo dire, consideri il Castello di Edimburgo un luogo dove i Kilt splendono svolazzanti al sole, mentre le rocce riecheggiano il suono delle cornamuse. Mr James ha ragione in un certo modo. Sono il tartan, la spada, il grido dell'erica in fiamme, a rappresentare la Scozia per Mr Stevenson. Ma la Scozia dei nostri giorni non è un Paese ricco di colori, anzi un sobrio grigio prevale per lo più. Pertanto, sebbene i migliori romanzi di Stevenson siano scozzesi, lo sono solo, io penso, grazie alla sua straordinaria attitudine al pittoresco.

Gli sia dato di trascorrere un periodo in un qualsiasi paese che abbia alcunché di romantico, e presto si immergerà in quella forma di conoscenza e rappresentazione che sa così ben volgere in profitto.

Le avventure gli si addicono al meglio, le donne sono lasciate indietro, e, a seconda di quanto si senta in forma, poco importa che il romanzo sia ambientato in Scozia o in Spagna.

La cosa importante che dovrebbe fare ora Mr. Stevenson sarebbe dare a un solo libro ambizioso il tempo con cui finora ha scritto mezza dozzina di altri libri più piccoli.

Dovrà prendere l'esistenza un po' più seriamente - per tessere un panno di lana pettinata di doppia altezza invece che una gran quantità di pizzi.

• *Scotland's Lament*

Tratta dal numero speciale interamente dedicato a RLS che la rivista scozzese *The Bookman* pubblicata nel 1895

## SCOTLAND'S LAMENT\*

BY SIR J. M. BARRIE

**H**ER hands upon her brows are pressed,  
She goes upon her knees to pray,  
Her head is bowed upon her breast,  
And, oh, she's sairly failed the day.

Her breast is old, it will not rise,  
Her tearless sobs in anguish choke,  
God put His finger on her eyes,  
And then it was her tears that spoke.

“ I've ha'en o' brawer sons a flow,  
My Walter mair renown could win,  
And he that followed at the plough,  
But Louis was my Benjamin.

“ Ye sons wha do your little best,  
Ye writing Scots, put by the pen,  
He's deid, the ane abune the rest,  
I winna look at write again.

“ It's sune the leave their childhood drap,  
I've ill to ken them, gaen sae grey,  
But aye he climbed intil my lap,  
Or pu'd my coats to make me play.

“ He egged me on wi' mirth and prank,  
We hangit gowans on a string,  
We made the doakens walk the plank,  
We mairit snails withoot the ring.

“ ‘ I'm auld,' I pant, ‘ sic ploys to mak,  
To games your mither shouldna stoup,'  
‘ You're gey and aul,' he cries me back,  
‘ That's fou I like to gar you loup! ’

\* All rights reserved. First published in *THE BOOKMAN*, January, 1895.

147

SCOTLAND'S LAMENT

“ O’ thae bit ploys he made sic books,  
A’ mithers cam to watch us playing ;  
I feignèd no to heed their looks,  
But fine I kent what they was saying !

“ At times I lent him for a game  
To north and south and east and west,  
But no for lang, he sune cam hame,  
For here it was he played the best.

“ And when he had to cross the sea  
He wouldna lat his een grow dim,  
He bravely dree’d his weird for me,  
I tried to do the same for him.

“ Ahint his face his pain was sair,  
Ahint hers grat his waefu’ mither,  
We kent that we should meet nae mair,  
The ane saw easy thro’ the ither.

“ For lang I’ve watched wi’ trem’ling lip,  
But Louis ne’er sin syne I’ve seen,  
The greedy island kept its grip,  
The cauldriif oceans rolled atween.

“ He’s deid, the ane abune the rest,  
Oh, wae, the mither left alane !  
He’s deid, the ane I loo’ed the best,  
Oh, mayna I hae back my nain !”

Her breast is old it will not rise,  
Her tearless sobs in anguish choke,  
God put his finger on her eyes,  
It was her tears alone that spoke.

Now out the lights went stime by stime,  
The towns crept closer round the kirk,  
Now all the firths were smored in rime,  
Lost winds went wailing thro’ the mirk.

SCOTLAND'S LAMENT

A star that shot across the night  
Struck fire on Pala's mourning head,  
And left for aye a steadfast light,  
By which the mother guards her dead.

"The lad was mine!" Erect she stands,  
No more by vain regrets oppress't,  
Once more her eyes are clear; her hands  
Are proudly crossed upon her breast.

---

• *Scotland's Lament*

Le sue mani premute sul viso,  
si inginocchia per pregare,  
la testa china sul petto,  
e, così la giornata si conclude tristemente.

Il suo petto è vecchio, non si solleva,  
I suoi singhiozzi senza lacrime soffocano nell'angoscia  
Dio posò le dita sui suoi occhi  
e le sue lacrime iniziarono a parlare.

“Ho avuto moltissimi figli eccezionali,  
Il mio Walter, il più noto, potrebbe vincere,  
e colui che ha seguito all'aratro,  
ma Louis era il mio Beniamino.

“Voi figli che fate del vostro meglio,  
voi scrittori scozzesi, mettete giù la penna,  
lui è morto, lui che era superiore agli altri,  
non rivedrò più i suoi versi.

Presto diranno addio alla loro giovinezza  
Li riconosco appena, sono diventati così vecchi  
Ma lui mi è salito in braccio  
O mi ha tirato la giacca per farmi giocare.

Mi ha incoraggiato con risate e scherzi,  
abbiamo appeso margherite ad un filo (fatto una collana di margherite),  
abbiamo fatto fare la passerella alla romice,  
abbiamo sposato lumache senza l'anello.

‘Sono vecchia’, ansimo, ‘per fare questi giochi,

Tua madre dovrebbe smettere di giocare,  
'Sei bella e anziana', mi risponde piangendo,  
'è così che voglio farti saltare.

“Di quei giochi ne ha fatto dei libri  
Tutte le madri vennero a guardarci giocare  
Io feci finta di non vederle,  
ma sapevo bene che cosa dicevano!

“A volte lo lasciavo andare per un gioco  
Da nord a sud, da est e ovest,  
ma dopo non molto, tornava presto a casa,  
perché era qui che giocava meglio.

E quando doveva attraversare il mare  
Non voleva farmi rattristare,  
sopportava coraggiosamente il suo destino per me,  
io ho cercato di fare lo stesso per lui.

“Dietro il suo viso il suo dolore era profondo,  
dietro la grata sua madre era triste,  
sapevamo che non ci saremmo più rivisti,  
Lo capì facilmente anche lei.

A lungo ho aspettato con ciglio tremante,  
Ma non ho mai più visto Louis da allora  
L'avidità isola ha tenuto la sua presa,  
Il freddo oceano ci separa.

“È morto, lui superiore a tutti gli altri,  
Oh, che dolore, la madre è rimasta sola.  
È morto, colui che ammiravo più di tutti,  
Oh, potessi riaverlo indietro!”

Il suo petto è vecchio, non si solleva,  
I suoi singhiozzi senza lacrime soffocano nell'angoscia  
Dio posò le dita sui suoi occhi  
e le sue lacrime iniziarono a parlare.

Ora fuori le luci si spengono una ad una,  
la gente si dirige verso la chiesa,  
Ora tutte le foreste sono inghiottite dalla nebbia,  
Venti perduti sibilano nell'oscurità.

Una stella cadente attraversò il cielo  
Incendiò la triste cima del Pala  
E vi lasciò una luce permanente,  
Con la quale la madre vigila sui suoi defunti.

“Il ragazzo era mio!” Alta si erge,  
Non più oppressa da vani rimorsi,  
Di nuovo i suoi occhi sono limpidi; le sue braccia  
Sono fieramente incrociate sul suo petto.

## Bibliografia ragionata

### Saggi di critica in lingua italiana

- Agamben, G. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 1978.
- Ariès, P. *Storia della morte in Occidente*. Traduzione di Vigezzi S. Milano: BUR, 2015.
- Bauman, Z. *Consumo, dunque sono*. Bari: Laterza, 2010.
- . *La vita tra reale e virtuale*. Milano: Egea, 2014.
- . *Modernità liquida*. Bari: Laterza, 2011.
- . *Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*. Traduzione di Arganese G. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Becchi, E. *I bambini nella storia*. Bari: Laterza, 1994.
- Becchi, E. Julia, D. *Storia dell'infanzia: Dal Settecento a oggi*. Roma: Laterza, 1996.
- Benassayag, M., e G. Schmit. *L'epoca delle passioni tristi*. Milano: Feltrinelli, 2008.
- Benjamin, W. *Il narratore*. Torino: Einaudi, 2011.
- Bernardi, M. *Il cassetto segreto*. Milano: Unicopli Edizioni, 2011.
- . *Infanzia e fiaba*. Bologna: Bononia University Press, 2007.
- . *Infanzia e metafore letterarie*. Bologna: Bononia University Press, 2009.
- . *Letteratura per l'infanzia e alterità*. Milano: Franco Angeli, 2016.
- . *Letteratura per l'infanzia e alterità*. Milano: Franco Angeli, 2016.
- Bertin, G. M. *Disordine esistenziale e istanza della ragione: tragico e comico, violenza ed eros*. Bologna: Cappelli, 1981.
- . *Nietzsche: l'inattuale, idea pedagogica*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- . *Ragione proteiforme e demonismo educativo*. Firenze: La Nuova Italia, 1987.
- Bertin, G. M., e M. Contini. *Educazione alla progettualità esistenziale*. Roma: Armando, 2004.
- Beseghi, E., a cura di. *Infanzia racconto*. Bologna: BUP, 2008.
- Beseghi, E., e G. Grilli, . *La letteratura invisibile*. Roma: Carocci, 2011.
- Bichsel, P. *Il lettore, il narrare*. Bologna: Comma 22, 2012.
- Brooks, P. *Trame*. Torino: Einaudi, 2004.
- Bruner, J. *La fabbrica di storie. Diritto, letteratura, vita*. Bari: Laterza, 2002.

- . *La mente a più dimensioni*. Bari: Laterza, 1998.
- Calabrese, S. *La comunicazione narrativa*. Milano: Mondadori, 2010.
- Calvino, I. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori, 1996.
- Canetti, E. *Il libro contro la morte*. Milano: Adelphi, 2017.
- Celati, G. *Finzioni occidentali*. Torino: Einaudi, 2001.
- Citati, P. *La luce della notte*. Milano: Adelphi, 2011.
- Colli, G. *Apollineo e Dionisiaco*. Milano: Adelphi, 2010.
- . *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1990.
- Contini, M. *Elogio dello scarto e della resistenza*. Bologna: CLUEB, 2009.
- de Martino, E. *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016.
- Detienne, M., *Dioniso a cielo aperto*. Bari : La Terza, 1987.
- Dilthey, W. *Esperienza vissuta e poesia*. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1947.
- . *Estetica e poetica*. Milano: FrancoAngeli, 2012.
- Durand, G. *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*.  
Bari: Dedalo, 1995.
- Eco, U. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Libri & Grandi Opere, 1994.
- Eliade, M. *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1999.
- Fadda, R. *Promessi a una forma*. Milano: Franco Angeli, 2016.
- Faeti, A. «Da qualche parte sulla riva del Tamigi.» *Hamelin*, n. 3 (s.d.).
- . *Dacci questo veleno!* Milano: Emme Edizioni, 1980.
- . *Guardare le figure*. Roma: Donzelli, 2011.
- . *I diamanti in cantina*. Cesena: Il Ponte Vecchio, 2011.
- . *I tesori e le isole*. Firenze: La Nuova Italia, 1986.
- . *I tesori nelle isole non trovate*. Bergamo: Junior, 2018.
- Ferroni, G. *Dopo la fine*. Roma: Donzelli, 2010.
- Foucault, M. *Utopie eterotopie*. Napoli: Cronopio, 2006.

- Frazer, J. G. *Il ramo d'oro*. Torino: Bollati Boringhieri, 2018.
- Freud, S. *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*. Roma: Newton Compton, 1976.
- . *Il sogno*. Torino: Boringhieri, 1975.
- . *Perché la guerra?* Torino: Boringhieri, 1975.
- . *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.
- G. Alfano, C. Colangelo. *Il testo del desiderio*. Roma: Carocci, 2018.
- Ginzburg, C. *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.
- . *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 2000.
- . *Storia notturna*. Torino: Einaudi, 2008.
- Grandi, W. *Infanzia e mondi fantastici*. Bologna: Bononia University Press, 2007.
- Grilli, G. *In volo dietro la porta*. Cesena: Il ponte vecchio, 1997.
- . *Public schools: formare il giovane uomo ideale*. Pisa: ETS, 2017.
- Harrison, R. P. *Il dominio dei morti*. Traduzione di Meneghelli P. Roma: Fazi, 2004.
- . *L'era della giovinezza*. Roma: Donzelli, 2016.
- Heidegger, M. *Il concetto del tempo*. Milano: Adelphi, 2012.
- Hillman, J. *Il codice dell'anima*. Milano: Adelphi, 1997.
- . *Puer aeternus*. Milano: Adelphi, 1999.
- . *Saggio su Pan*. Milano: Adelphi, 1977.
- Hobsbawm, E. J. *L'età degli imperi*. Bari: Laterza, 2018.
- . *Studi di storia del movimento operaio; traduzione di Luisella Passerini, .* Torino: Einaudi, 1972.
- Jankélévitch, V. *L'avventura, la noia, la serietà*. Traduzione di C. A. Bonadies. Genova: Casa editrice Marietti, 1991.
- . *Pensare la morte?* Traduzione di Lisciani-Petrini E. Milano: Raffaello Cortina, 1995.
- Jaspers, K. *Del tragico*. Milano: SE, 2008.
- Klein, M., e J. Revere. *Amore, odio e riparazione*. Roma: Astrolabio, 1967.
- Kristeva, J. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali Editori, 1981.
- L., Mortari. *La pratica dell'aver cura*. Milano: Mondadori, 2006.
- Lavagetto, M. *Freud la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 1985.

- . *Lavorare con piccoli indizi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Le Goff, J. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Bari: Laterza, 2007.
- Leed, E. J. *Terra di nessuno*. Traduzione di Falcioni R. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Lurie, A. *Non ditelo ai grandi*. Milano: Mondadori, 1993.
- Manganelli, G. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 1985.
- . *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi, 2013.
- Monti, D., a cura di. *Che cosa vuol dire morire*. Torino: Einaudi, 2010.
- Moretti, F. *Il borghese*. Torino: Einaudi, 2017.
- . *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999.
- Moretti, F., a cura di. *Il romanzo: La cultura del romanzo*. Vol. I. Torino: Einaudi, 2001.
- Moretti, F., a cura di. *Il romanzo: Le forme*. Vol. II. Torino: Einaudi, 2002.
- . *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi, 2005.
- Morin, E. *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*. Milano: Raffaello Cortina, 2001.
- . *La testa ben fatta*. Milano: Raffaello Cortina, 2000.
- . *L'uomo e la morte*. Traduzione di Mazzeo R. Trento: Erickson, 2014.
- Muller, K.E. *Sciamanismo. Guaritori, spiriti, rituali*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- Nabokov, V. *Lezioni di Letteratura*. Milano: Garzanti, 1982.
- Natoli, S. *L'esperienza del dolore*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- Nietzsche, F. *La nascita della tragedia*. Milano: Mondadori, 2003.
- Otto, W. *Dioniso, mito e culto*. Genova: Il Melangolo, 2002.
- Perosa, S. *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*. Milano: Bompiani, 1983.
- Postman, N. *La scomparsa dell'infanzia*. Roma: Armando, 1984.
- Praz, M. *Storia della letteratura inglese*. Firenze: Sansoni, 1951.
- . *Storia della letteratura inglese*. Milano: Libri & Grandi Opere, 1994.
- Propp, V. J. *Le radici storiche dei racconti di fate*. Traduzione di Coisson C. Torino: Boringhieri, 1972.
- Richter, D. *Il bambino estraneo*. Firenze: La Nuova Italia, 1992.
- Ricoeur, P. *La metafora viva*. Traduzione di G. Grampa. Milano: Jaca Book, 1976.

- Scheler, M. *La posizione dell'uomo nel cosmo*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1979.
- Tagliapietra, A. *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*. Milano: Raffaello Cortina, 2017.
- . *Icone della fine*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- . *La metafora dello specchio*. Milano: Feltrinelli, 1991.
- Todorov, T. *La letteratura fantastica*. Traduzione di Imberciadori E. K. Milano: Garzanti, 1995.
- Tosh, J. *Introduzione alla ricerca storica*, . Firenze: La Nuova Italia, 1989.
- Trisciuzzi, L. , Campi, F. *L'infanzia nella società moderna*. Roma: Editori Riuniti, 1989.
- Turner, V. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- . *La foresta dei simboli*. Traduzione di N. Greppi Collu. Brescia: Morcelliana, 1976.
- Untersteiner, M. *Le origini della tragedia e del tragico*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1984.
- Van Gennep, A. *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- Vernant, J.P. *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- Zanini, P. *Significati del confine*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

### **Saggi di critica in lingua inglese**

- Carpenter, H. *Secret Gardens: The Golden Age of Children's Literature*. Boston: Houghton Mifflin, 1985.
- Gavin, A., e A. F. Humphries, . *Childhood in Edwardian fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Gubar, M. *Artful Dodgers: reconsidering the Golden Age of children's literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Honeyman, K., e N. Goose, . *Childhood and child labour in industrial England: diversity and agency, 1750-1914*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2013.
- Houghton, W. E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Hunt, P. *Literature for children: contemporary criticism*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1993.
- Hynes, S. *Edwardian turn of mind*. London: Pimlico, 1991.
- Lawrence, J., e P. Starkey, . *Child welfare and social action from the Nineteenth century to the present*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.

Roebuck, J. *The making of modern English society from 1850*, . London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

Rose, L. *The erosion of childhood. Child oppression in Britain 1860-1918*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1991.

Thompson, P. *The Edwardians*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2002.

### **Opere di narrativa**

Burnett, F. H. *Il giardino segreto*. Milano: Mondadori, 1993.

— *Il piccolo Lord*. Roma: De Agosini, 1990.

— *La piccola principessa*. Milano: Mursia, 1982.

Byatt, A. S. *Il libro dei bambini*. Traduzione di A. Nadotti e F. Galuzzi. Torino: Einaudi, 2010.

Conrad, J. *Cuore di tenebra*. Traduzione di G. Spina. Milano: BUR, 2013.

— *La linea d'ombra*. Milano: Bompiani, 2000.

Fresà, R. *I giardini di Kensington*. Traduzione di P. Marchetti. Milano: Mondadori, 2003.

Grahame, K. *Il vento nei salici*. Traduzione di B. Fenoglio. Torino: Einaudi, 2007.

— *L'età d'oro*. Traduzione di A. Motti. Milano: Adelphi, 1984.

Kipling, R. *Il libro della Giungla*. Torino: Einaudi, 2015.

— *Kim*. Milano: Adelphi, 2008.

— *Puck delle colline*. Milano: Mursia, 1959.

Nesbit, E. *Melisenda e altre storie da non credere*. Traduzione di R. Valentino Merletti. Roma: Donzelli, 2012.

— *I bambini della ferrovia*. Milano: BUR, 2007.

— *Il gioco*. Torino: Elliot, 2012.

Pergaud, L. *La guerra dei bottoni*. Traduzione di G. P. Colombo. Milano: BUR, 1997.

Potter, B. *Il sarto di Gloucester*. Milano: Sperling & Kupfer, 1988.

— *La gatta con gli stivali*. Milano: Mondadori, 2016.

— *La storia di Peter Coniglia*. Milano: Sperling & Kupfer, 1988.

Salinger, J. D. *Il giovane Holden*. Traduzione di M. Colombo. Torino: Einaudi, 2014.

## **Robert Louis Stevenson – Opere, Saggi critici e Articoli scientifici dedicati**

- Aldington, R. *Ritratto di un ribelle: vita e opere di R. L. Stevenson*. Milano: Mursia, 1963.
- Ambrosini, R. *R. L. Stevenson: la poetica del romanzo*. Roma: Bulzoni, 2001.
- Ambrosini, R. «Robert Louis Stevenson e Joseph Conrad, "secret sharers" nella transizione del romanzo inglese tra Ottocento e Novecento.» *ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 60, n. 2 (2007): pp. 215-231.
- Ambrosini, R., e R. Dury, . *Robert Louis Stevenson: writer of boundaries*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.
- Amelinckx, C. C. «Two Images of the Victorian Child: Stevenson's and Rossetti's Differing Views.» *Children's Literature Association Quarterly*, 1991: pp. 58-63.
- Chesterton, G. K. *Robert Louis Stevenson*. Traduzione di V. Vetri. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2012.
- Della Valle, P. *Stevenson nel Pacifico*. Roma: Aracne, 2013.
- Furnas, J. C. *Voyage to Winword. The Life of Robert Louis Stevenson*. London: Faber & Faber Limited, 1961.
- Mussapi, R. *Tusitala, il narratore. Vita di Robert Louis Stevenson*. Milano: Ponte alle grazie, 2007.
- Platzner, R. L. «Child's Play Games and Fantasy in Carroll, Stevenson, and Grahame.» *Children's Literature Association Quarterly*, 1978: pp. 78-86.
- Robert Louis Stevenson. The man & his work*. Vol. Extra number of The Bookman. London: Hodder & Stoughton, 1913.
- Rosen, M. «Robert Louis Stevenson and Children's Play: The Contexts of "A Child's Garden of Verses".» *Children's Literature in Education* 26, n. 1 (1995): pp. 53-72.
- Sergeant, D. «"The worst dream that ever I have": Capitalism and the romance in R. L. Stevenson's "Treasure Island".» *Victorian Literature and Culture* (Cambridge University Press), n. 44 (2016): pp. 907-923.
- Stevenson, R. L. *Gli allegri compari*. Traduzione di F. Pasanisi. Roma: Nutrimenti, 2016.
- . *I racconti*. Traduzione di A. Ceni. Torino: Einaudi, 1999.
- . *Il mio letto è una nave*. Traduzione di Mussapi R. Milano: Feltrinelli, 2009.
- . *Il ragazzo rapito*. Traduzione di A. M. Ciriello. Milano: Garzanti, 2003.
- . *Il riflusso della marea*. Santarcangelo di Romagna: Gruppo Editoriale, 2011.
- . *In difesa dell'illuminazione a gas*. A cura di F. de Giovanni. Milano: Mimesis, 2013.
- . *L'arte della scrittura*. Traduzione di F. Frigerio. Fidenza: Mattioli, 2009.

- . *Le avventure di John Nicholson*. A cura di P. Pignata. Firenze: Passigli, 2010.
  - . *Le nuove mille e una notte*. Traduzione di L. Babini. Firenze: Sansoni, 1972.
  - . *L'isola del tesoro*. Traduzione di Talice B. M. Milano: BUR, 2010.
  - . *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*. Milano: Mondadori, 2009.
  - . *Markheim*. Traduzione di M. Vaggi. Novara: Interlinea, 2001.
  - . *Memorie*. Roma: Editori Riuniti, 1997.
  - . *Olalla*. Traduzione di S. Garzella. Firenze: Passigli, 2006.
  - . *Racconti e favole*. Torino: Einaudi, 1960.
  - . *The letters of Robert Louis Stevenson, to his family and friends*. A cura di S. Colvin. Vol. 1 e 2. New York: Charles Scribner's sons, 1899.
- Valint, A. «The Child's Resistance to Adulthood in Robert Louis Stevenson's "Treasure Island": Refusing to Parrot.» *English Literature in Transition, 1880-1920* 58, n. 1 (2015): pp. 3-29.
- Wickman, M. «Stevenson, Benjamin, and the Decay of Experience.» *International Journal of scottish literature* 2 (2007): pp. 1-14.

#### **James Matthew Barrie –Opere, Saggi critici e Articoli scientifici dedicati**

- Barrie , J. M. *An Edinburgh Eleven: Pencil Portrait of College Life*. New York: Lovell, Coryell & Company, 1892.
- . *Complete works of J.M. Barrie*. Hasting, East Sussex: Delphi Classics, 2015.
  - . *Coraggio ragazzi!* Traduzione di L. Scarlini. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
  - . *LEtters of J. M. B.* A cura di Viola Meynell. London: Peter Davies, 1942.
  - . *Margaret Ogilvy e Ai cinque*. Traduzione di F. Tranquilli. San Benedetto del Tronto: I luoghi della scrittura, 2014.
  - . *Peter Pan*. Traduzione di M. Dandolo. Torino: Einaudi, 2015.
- Birkin, A. *J. M. Barrie and the lost boys*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Brockett , L., e O. G. Brockett. «J. M. Barrie and the journalist at his elbow.» *Quarterly Journal of Speech* 44, n. Issue 4 (1958): 413-422.
- Carotenuto, A. *La strategia di Peter Pan*. Milano: Bompiani, 1995.
- Chaney, L. *Hide-and-Seek with Angels: A Life of J. M. Barrie*. London: Arrow, 2006.
- Dunbar, J. J. M. *Barrie. The man behind the image*. London: Collins, 1970.

Rose, J. *The case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's fiction*. University of Pennsylvania Press, 1993.

#### **Articoli scientifici in lingua italiana**

Bernardi, M. «Storie dolenti, temi difficili.» *«BAMBINI»* XXXIII, n. numero 4 (Aprile 2017): pp. 43 – 46.

Calabrese, S. «Neurogenesi del controfattuale.» *Enthymema* VIII (2013): p. 97-120.

Cavana, L. «Pedagogia fenomenologica e interpretazione della devianza.» *Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza* IV, n. 1 (2010).

Contini, M.G. «Categorie e percorsi del problematicismo pedagogico.» *Rivista di Pedagogia e Didattica*, n. 1 (2006).

Dotti, M. «Del senso della fine. Dialogo con Andrea Tagliapietra.» *Communitas*, n. 4 (2012).

Grandi, W. «Educazione, società e arte nella visione del socialismo utopistico britannico. Orizzonti sociali, progetti riformatori e proposte educative in Robert Owen, John Ruskin e William Morris.» *Ricerche di Pedagogia e Didattica* 5, n. 1 (2010).

Grilli, G. «L'importanza di chiamarsi letteratura. La letteratura per l'infanzia e le tesi di Christopher Booker sull'origine e la funzione delle storie.» *«History of Education & Children's Literature»* XI, n. 2 (2016): pp. 523-535

Grilli, G. «'In questa casa sono tutti morti'. Di cosa parlano veramente Pinocchio e gli altri grandi libri (non solo italiani) per bambini.» *Italica Wratislaviensia* 8, n. 1 (2017): p. 101–119.

Grilli, G. «Terra di confine. Lo studio della letteratura per l'infanzia nel panorama internazionale.» *Rivista di storia dell'educazione* 2, n. 2 (2015): pp. 26- 37.

Mario, D. «I processi di rispecchiamento nelle relazioni educative e terapeutiche.» *Psicoterapia e Scienze Umane* XLIX, n. 2 (2015): pp. 243-274.

Pucci, G. «Saturno: il lato oscuro.» *Lares* Vol. 58, n. 1 (Gennaio-Marzo 1992): pp. 5-18 (15 pages).

Tagliapietra, A. «Filosofia. Il Rischio e il Limite. .» *Pearson Italia* #1 , n. Dossier / Energia (marzo 2012).

Tagliapietra, A. «Nostalgia e utopia. Due forme dell'ideologia moderna.» *H-ermes. Journal of Communication*, n. 8 (2016): pp.19-38.

#### **Articoli scientifici in lingua inglese**

Petzold, D. «A Race Apart: Children in Late Victorian and Edwardian Children's Books.» *Children's Literature Association Quarterly*, 17 , n. 3 (1992): pp. 33-36.

Szakolczai, A. «Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events,» *International Political Anthropology* 2, n. 1 (2009).

Trexler, A. «Economic Ideas and British Literature, 1900–1930: The Fabian Society, Bloomsbury, and The New Age.» *Literature Compass* 4, n. 3 (2007): pp.862–887.